



VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Universidad Complutense de Madrid

Es California una tierra ideal... Sonidos españoles en la California del Gold Rush

California tras la Fiebre del Oro se convirtió en un polo de atracción de gentes de todo el mundo. Dentro de la activa y variada vida musical de la ciudad de San Francisco podemos encontrar también referencias a músicos y géneros hispanos. Se estudian cuatro apartados: la música en las minas (con la presencia de la zamacueca chilena), las canciones y bailes que se escucharon en los salones y teatros, la llegada de instrumentistas y la actividad guitarrística de Manuel Ferrer. A través de una abundante documentación hemerográfica se reflexiona además sobre la situación de la música hispana en California y sus difíciles relaciones con las otras tradiciones musicales de su entorno*.

Palabras clave: Música española, zarzuela, danza española, zamacueca, fandango, guitarra, Manuel Ferrer, San Francisco

After the Gold Rush, California became a centre of attraction for people from all over the world. References to Spanish genres and musicians can also be encountered as part of the lively and varied musical life of the city of San Francisco. Four issues are examined here: music in the mines (including the Chilean zamacueca), the songs and dances of the salons and theatres, the arrival of musicians and the activity of the guitarist Manuel Ferrer. The press is also used in abundance to reflect on the state of Spanish music in California and its difficult interactions with other musical traditions.

Key words: Spanish music, zarzuela, guitar, Spanish dance, zamacueca, fandango, Manuel Ferrer, San Francisco

En la zarzuela bufa *Robinson* de Barbieri, estrenada en Madrid en 1870, un avisado capitán convence a todos los presentes a emprender un disparatado viaje ultramarino cantando las excelencias de la lejana California, ya que “es tierra ideal que asombra... hay pepitas de oro en aquel país, como los melones que se ven aquí... es la California más que el Potosí, quiero yo llevaros en ferrocarril”¹. Este sencillo número de la zarzuela, coreado por todos desde la escena, se hace eco en tono cómico de la resonancia que tuvo en España la Fiebre del Oro (*Gold Rush*), que había conver-

* Esta investigación se ha realizado gracias a la ayuda del Programa de Becas Complutenses del Amo de la Universidad Complutense de Madrid, que me permitió realizar una estancia en 2007 como Visiting Scholar en University of California, Berkeley.

¹ Rafael García Santisteban: *Robinson*. Zarzuela bufa en tres actos, con música de F. A. Barbieri, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1870, p. 9.

tido la zona del norte de California en lugar de provisión y atracción en todo el mundo tras el descubrimiento del preciado metal en 1848. Gentes llegadas de todas partes acudieron a la llamada del oro, transformando lo que era una despoblada zona en uno de los lugares más ricos y activos del planeta.

El éxito de la zarzuela *Robinson* fue un fenómeno internacional que generó varias secuelas y recorrió todos los teatros de España e Hispanoamérica. Apenas cinco años después del estreno madrileño, una compañía infantil procedente de México representaba este mismo título en la lejana San Francisco, como se infiere de un libreto publicado en 1875². La función del texto era ofrecer una traducción inglesa del original de Santisteban que ayudase al público a entender la obra, de tal manera que el público californiano pudiera así reír el mencionado pasaje del Capitán Tiburón, que era traducido como: “In that magic land, called California, you can always find everywhere grains of gold, as big as the melons of this country”³. El sueño de los personajes de la zarzuela se hacía paradójicamente realidad, llevándoles al lugar soñado gracias a un mundo globalizado que se había activado rápidamente en esta época. En realidad los circuitos de la zarzuela tenían tanto arraigo en toda Hispanoamérica que no resultaba nada difícil que alguna compañía diese el salto hasta la próspera San Francisco.

Sonidos españoles en las minas de oro: el diario de Perkins

El denominado *Gold Rush* –difundido en el mundo hispánico con la expresión de Fiebre del Oro– se inicia en 1848 cuando el carpintero James W. Marshall descubre unas pepitas en oro entre las aguas de un molino construido en el American River, en las zonas del interior del norte de California. En pocos meses la noticia se extiende por todo el mundo provocando un éxodo masivo de aventureros que buscaban su parte en este nuevo dorado⁴. Lógicamente, a pesar del dominio político y social anglosajón, entre el primer aluvión de emigrantes figuraron muchos hispanoamericanos. De hecho, las zonas en torno al río San Joaquín se poblaron fundamentalmente por familias procedentes de los estados del norte de México, como Sonora o Chihuahua. El nuevo asentamiento californiano, llamado inicialmente Campo de los Sonorenses al que llegaron unas cinco mil personas en pocos meses, estaba lleno de mexicanos ataviados con sus característicos sombreros y zarapes, por lo que no tardó en recibir el mismo

² *Robinson, an opera buffe in 3 acts, as performed in Spanish by the Mexican Infantile Opera Bouffe Troupe.* Texto de Rafael García Santisteban, traducido por J. F. Godot, San Francisco, B. F. Sterett, 1875.

³ *Ibidem*, p. 10.

⁴ John Walton Caughey: *The California Gold Rush*, University of California Press, 1975.

nombre que el mencionado estado mexicano, la actual ciudad de Sonora capital del condado de Toulumne. Dada la proximidad a su tierra de origen estos mexicanos fueron los primeros en regresar cuando las ilusiones del dorado desaparecieron con las difíciles condiciones de vida de los campos de minas y la presión racial de los anglosajones hacia todo lo hispano. La situación de los nuevos mineros no fue nada fácil. Un marinero malagueño, llamado Félix Sánchez, llegado a San Francisco en 1849 que se trasladó aquel invierno a la zona de Sonora recuerda: “No sabía nada de minas así que me uní a una compañía que se acaba de formar en Sullivan’s Creek para drenar algunas corrientes de agua muy difíciles; cavamos zanjas y trabajamos en el agua tanto que caí enfermo y estuve cerca de morir”⁵.

Mejor suerte tuvo el aventurero canadiense William Perkins, que estuvo también haciendo fortuna en la zona de las minas de Sonora en estos primeros momentos del *Gold Rush*. En su interesante diario comenta la fuerte presencia hispana atraída por el descubrimiento del oro⁶. Perkins se sintió muy cautivado por el mundo hispano, hasta el punto que tras abandonar California en 1852 se casó con una chilena y se instaló en Rosario (Argentina), donde fue uno de los más activos promotores del ferrocarril del interior argentino. El testimonio de Perkins constituye así una de las mejores descripciones de los hispanos en la zona de minas del oro californiano.

En su diario resultan de interés las referencias musicales, describiendo la presencia de sonidos mexicanos. En los campos de Sonora se celebraba todos los domingos una corrida de toros a la que acudían los mineros mexicanos de la zona, que contaba con “una banda de música mexicana, un violín, un clarinete y un fígle”⁷. Estas formaciones de carácter popular se transformaban en otros contextos, en función de las disponibilidades. Así, en los numerosos locales de juego Perkins comenta que había bandas de música con músicos mexicanos de talento, “formadas por un clarinete, un arpa y una guitarra baja”⁸. El infernal ruido de instrumentos y voces en aquellos salones, surgido del consumo de aguardiente durante toda la noche, se apo-

⁵ “I did not know anything about mining so I joined a company just forming on Sullivan’s Creek, to drain some very heavy flowing spring, we have to dig ditches and work in the water so that I was taken sick and came near dying.” “Autobiography and Reminiscence of Felix Sanchez”, *Autobiographies and Reminiscences of California Pioneers*, compiled by The Historical Committee of the Society of California Pioneers, San Francisco, 1901, vol. 6, pp. 120-121.

⁶ *Three Years in California. William Perkins’ Journal of Life at Sonora, 1849-1852*. Introduction and annotations by Dale L. Morgan & James R. Scobie, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1964.

⁷ “... comes a band of Mexican music, a violin, clarinet and a bass horn”. *William Perkins’ Journal...*, p. 167.

⁸ “Almost every house had its band of music, such as it was. Some of the Mexicans display considerable talent in the art, and some bands, composed of a clarinet, a harp and a base guitar, did much credit to their members”. *William Perkins’ Journal...*, p. 106.

yaba en otros instrumentos como “tambores, guitarras, violines y el sonoro rasgueo metálico de un pequeño laúd mexicano”⁹. Todo esto refleja cómo los mexicanos habían viajado con todas sus costumbres y música.

Era muy habitual que los mexicanos e hispanos en general se reunieran en fiestas denominadas fandangos, encuentros populares llenos de alegría en los que la música y la danza ocupaban un lugar central. En unos artículos costumbristas publicados en México en 1854 se describe uno de estos desenfrenados fandangos:

Hace muchas horas que el fandango está que se arde: los músicos han repetido varias veces el jarabe, palomo, espinado, agualulco, etc., etc., y a cada repetición con sus respectivos etcéteras, han echado sendos tragos del refino. Los bailarines también han atizado la lámpara, y merced al espíritu público todo el mundo ríe y canta, y brinca y se refocila, y la alegría, la bullanga y el escándalo han llegado a su apogeo¹⁰.

Perkins conoció varios de estos fandangos en las minas de Sonora y asimiló el término a su acepción de fiesta, tanto espontánea como organizada¹¹. El bullicio de estas reuniones se convirtió en una seña de identidad de los campos de Sonora, hasta el punto que cuando numerosos mexicanos abandonaron las minas debido a las duras condiciones del invierno, Perkins comenta que la ciudad estaba en calma y “las noches son comparativamente tranquilas; sin *fandangos*, música, ruido o baile”¹².

Sin duda lo más interesante de los detalles musicales que incluye Perkins en su diario son las extensas descripciones de danzas. La primera de ellas es una especie de jarabe, una de las danzas mexicanas más características. Como comenta Saldívar, “los orígenes del Jarabe se encuentran en las danzas zapateadas españolas”, de larga presencia en toda Hispanoamérica desde los comienzos de la época colonial¹³. Lo característico era, tal como se puede leer en un documento de una fiesta mexicana de 1697, el movimiento de “los pies con mucha ligereza”¹⁴. La descripción de Perkins ubica este tipo de baile en un entorno popular con el característico sentido de seducción:

En algunos lugares menos concurridos, fui testigo de las danzas nacionales de los españoles. La de los mexicanos es simple pero energética. A lo largo de seis

⁹ “The noise of drums, guitars, fiddles, and the ringing metallic thrum of the little Mexican lute, never for a moment ceased from Saturday to Monday”. *William Perkins' Journal...*, p. 107.

¹⁰ *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México, M. Murguía, 1854, p. 95.

¹¹ “Last night there was a grand *Fandango* in the Ball room in the second storey of Lecoq's new house”. *William Perkins' Journal...*, p. 200.

¹² “The nights are comparatively quiet; no *fandangos*, music, noise nor dancing”. *William Perkins' Journal...*, p. 180.

¹³ Gabriel Saldívar: *El Jarabe. Baile popular mexicano*, Puebla (Lecturas Históricas de Puebla n° 9), Secretaría de Cultura, 1987, p. 9.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 10-11.

pies de largo [unos dos metros] y doce pulgadas de ancho [unos 30 centímetros], se puede ver a una pareja, uno enfrente del otro; el hombre con el sudor evaporándose por cada poro, ejecutando el genuino hoe-down de los negros de Virginia, pero con incluso más energía (si no con tanta habilidad) que su más alegre rival de los Estados Unidos. Esto pronto se convierte en una especie de competición entre el bailarín y los músicos, para ver quién va más deprisa, si la animada vitalidad de las piernas del primero o los brazos y pulmones completamente exhaustos de los segundos. Los movimientos de la mujer en todo este tiempo son mansos y pausados, siendo nada más que un mero arrastre de los pies y una pirueta de vez en cuando¹⁵.

Entre los emigrantes hacia las minas de oro de California se localizaron también numerosos chilenos y peruanos, que aprovechando las rutas marítimas del Pacífico pudieron alcanzar pronto los territorios del norte. La colonia chilena llegó a ser tan importante que editaron un diario en español en San Francisco llamado *La Voz de Chile*, fundado en 1862. Según el estudio de Roberto Hernández, en 1849 “era el momento en que la población chilena balanceaba y casi superaba, unida con la nativa de California, a los americanos del Norte”¹⁶. Una curiosa referencia del diario de Perkins, describe con precisión el baile de la zamacueca, una de las danzas derivadas de las tradiciones españolas que se convertiría a finales de siglo en una seña de identidad del pueblo chileno¹⁷. La detallada descripción resulta aún más interesante por ser una de las más antiguas que se conservan de dicho baile:

La última noche estuve en un Fandango en la casa de un chileno, y vi por primera vez la gran danza nacional llamada la Samacueca. La bailaron Elordí, un argentino, y una joven de Valparaíso. Los pasos, movimientos y música son todos muy emocionantes. La música es normalmente una guitarra acompañada de una canción, con palabras no siempre demasiado castas. Un acompañamiento de percusión es hecho por alguien golpeando sus nudillos sobre el cuerpo de la guitarra. ¡Con qué gracia bailan estos españoles, tanto hombres como mujeres! En esta ocasión tuvimos mucha música, mucho baile, mucha diversión y mucho brandy con agua.

¹⁵ “In some less crowded spot, might be witnessed the national dances of the Spaniards. That of the Mexicans is simple but energetic. On a board about six feet long and ten or twelve inches broad, you may see a couple, fronting each other; the man with the perspiration streaming from every pore, executing the genuine *hoe-down* of the Virginia nigger, but with even more energy (if not with so much skill), than his more joyous rival of the States. It soon becomes a matter of competition between the dancer and the musicians, as to who gives the first, and there is often a lively vitality in the former’s legs, when the latter’s arms and lungs are in state of complete exhaustion. The movements of the woman during all this time, are tame, and unexcited, being nothing more than a mere shuffling of the feet, and a pirouette now and then”. *William Perkins’ Journal...*, p. 107.

¹⁶ Roberto Hernández C.: *Los chilenos en San Francisco de California (Recuerdos históricos de la emigración por los descubrimientos de oro, iniciada en 1848)*, Valparaíso, Imp. San Rafael, 1930, tomo II, p. 105.

¹⁷ Carlos Vega: *La zamacueca*, Buenos Aires, ed. Julio Korn, 1953.

La *samacueca* es la danza nacional de Chile, aunque está también generalizada en algunas partes de Perú y en la República Argentina. Es una especie de minueto, bailado en pareja, y puede hacerse con mucha gracia, belleza y castidad; pero la manera en que generalmente se danza es cualquier cosa menos casta; aunque puede ser graciosa. Los bailarines llevan pañuelos blancos en sus manos, que agitan alrededor del otro de un modo seductor, cuando se balancean e inclinan ante la excitante música¹⁸.

La zamacueca era percibida como una danza sensual, tal como recuerda el propio Perkins en otra referencia destacando sus “movimientos voluptuosos”¹⁹. Como otras muchas danzas populares de seducción en pareja fue mal vista por las clases adineradas. Lógicamente Perkins tuvo ocasión de conocerla en un entorno popular y espontáneo, antes de que se convirtiese en un símbolo de lo nacional²⁰. No debemos olvidar que al igual que el mencionado jarabe, la zamacueca tenía su origen en bailes españoles como el fandango, el bolero o la cachuca, danzas sueltas picarescas de pareja.

La presencia de esta danza chilena en los campos de las minas del oro californiano confirma la afirmación aparentemente exagerada hecha por el musicólogo Carlos Vega, de que “la Zamacueca se bailó hacia 1850 desde Punta Arenas, en frente al Polo Sur, hasta California, en el hemisferio norte”²¹. Podríamos añadir incluso que cruzó al otro lado del Atlántico, escuchándose una zamacueca en la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant*, estrenada en Madrid en 1877, dentro de una escena que representa la celebración del Día de la Independencia en Talcahuano, uno de los puertos más importantes de Chile. Seguramente fue la enorme difusión por toda la geografía americana de la danza la que justifica el conocimiento que tuvo de ella Manuel Fernández Caballero, ya que si bien residió en Cuba entre 1854 y 1871, el músico español nunca estuvo en Chile.

¹⁸ “I was last night at a *Fandango* in the house of a Chileno, and saw for the first time the great national dance called the *Samacueca*. It was danced by Elordí, an Argentino, and a young girl from Valparaiso. The steps, movements and music are all very exciting. The music is generally a guitar accompanied by a song, with words not always of the chastest. A drum accompaniment is made by some one rapping with his knuckles on the body of the guitar. How gracefully these Spaniards dance, men and women! On this occasion we had lots of music, lots of dancing, lots of fun and lots of brandy and water. - The *samacueca* is the national dance of Chile, although is it also general in some parts of Peru, and the Argentine Republic. It is a kind of minuet, danced by two, and may be made very graceful, and pretty, and chaste; but the way it is generally danced is any thing but chaste; although it may be graceful. The dancers have white handkerchiefs in their hands, which they wave around each other in a coaxing manner, as they sway and bend to the exciting music”. *William Perkins' Journal...*, p. 163.

¹⁹ “I stood in one corner of the room watching the voluptuous movements of the *Samacueca*”. *William Perkins' Journal...*, p. 200.

²⁰ Christian Spencer Espinosa: “Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14 (2007), pp. 143-176.

²¹ Carlos Vega: *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 25.

La zamacueca convertida en una seña de identidad nacional siguió viéndose en la ciudad de San Francisco dentro de su nutrida comunidad chilena. En las celebraciones del Día de la Independencia Chilena de 1863 se comenta que tras un acto patriótico —con discursos exaltados, himnos y banderas mexicanas y chilenas— se celebró a lo largo de toda la noche un baile al que asistieron unas cuatrocientas personas, que “se concluyó con la graciosa y entusiasta *Zamacueca* que se bailó hasta las seis de la mañana”²².

De los melodeones a los conciertos: presencia de lo hispano en los espectáculos de variedades

El impulso del oro de las minas generó un desenfrenado desarrollo urbano en ciudades como Sacramento, Stockton o la mencionada Sonora, aunque pronto el puerto de San Francisco, con su majestuosa entrada a la bahía, la denominada Puerta Dorada (*Golden Gate*), se convirtió en el nuevo centro económico y social del norte de California. La ciudad de San Francisco se desarrolló rápida y desordenadamente pasando en pocos años de ser un pequeño poblado en torno a la misión franciscana de unos ochocientos habitantes a alcanzar los ciento cincuenta mil ciudadanos hacia 1870, convirtiéndose por su poder económico en una de las grandes metrópolis del Pacífico²³.

Aunque en San Francisco hubo teatros estables desde muy pronto, gran parte de la actividad artística se canalizaba hacia locales menos formales, a manera de los denominados cafés-cantantes europeos. En estos se podía beber y fumar mientras se asistía a espectáculos de variedades sobre un pequeño escenario. Un listado de establecimientos de la ciudad aparecido en el diario *Alta California* en 1852 menciona tan solo cuatro teatros frente a 350 bares [*bar-rooms*], 29 salones [*Coffee and Refreshment Saloons*], 27 casas de baile [*Dancing and Fandango Houses*] y 18 casas de juego [*Gambling Houses*]²⁴. En muchos de estos locales la música era un elemento complementario que atraía a un público mayoritariamente masculino que llegaba con sus recientes ganancias de las minas de oro. En los primeros años de la Fiebre del Oro se convirtieron en toda una seña de identidad, constituyendo los centros de la vida de una ciudad enmarcada en lo que se ha denominado la Costa Bárbara²⁵.

En San Francisco estos salones se conocieron como melodeones, en referencia a una especie de armonio que habitualmente formaba parte de

²² “Aniversario de la Independencia de Chile”, *La Voz de México*, San Francisco, 22-IX-1863.

²³ Tom Cole: *A Short History of San Francisco*, San Francisco, Lexicos, 1981.

²⁴ “Local Matters: Licensed”, *Alta California*, San Francisco, 8-VI-1852.

²⁵ Herbert Asbury: *The Barbary Coast. An Informal History of the San Francisco Underworld*, New York, Alfred A. Knopf, 1933.

sus conjuntos instrumentales. Como señala Berson, estos locales, “en contraste con el elevado tono de la ópera y el teatro, ofrecían un espectáculo de mayor variedad que era barato, fresco e impúdico”²⁶. Algunos de ellos, como el Gilbert’s Melodeon o el famoso Bella Union lograron consolidarse ofreciendo durante años programaciones y compañías más estables en locales reformados a la manera de teatros, aunque mantuvieron siempre el carácter informal y abierto.

En estos aparecen de manera excepcional algunas referencias hispanas. En el Gilbert’s Melodeon, conocido también como Olympic Melodeon, se anuncian en 1865 las actuaciones de una tal Señorita María. En la prensa se describía el local, ubicado en la esquina de las calles Clay y Kearny, como “un pequeño teatro donde uno puede recostarse en su silla, encender un cigarro y entre las nubes de humo escuchar dulce música”²⁷. Los programas ofrecían desde comedias burlescas con música, hasta números sueltos como bailes, canciones, piezas de banda, fragmentos cómicos y solos de banjo. La Señorita María se anunció como “destacada bailarina [*danseuse*] y encantadora actriz”²⁸. Entre las piezas que interpretó merece destacarse “Zingarilla”, cuyo título de resonancias gitanas nos lleva al mundo de lo andaluz que se había identificado en todo el mundo con lo español; de hecho, otro día se la anuncia genéricamente con una “Grand Spanish Dance”. La utilización del término francés *danseuse* nos muestra cómo esta tradición de danza española se difundía y confundía con la presencia de lo español y andaluz en el París del momento, cuya “visión romántica de una España era percibida como tierra con una cultura profundamente enraizada en el mundo árabe, exótico y (sobre todo) erótico”²⁹. La presencia de lo español en el ballet romántico francés³⁰, se comenta en una breve reseña de la prensa en la que se destacan los ligeros pies de la pequeña Señorita María como una “especie de céfiro, que encantará a todos los presentes con sus élficos bailes”³¹.

Desde los primeros tiempos del desarrollo de San Francisco encontramos referencias a artistas de origen hispano que actuaban en los teatros. En abril de 1850 una tal Señorita Abalos participa en los conciertos del fa-

²⁶ 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. 60. Véase el capítulo 8 “Hard Liquor & Fast Women: The Rise of the Melodeons”, pp. 58-61.

²⁷ “The Olympic”, *The Daily Dramatic Chronicle*, San Francisco, 18-IX-1865.

²⁸ *The Daily Dramatic Chronicle*, San Francisco, 12-V-1865. El largo anuncio del programa del *Olympic Melodeon*, se la destaca al principio describiéndola como “the favorite danseuse and charming actress”.

²⁹ Gerhard Steingress: *... Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2006, p. 62.

³⁰ Rocío Plaza Orellana: *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*, Cádiz, Arambel Editores, 2005.

³¹ “The light toed and zephyr-like Senorita Maria will enchant all beholders with one of her other elfin dances”. “The Olympic”, *The Daily Dramatic Chronicle*, San Francisco, 18-IX-1865.

moso pianista Henri Herz en el National Theatre; la crítica le censuró una voz poco adecuada y le reprochó que entre sus propinas incluyese “un estúpido aircillo español”, que fue repetido hasta tres veces³². Estos recelos iniciales no aparecen en sus posteriores presencias en la ciudad. En diciembre del mismo año participa en un “Gran Concierto Vocal e Instrumental”, con una orquesta de unos cuarenta músicos que tocó oberturas y sinfonías, interpretando la cavatina de *La sonnambula*, que cantó la Abalos con “voz potente y limpia que llenó la amplia sala”³³. Como sucede con muchas cantantes del XIX, su actividad artística no se limitaba al mundo de la ópera, incluyendo junto a grandes arias pegadizas canciones sobre las que seguramente podrían improvisar para lucimiento de sus capacidades vocales.

Lo cierto es que lo hispano estaba presente en los conciertos y actuaciones desde los primeros momentos del *Gold Rush*, incluso interpretado por artistas de otras procedencias. En la inauguración en 1850 del Teatro Jenny Lind, considerado como el primer teatro de ópera estable de San Francisco³⁴, se pudo ver un programa misceláneo de variedades que incluía un hombre que cantaba baladas, un mago y un experto en deshacer nudos. En la misma velada la soprano de origen alemán Matilde Korsinsky, acompañada al piano por su marido Van Gulpen, cantó dos canciones españolas, una de ellas titulada *Banks of Guadalquivir*³⁵. Esta artista había actuado en años anteriores en Nueva York y se dedicaba preferentemente a la ópera—sería la primera en cantar fragmentos del *Ernani* de Verdi en la ciudad—, aunque no dudó en lucirse en su presentación con sonoridades hispanas.

Una noticia de 1853 nos muestra mejor el contexto de funciones misceláneas en que actuaban muchos de estos artistas, que además solían viajar en compañías de base familiar: “El concierto en el Salón Schappert estuvo lleno la pasada noche. Madame Abalos tiene una excelente voz, y dio sus baladas favoritas españolas con su habitual habilidad. La danza de Miss Sophia fue rabiosamente aplaudida. La Señorita Abalos, la hija menor, apareció y dio un *hoe-down* pasado de moda pero lleno de alma, con un refrescante y reconfortante sentimiento”³⁶. El repertorio reunía canto y danza

³² “She sang very false in some parts and slurred in others... She was encored in that, and in a very stupid little Spanish air compelled to sing three times”. “Last Concert of Henri Herz”, *Alta California*, San Francisco, 12-IV-1850.

³³ “The Great Concert”, *Alta California*, San Francisco, 23-XII-1850.

³⁴ George Martin: *Verdi at the Golden Gate*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 19.

³⁵ “Jenny Lind”, *Alta California*, San Francisco, 31-X-1850.

³⁶ “The concert at Schappert’s Saloon was crowded last evening. Madame Abalos was an excellent voice, and gave her favorite Spanish ballads with her usual ability. The dance by Miss Sophia was rapturously applauded. Miss Caroline Abalos, a younger daughter, appeared and gave an old-fashioned, whole-souled hoe-down, with a refreshing and consoling heartiness”. “Madame Abalos’ Concert”, *Alta California*, San Francisco, 14-XI-1853.

incluyendo desde baladas españolas hasta el *hoe-down*, una danza festiva de carácter rápido y alegre relacionada con el *jig* irlandés que estaba muy presente en las comunidades rurales de Estados Unidos.

La danza española también apareció en los teatros de San Francisco, con pequeñas formaciones que actuaban junto a las compañías líricas. Recordemos que frente a las representaciones de un único título de ópera, muchas de las funciones se articulaban en una miscelánea en la que podían participar libremente muchos artistas. Así en enero de 1851 junto a fragmentos de óperas de Donizetti y Verdi que interpretaba la compañía de Pellegrini en el Adelphi Theatre, se anuncian los Llorentes y Mr. Arroyo “en sus características danzas”³⁷. Aunque no tengamos más referencias a cómo podían ser estas actuaciones podemos intuir por el nombre de los bailarines y algunos de los adjetivos utilizados su relación con la danza bolera española.

Otros bailarines españoles actuaron en los teatros de San Francisco, como un tal León Espinosa que en 1854 danzó una pieza titulada *La Cingarilla*³⁸, aunque uno de los momentos más interesantes fue la presencia en 1859 de la pareja de bailarines Maiquez. Estos bailarines triunfaron en México en años posteriores, convirtiéndose en una de las parejas más apreciadas³⁹. Siguiendo una antigua tradición española, presente también en muchos lugares de Hispanoamérica, actuaban al final de las representaciones teatrales, como broche pintoresquista y brillante de la función. Los Maiquez llegaron a San Francisco junto a una compañía de dramas españoles que actuó en el teatro Lyceum, con obras como *El poeta y la beneficiada* de Manuel Bretón de los Herreros o el famoso *El Trovador* de García Gutiérrez, donde curiosamente Manuel Ferrer acompañaba la serenata desde su guitarra. El éxito de las danzas de los Maiquez fue tan grande que fueron llamados para otros teatros de la ciudad, actuando en medio de las funciones de ópera italiana de la compañía de Bianchi en el American Theatre o en las comedias inglesas del Maguire’s Theatre. Los títulos nos muestran coreografías que incidían en lo cómico y exótico, como “una divertida danza en supuesta imitación de lo chino”⁴⁰ o una danza escocesa⁴¹, junto a otros de inconfundible sabor español como *La perla sevillana* o *El anda-*

³⁷ “The Llorentes were, as usual, excellent in their character dances, and added much to the evening’s entertainment”. “Italian Opera”, *Alta California*, San Francisco, 26-I-1851. Dos días después en el mismo diario se anunciaba la *Italian Opera Troupe* indicando: “The programme promises selections from the operas of Donizetti and Verdi, and a ballet *divertisement* by the Llorentes and Mr. Aroyo [sic]”.

³⁸ Berson: *The San Francisco Stage. Part I...*, p. 20.

³⁹ En los beneficios del Teatro Principal de México de febrero de 1868 actuaron los Maiquez, interpretando los titulados *Los ecos del Tiro* y *La andaluza*. Luis Reyes de la Maza: *El Teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, México, Imprenta Universitaria, 1961, pp. 58 y 61.

⁴⁰ “The performance hill close with an amusing dance, in supposed imitation of the Chinese”. “Lyceum: Spanish Dramatic Company”, *Alta California*, San Francisco, 23-VII-1859.

⁴¹ “American Theatre: Italian Opera”, *Alta California*, San Francisco, 17-VII-1859.

luz y la mexicana, éste último reflejo de la simbiosis que se produce en Hispanoamérica.

Entre las partituras editadas en San Francisco encontramos algunos curiosos ejemplos de piezas españolas, reflejo de la moda por lo andaluz conocido a través de estas interpretaciones de los teatros de la ciudad. Así en 1873 el editor Matthias Gray, uno de los más destacados de la ciudad, comercializa para canto y piano *El jaleo de Jerez*, donde junto al texto en español (*Quien que vea a tu persona, ay!*) se incluye una versión inglesa de Fred Lyster⁴². Se trata de una pieza de tempo vivo y ritmo ternario que alterna las características secciones de La menor y Do Mayor, con una parte vocal difícil y virtuosística, llena de adornos vocales (rápidos tresillos) y una tesitura amplia (de casi dos octavas: del La² al Sol⁴). En definitiva una canción brillante de gran efecto, que tal y como se señala fue cantada por una tal Miss Anna Lizer. Por las mismas fechas el mismo editor ofrece también un breve arreglo de una cachucha, incluida en una colección de melodías populares para piano fácil⁴³.

Say have you seen, have you seen my fair one, my dear one,
 Quien que ve a tu persona ay! ga-chona,
 Yes the dearest on earth to me She is the rose of the garden the sweetest the
 no te tie-ne el que - rer si lle-vas la sal-del mundo aytime

El jaleo de Jerez (The Pearl of Xeres), San Francisco, M. Gray, 1873

Precisamente esta moda de danza española fue aprovechada por la famosa Lola Montes (1821–61) que visitó San Francisco en mayo de 1853.

⁴² *El jaleo de Jerez (The Pearl of Xeres)*, San Francisco, M. Gray, 1873. *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).

⁴³ *The cachucha: Spanish dance (arranged by Carl Hess)*, San Francisco, M. Gray, c.1873. *19th-Century California Sheet Music*...

Llegaba precedida de su escandalosa fama de romances y bailes picantes, que ella siempre había relacionado con un falso origen español. Diez años atrás, en su presentación parisina Théophile Gautier afirmó con contundencia que “la señorita Lola Montez no tiene de andaluza nada más que un par de magníficos ojos negros”⁴⁴. No obstante, en su repertorio de danzas incluía pasos como la cachucha de Sevilla, los boleros de Cádiz o *El Ollía* (deformación del *Olé*). Aunque tal vez en algún momento visitó Andalucía, lo cierto es que Lola Montes había aprovechado la moda de lo español en la danza europea para crear un baile personal de alto tono sensual. Un periodista escribió que “baila un baile propio; su coreografía le pertenece, su arte es invención... hay osadía, imprevisibilidad, desorden en los movimientos... hay algo de atractivo, lascivo, de voluptuosamente atraente en las poses que pone; y además, es una bonita, muy bonita, extremadamente bonita mujer”⁴⁵.

El carácter antiacadémico del baile de Lola Montes se refleja en el éxito de *La tarántula*, con el que triunfó también en San Francisco, donde recorría el escenario con violentos saltos y sensuales movimientos espasmódicos como si estuviese poseída por una araña. Uno de los asistentes recordaba en sus memorias la fascinación que producía este extraño baile, cuya “composición hacía que uno se rompiese, y cuando extendía sus pies y sus manos *al la tarantula* y saltaba de un lado a otro del escenario con la rapidez de una araña, ella estaba grotesca y sorprendentemente interesante”⁴⁶. En su repertorio seguía incluyendo también bailes españoles, como se ve en un grabado editado en su presentación en Nueva York en 1852 con el ballet *Un jour de Carnaval of Seville* en el papel de Mariquita, donde aparece bailando en puntas con las castañuelas en las manos; este grabado se ha conservado también en los fondos del San Francisco Performing Arts Museum, junto a otras muchas referencias muestra del interés que despertó en la ciudad la famosa bailarina.

Lola Montes también se vio envuelta en escándalos en San Francisco. A los pocos meses de su llegada, se casó con un periodista con el que vivió durante dos años en el tranquilo pueblo del interior Grass Valley. Después se marchó a Australia donde siguió acumulando duras críticas por sus actuaciones poco decorosas de la *tarantula*. En Melbourne “interpretó su erótico-

⁴⁴ *La Presse*, París, 1-IV-1844. Citado en Plaza Orellana: *Bailes de Andalucía en Londres y París...*, p 126.

⁴⁵ *Rabelais*, París, 9-III-1845. *Ibidem*, p. 128.

⁴⁶ “...makeup caused one to shiver, and when she spread out her feet and hands *al la tarantula* and bounced one side of the stage to the other with spider-like celerity, she was grotesquely and amazingly interesting”. *Colonel James J. Ayres's memoirs*, citado en George R. MacMinn, *The Theater of The Golden Era in California*, Caldwell (Idaho), The Caxton Printers, 1941, p. 323.

ca Danza de la Araña [*Spider Dance*], subiendo tanto sus faldas que el público pudo ver que no llevaba ningún tipo de ropa interior, lo que seguramente no era sino un lujurioso rumor. Al día siguiente el diario *Argus* atronó con que su actuación había sido ‘enormemente subversiva a cualquier idea de moralidad pública’⁴⁷. A su regreso en 1856 el escándalo volvió de nuevo con la noticia de que su manager y amante había caído por la borda en el viaje hacia San Francisco. Aún así sus nuevas actuaciones en el *American Theatre* fueron seguidas con gran expectación. Eran los últimos momentos de una estrella que se retiraría en New York donde fallecería poco después.

Instrumentistas hispanos en busca del dorado

El desarrollo económico y social de San Francisco convirtió a la ciudad en un interesante polo de atracción de músicos de todos los lugares del mundo. Entre ellos, también llegaron numerosos hispanos buscando su parte en el nuevo dorado. La rica actividad musical del Norte de California les ofrecía oportunidades de ganarse la vida, aunque fuese con una existencia un tanto precaria. Un suelto del diario *La Voz de México*, destinado a la comunidad hispana de la ciudad, nos muestra la llegada de algunos de estos músicos emigrados hacia el norte:

Músicos Mejicanos. —A bordo del Neva, que fondeó en la bahía de este puerto el lunes próximo pasado, llegaron cuatro músicos, y sus nombres así como los instrumentos que tocan son los siguientes: D. Apolinario Calderón toca guitarra y flauta y se propone dar lecciones en ambos instrumentos. —D. Andrés Berroa toca bajo de metal y de cuerda. —D. Emilio Medina, pistón, y D. Matías Sigala, tenor. Según estamos informados, estos señores están dispuestos a tocar a cualquier parte que se les llame⁴⁸.

La ciudad ofrecía una amplia actividad musical, que permitía a los músicos incorporarse tanto a las formaciones de los teatros como al mundo de los conciertos y las salas de baile. En un suelto de un diario se comenta que en el Salón de Billares de Gilbert “las personas que deseen pasar un buen rato... encontrarán los mejores artistas músicos”⁴⁹. Como hemos visto anteriormente, en los primeros momentos del desarrollo de San Francisco había unos setenta locales de este tipo, incluyendo 29 *Saloons*, 27 *Dancing and Fandango Houses* y 18 *Gambling Houses*⁵⁰. En casi todos la música estaba presente. En un diario de 1863 se anuncia la inauguración de *Mammoth Sa-*

⁴⁷ Michael Cannon: *Melbourne After the Gold Rush*, Victoria (Australia), Loch Haven Books, pp. 313-314.

⁴⁸ *La Voz de México*, San Francisco, 4-XII-1862.

⁴⁹ “Grande Atracción”, *La Voz de México*, San Francisco, 12-XI-1864.

⁵⁰ “Local Matters: Licensed”, *Alta California*, San Francisco, 8-VI-1852.

loon un local “de primer orden por su hermosura y comodidad”, que oferta mesas de billar, una galería de tiro y una cantina con los mejores vinos y licores, en el que “sólo los artistas de mérito reconocido han sido contratados” y se mencionan los tres músicos que actuaban: “Señor Donato Estrella (violinista), Señor Evaristo Grendi (flautista) y Herr Heinrich Döhrmann (pianista)”⁵¹. El tratamiento del nombre nos muestra sus nacionalidades de origen y realmente se trataba de artistas de cierto renombre. De hecho, John Henry Dohrmann (1840-1921), nacido en Alemania llegó a California en 1856 haciendo carrera en los teatros de San Francisco y actuando como pianista, además de como organista en las iglesias católicas de la ciudad, para las que compuso mucha música religiosa incluidas dos misas⁵². El Señor Donato Estrella formaba parte de una conocida familia de actores mexicanos que estaba en San Francisco desde 1862 ofreciendo esporádicas funciones teatrales en español, en las que había bastante música, actuando junto a su mujer María de los Ángeles García, su hija Amelia Estrella y su yerno Gerardo López del Castillo; al parecer poseía buenos conocimientos musicales, siendo capaz de componer algunas canciones y realizar arreglos instrumentales.

Entre los músicos que llegaron a San Francisco entre 1850 y 1870 encontramos varios nombres que reflejan una emigración proveniente de Hispanoamérica. La situación debía ser bastante precaria, como podemos deducir de anuncios como el siguiente: “Profesor de Música. Jesús Flores Álvarez. El célebre flautista ha fijado su residencia en San Francisco... Se ofrece para copiar música y arreglarla para cualquier instrumento. También da clases de guitarra”⁵³. Lo cierto es que este músico pronto encontró algunas opciones de trabajo, ya que un par de meses más tarde figura entre los directores de música de unos pocos bailes que se organizaron por el carnaval en el Salón Turn Verein”⁵⁴. En estos bailes también figura el guitarrista Vicente Quevedo, que alcanzó también fortuna en la California de la Fiebre del Oro. En 1863 se anunciaba como “profesor de música”, ofreciéndose para todo tipo de labores relacionadas con su arte: “instrumentar música para instrumento de orquesta, y bandas militares y todo instrumento de metal, así como también para piano, guitarra o canto. Da lecciones de música... Músi-

⁵¹ “Apertura e inauguración de Mammoth Saloon”, *La Voz de México*, San Francisco, 10-I-1863. Se anuncia a lo largo de todo el año.

⁵² Jessica M. Fredericks: *California Composers. Biographical notes*, San Francisco, California Federation of Music Clubs, 1934, p. 11; Margaret Blake Alverson: *Sixty Years of California Songs*, Oakland (CA): M. B. Alverson, 1913, pp. 217-218. Estos datos aparecen recogidos en “California Pioneer Sheet Music Publishers and Publications”, *Inter-American Music Review*, vol. VIII (fall-winter 1985), nº 1, pp. 39-40.

⁵³ *La Voz de México*, San Francisco, 18-IX-1862.

⁵⁴ “Gran baile de la Union”, *La Voz de México*, San Francisco, 22-I-1863.

ca para bailes, procesiones o serenatas”⁵⁵. Debió permanecer unos diez años en San Francisco ya que John Koegel ha documentado la estancia en 1873 de Quevedo en San Luis Obispo, una pequeña ciudad de raíces hispanas desarrollada en torno a la misión franciscana a medio camino de Los Ángeles⁵⁶; en 1883 figuraba de nuevo como censado en San Francisco.

Un caso especial es la actuación en San Francisco en agosto de 1865 de Pedro Dorrego, anunciado como “el celebrado guitarrista, procedente del Gran Teatro de Lima, premiado en Madrid en 1848”⁵⁷. Se presentó en el Gilbert’s Melodeon con una extraña guitarra de diecisiete cuerdas, instrumento único de su propia creación más parecido en realidad al arpa que a la guitarra. En el programa interpreta unas variaciones sobre la canción *The Flowers of May* y la pieza titulada *Los desvelos de un artista*, en medio de un programa de variedades encabezado por la actriz y cantante Fanny Brown, que incluía además danzas, solos de banjo y hasta un faquir. Dorrego había recorrido todo el continente americano a través de la ruta del Pacífico. En 1862 procedente de Argentina había presentado un instrumento similar en Santiago de Chile que llamaba guitarra-arpa, del que se comentó que “nos hemos sorprendido al escuchar los precisos sonos que este artista arranca de su instrumento”⁵⁸.

Otro posible medio de vida de los músicos del XIX fue impartir clases particulares. Con el desarrollo de la burguesía proliferan a lo largo del siglo XIX todo tipo de centros musicales y clases particulares con vistas a una formación de carácter amateur destinada fundamentalmente al público femenino⁵⁹. Entre las numerosas escuelas de música de San Francisco destacó la del matrimonio Planel, que contaba con un instituto para alumnas internas y externas con enseñanza en inglés y francés, indicando que “la instrucción de música será en los idiomas inglés, francés, español e italiano”⁶⁰. Lógicamente este comentario debe referirse no sólo al idioma de comunicación,

⁵⁵ “[Anuncio] Vicente Quevedo”, *La Voz de México*, San Francisco, 11-VII-1863. El anuncio, publicado en la primera página del diario junto al de Manuel Y. Ferrer, se repite numerosos días a lo largo de casi dos meses.

⁵⁶ La información aparece en una nota del diario hispano *La Crónica* editado en Los Ángeles en la que Vicente Quevedo, “profesor de música en San Luis Obispo”, dedica su romanza *Una primavera en el sur* al editor del diario. 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, p. 128.

⁵⁷ “Engagement of Don Pedro Dorrego, the Guitarist! From the Grand Theater of Lima. His Guitar of 17 Strings, the only instrument of the kind in the World, took the Prize in Madrid, the Capital of Spain, in 1848”. *The Daily Dramatic Chronicle*, San Francisco, 22-VIII-1865.

⁵⁸ Mario Milanca Guzmán: “La música en el periódico chileno *El Ferrocarril* (1855-1865)”, *Revista musical chilena*, Santiago de Chile, enero 2000, vol. 54, nº 193, pp. 17-44.

⁵⁹ James Parakilas y otros: *Piano Roles: A New History of Piano*, Yale University Press, 2002. Capítulo 4: “The Piano Lessons”, pp. 133-143.

⁶⁰ “Escuela de Música Vocal e Instrumental”, *La Voz de México*, San Francisco, 3-I-1863.

sino también a los repertorios y estilos musicales que se estudiaban. Louis Theophile Planel (1804–1889) era un pianista de origen francés nacido en Montevideo que llegó a California procedente de Perú⁶¹. Planel, que también era un magnífico violinista, en Lima había sido uno de los organizadores de la orquesta del Teatro Nacional desde 1825; como otros muchos acudió a la llamada del oro californiano llegando en 1851 para desarrollar su actividad musical allí durante más de treinta años. Lógicamente, su relación con la colonia francesa de la ciudad fue estrecha, como se refleja en dos partituras editadas en 1872 en San Francisco: *Hymne a la France* y el canto patriótico *La maître d'école alsacien*. No faltan tampoco otras composiciones más cosmopolitas como unas cuadrillas sobre temas de la ópera *Ernani* dedicadas a uno de sus discípulos (1857) o cuatro danzas (schottisch, polka, waltz y varsovia) para piano fácil tituladas *The Little Girls* dedicadas a alumnas suyas, editadas en 1856 por Atwill en San Francisco.

La situación de las clases particulares era muy precaria y provisional. Además, la cuestión del idioma podía limitar el tipo de alumnado. En un anuncio de 1868, “Jesús M. Paredes, recién llegado de la capital de Méjico” se ofrece para “dar lecciones de piano y canto”, advirtiendo que “no poseyendo el idioma inglés, sólo podrá dar lecciones a los jóvenes que, cuando menos, comprendan el español”⁶². A pesar de ello, algunos hispanos pudieron permanecer en la ciudad buscándose un hueco en el variado y rico mundo musical de San Francisco. En el directorio de 1883 se localizan como profesores de música seis hombres hispanos (Santiago Arrillaga, Miguel Espinosa, Manuel Y. Ferrer, Jesús M. Paredes y Vicente Quedo) y tres mujeres (Virginia Arriola, Germánica Gallardo y Clothilde Herrera)⁶³. Santiago Arrillaga (1847–1915), pianista y compositor nacido en Tolosa (España) llegó a California en 1875, fundando el Arrillaga Musical College, un activo centro de formación musical, y actuando en numerosos conciertos⁶⁴. Mantuvo en los oídos de los sanfranciscanos durante muchos años los sonidos españoles —compuso y publicó varios zortzicos y la pintoresquista suite *Un paseo por España*—, aunque era otros tiempos en los que lo español ocupaba cada vez un lugar más marginal. No obstante, la presencia fue leve pero constante, como reflejan los datos apuntados.

⁶¹ “California Pioneer Sheet Music Publishers and Publications”..., pp. 26-30.

⁶² “Profesor de Música”, *La Voz de Chile y el Nuevo Mundo*, San Francisco, 29-V-1868.

⁶³ “California Sheet Music Collection 1104”, *Inter-American Music Review*, vol. VIII (fall-winter 1985), n° 1, p. 78.

⁶⁴ Robert Stevenson: “Spain’s Musical Emissary in San Francisco: Santiago Arrillaga (1847-1915)”, *De musica hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo en su 65º cumpleaños*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (coord.), Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1990, pp. 287-306.

Manuel Y. Ferrer: la guitarra de San Francisco

La guitarra había ocupado un complejo lugar en la historia de la música occidental, moviéndose entre lo popular y lo culto. En el XIX se incorpora a nuevos espacios musicales, primero al salón burgués, tal como podemos ver en el curioso retrato de la vienesa familia Malfatti donde convive junto al omnipresente piano, y después al brillante mundo del concierto público. Sonidos y ritmos populares, ambientes *salonniér* y efectista virtuosismo hacen de la guitarra un instrumento de gran atractivo, que se incorpora con fuerza a la vida musical. Y esta complejidad se puede apreciar en la tumultuosa trayectoria del famoso Trinidad Huerta (1800-1874), que se definía como el Paganini de la guitarra, donde conviven la “civilización y el barbarismo”⁶⁵. A pesar del virtuosismo técnico de su obra, en la creación de Huerta vemos junto a muchos vales y fantasías sobre temas de óperas de Rossini, piezas pintoresquistas como boleros y cachuchas. Y es que la guitarra no podía olvidar su relación con la música popular española.

Huerta fue uno de los primeros en actuar en los Estados Unidos, recorriendo las ciudades del Este entre 1824 y 1826, convirtiendo a la guitarra en un instrumento más del mundo del concierto⁶⁶. Sin embargo, en la lejana California el instrumento llegaría por el sur, como una extensión de la larga presencia del instrumento en México. Como hemos visto anteriormente, fueron varios los guitarristas que ejercieron su actividad en la ciudad, la mayoría de ellos de origen hispano, como Vicente Quevedo o Miguel Arévalo. La guitarra tuvo también su presencia en San Francisco. En un anuncio del almacén de música de Matthias Gray se indica que tienen disponibles “instrumentos de bronce para bandas militares, cuerdas italianas” y además “guitarras de Martin de Nueva York, de venta por mayor o al menudeo”⁶⁷. Gray fue uno de los empresarios musicales más activos del San Francisco de esta época, dedicándose no sólo a la venta de partituras e instrumentos, sino sobre todo a la edición de partituras de todo tipo. En su catálogo de música publicado en 1872, en el que lógicamente predominan las canciones y las piezas para piano, se incluyen once canciones para voz y guitarra [*guitar songs*], ocho de ellas firmadas por Ferrer⁶⁸.

⁶⁵ Javier Suárez-Pajares: “Civilization and barbarism. Trinidad Huerta and the guitar of his time”, Javier Suárez-Pajares y Robert Coldwell, *A. T. Huerta. Life and Works*. Digital Guitar Archiv Editions (USA), 2006, p. 4.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 8-14.

⁶⁷ “Música: M Gray”, *La Voz de México*, San Francisco, 7-VI-1862.

⁶⁸ *Catalogue of the Musical Publications Printed and Published by Matthias Gray*, San Francisco, 1872, p. 19. La única copia existente se conserva en Bancroft Library, University of California, Berkeley. Sobre la trayectoria de M. Gray véase “California Pioneer Sheet Music Publishers and Publications”..., pp. 36-37.

Manuel Ygnacio Ferrer (1832-1904) fue uno de los más activos defensores de la música hispana en la ciudad⁶⁹. En su necrológica se le recordaba como un “destacado músico durante años como profesor y concertista”⁷⁰. Originario de San Antonio (Baja California, México) había llegado con dieciocho años a San Francisco en 1850, en los primeros momentos de la Fiebre del Oro formando parte de las primeras oleadas de inmigrantes. Allí se estableció como profesor de guitarra, teniendo a lo largo de más de cincuenta años de actividad numerosos discípulos; en la mencionada necrológica se le recordaba como “uno de los profesores más demandados y de más altas tarifas que cualquier otro en el mismo campo”⁷¹. Su legado fue recogido por la guitarrista Vahdah Olcott-Bickford (1885-1980), una de las figuras claves de la música para guitarra en los Estados Unidos fundadora en 1923 de la American Guitar Society. La prometedorra carrera de Bickford llevó a Ferrer a invitarla a vivir en su casa de Oakland en 1903 donde la joven tuvo ocasión de aprender toda la técnica y musicalidad del maestro en un fructífero entrenamiento diario. Manuel Ferrer tuvo además una numerosa familia, unos quince hijos, muchos de ellos destacados músicos como la soprano Eugenia, el violinista Ricardo o la guitarrista Adele.

En sus primeros años en San Francisco, Ferrer se ofreció a todo tipo de actividades musicales. En un anuncio insertado en el diario hispano de San Francisco *La Voz de México* en 1863, Manuel Ferrer se ofrecía como “profesor de guitarra y canto... como agente para la compra y elección de instrumentos y de toda clase de artículos pertenecientes al arte filarmónico”, explicando que “residiendo en este país por muchos años, ha adquirido un vasto conocimiento de los mejores almacenes como de los autores más distinguidos”⁷². La situación de Ferrer nunca debió ser fácil en San Francisco, a pesar de contar con el aprecio del ambiente musical de la ciudad. En 1863 se organiza en el Platt’s New Music Hall un concierto en beneficio suyo, “con el objeto de ayudarle a remediar las necesidades a que una penosa enfermedad lo han reducido”⁷³, que contó con la participación de instrumentistas de la ciudad y cantantes de la compañía de ópera de los Bianchi.

⁶⁹ John Koegel: “Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arévalo: Premier Guitarist-Composers in Nineteenth-Century California”, *Inter-American Music Review*, vol. XVI (spring-summer, 2000), n° 2, pp. 45-66.

⁷⁰ “Musician prominent for years as Instructor and on Concert Stage”. “Profesor Ferrer is called by Death”, *San Francisco Chronicle*, 5-VI-1904, p. 31.

⁷¹ “He was the acknowledged profesor of guitar, commanding more pupils and higher prices than any teacher who entered the same field”, *Ibidem*.

⁷² “[Anuncio] Manuel I. Ferrer”, *La Voz de México*, San Francisco, 30-V-1863. El anuncio se repite numerosos días a lo largo de varios meses.

⁷³ “Concierto”, *La Voz de México*, San Francisco, 4-VIII-1863.

Por su extensión y duración la labor de Ferrer resulta esencial para el mantenimiento de las músicas hispanas en San Francisco. Siempre que tuvo ocasión participó con su guitarra en conciertos, veladas y funciones teatrales. Por ejemplo, en 1859 se realiza una función en su beneficio en el American Theatre en la que tomaron parte la pareja de bailarines Maiquez y los cantantes de ópera de la compañía de Bianchi entre otros, y Ferrer ofreció varios solos y dúos junto a sus alumnos, interpretando *El jaleo de Jerez*⁷⁴. En 1862 participa en un gran concierto en la Platt's New Music Hall organizado para recaudar fondos para construir un nuevo órgano en la Iglesia de Notre Dame des Victoires, centro católico de la comunidad francesa de la ciudad. Junto a otros muchos artistas, Manuel Y. Ferrer —que anunciaron en la prensa como “el célebre guitarrista”— interpretó una fantasía sobre motivos de la ópera *Lucia*⁷⁵. En abril de 1875 se celebró una función en su beneficio en el Pacific Hall, que contó con la participación de diez artistas, destacando la interpretación de *Angel's Serenade* cantada por la Señorita Vallarga con acompañamiento de violín y guitarra⁷⁶.

Ferrer fue un activo creador de música para guitarra, componiendo piezas originales y realizando arreglos guitarrísticos. Su gran legado creativo fue la colección *Compositions and Arrangements for the Guitar*, publicada en 1882, que tuvo una ampliada reedición posterior con la indicación de “A Complete Collection of Vocal and Instrumental Music Composed and Arranged in Progressive Order”, ambas publicadas por Mathias Gray en San Francisco, el prolífico editor de música de la ciudad⁷⁷. Las más de sesenta piezas, para guitarra a solo o a dúo, reflejan la variedad de referencias musicales con las que trabaja Ferrer. También publicó numerosas piezas sueltas o en colecciones, convirtiéndose en el principal arreglista para guitarra del editor M. Gray, como la colección *The Guitarist's Repertoire: a collection of songs & ballads, arranged principally by Manuel Y. Ferrer*, en cuya portada se anuncian veintidós títulos de canciones inglesas.

La música para guitarra de Manuel Ferrer, uno de los grandes legados guitarrísticos de su época, se puede clasificar en cuatro grupos principales:

1. Arreglos operísticos, tratados a la manera de fantasías, destacando las piezas más famosas de las óperas de Rossini, Donizetti o Verdi, como la plegaria de *Moise in Egitto*, una Fantasía con variaciones sobre *L'elisir d'amore*, unas variaciones sobre *Lucrecia Borgia*, el Miserere de *Il Tro-*

⁷⁴ “Ferrer's Benefit”, *Alta California*, San Francisco, 21-VII-1859.

⁷⁵ “Cartelera: Gran Concierto”, *La Voz de México*, San Francisco, 5-VI-1862.

⁷⁶ “Senor Ferrer's Benefit”, *Alta California*, San Francisco, 30-IV-1875.

⁷⁷ “California Pioneer Sheet Music Publishers and Publications”, *Inter-American Music Review*, vol. VIII (fall-winter 1985), n° 1, p. 119.

vatore, el cuarteto de *Rigoletto* o “Addio del passato” de *La Traviata*. No faltan tampoco arreglos de operetas francesas como *Madame Angot* de Lecocq o de las óperas cómicas inglesas de Balfe. Muchas eran piezas de lucimiento muy apropiadas para el concierto. Así en un concierto benéfico celebrado en el Metropolitan Theatre en 1862 Ferrer, a dúo con Mr. E. Pique, tocó las “dificiles variaciones en la guitarra tituladas *Pot-Pourri sobre temas de traviata*, compuesto para dos guitarras”⁷⁸.

2. Arreglos de danzas de moda de carácter internacional, como valses, mazurcas, polkas o escocesas. Entre ellas podemos citar la polka *First Kiss* de Bodecker, *Marien-Polka* de Carl Faust, *Luna-Polka* de Johann Peplow, la gavota *Secret Love* de Johann Resch, la polka-mazurka *Palace of Truth* de Charles Schultz, *The Favorite Peri Waltzes* de Charles d’Albert o *Corn Flower Waltzes* de Charles Coote Jr. Los comerciales títulos nos llevan al mundo de la música de salón, ámbito doméstico al que iban destinadas la mayoría de estas piezas. Entre estos también podemos incluir algunos arreglos clásicos sobre unos minuetos de Boccherini o un vals de Schubert. Una breve pieza manuscrita de este tipo, localizada en uno de los archivos de San Francisco con el título de *Aurora-Polka*⁷⁹, muestra la gran capacidad guitarrística de Ferrer que dignifica el instrumento al situarlo al mismo nivel de *salonnier* que el omnipresente piano.



Manuel Y. Ferrer, *Aurora-Polka*. Manuscrito. Society of California Pioneers, Library

⁷⁸ “Teatro Metropolitan: Gran Función”, *La Voz de México*, 7-VIII-1862.

⁷⁹ Society of California Pioneers, Library. Box 001046. Véase *19th-Century California Sheet Music...*

3. Repertorio de origen hispano, relacionado con el mundo sonoro de lo andaluz. El uso popular del instrumento le lleva a afinar en ocasiones la guitarra de manera distinta (Mi-Sol-Re-Sol-Si-Re) en un fandango, editado como *Spanish Fandango* hacia 1870 por M. Gray⁸⁰. En él Ferrer aprovecha el carácter repetitivo para ofrecer todo un variado estudio de punteos, arpeggios, rasgueos y armónicos en aceleración progresiva. Similar interés tiene el brillante *El jaleo de Jerez*, que recoge una adornada melodía de bolero, un tema que ya hemos mencionado en otra edición californiana y que también utilizó el famoso L. M. Gottschalk en su capricho de concierto *Souvenirs d'Andalousie*; Gottschalk había actuado en San Francisco en 1865 y seguramente conoció a Ferrer dado su amplio interés por lo hispano⁸¹.

SPANISH FANDANGO.

1st String in D, 5th String in G.

Thus. 6th 5th 4th 3^d 2^d 1st

Allegretto. 3rd 7th 5th open open open

5th 3rd Bar. open 7th Bar. open

4th 5th 7th 5th Harm. nat. open

12th fret p

Manuel Y. Ferrer, *Spanish Fandango*. San Francisco, M. Gray, c. 1870

⁸⁰ Society of California Pioneers, Library, Box 4-90. Véase *19th-Century California Sheet Music...*

⁸¹ Un análisis con una reproducción de esta partitura de Gottschalk puede encontrarse en "Spanish Musical Resonance in the Founding Fathers' States. Part I", *Inter-American Music Review*, vol. IX, nº 1, pp. 22-31. Para la estancia de Gottschalk en San Francisco ver S. Frederick Starr: *Louis Moreau Gottschalk*, Chicago, University of Illinois Press, 2000, pp. 368-383.

4. Un apartado especial lo ocupan las habaneras, género de difusión universal que había triunfado también en América tras su éxito europeo⁸². Quizás por este carácter transnacional, la habanera era una de las señas de identidad de lo hispano en todo el mundo y así era explotada en todos los lugares. En el catálogo de Ferrer encontramos arreglos guitarrísticos de habaneras de Yradier como la famosísima *La Paloma* o *María Dolores*; obras muy difundidas que también tuvieron otras ediciones en la misma ciudad⁸³. Otras incluyen la parte de la voz, como *La chacha* o *Los lindos ojos*, ésta última creación original sobre una poesía de J. M. Paredes.

Tempo di Danza.

2. ¿Qué es lo que me está don-tan-do, Que tan-ta ri-sa me
2. What is it, I pray you, tell me, That makes me to mirth in-

1. Se-ño-ra del al-ma mi-a. Lo que he de decir no
1. O! La-dy so fair and beau-teous, I know not what I shall

Manuel Y. Ferrer, *Los lindos ojos*. Danza Habanera. San Francisco, M. Gray, ca. 1875

Uno de los hechos más destacados de Manuel Ferrer es su plena integración en la vida musical de San Francisco, más allá de su relación con lo hispano. En la actividad musical de la ciudad convivían músicos alemanes e ingleses, muchos de paso y otros plenamente establecidos, con compa-

⁸² Víctor Sánchez Sánchez: "La habanera en la zarzuela española del siglo XIX: idealización marinera de un mundo tropical", *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas (Journal of Music, Visual Arts, and Performing Arts)*, vol. 3, n° 1 (oct. 2006- abril 2007), Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia), pp. 4-25.

⁸³ *María Dolores*. [Habanera] para voz y piano, M. Gray, San Francisco, 1862-65. Editada sin indicar autor ni arreglista, dentro de la colección *Vocal Beauties of England and America for voice and piano*. Otro sencillo arreglo guitarrístico de *La Paloma* de Yradier fue publicado por Luis T. Romero hacia 1889 en la localidad de Oakland.

ñas de ópera italianas y francesas, y Ferrer representa la raíz hispana en este rico panorama musical. Un buen ejemplo, entre otros muchos, podemos verlo en su participación en noviembre de 1855 en el Musical Hall en el homenaje al violinista danés Martin Simonsen, que partía hacia las Indias Orientales y Australia, donde además de dar recitales sería uno de los primeros en organizar compañías de ópera en la zona del Pacífico oriental. En la función además del propio violinista, acompañado por la Orquesta de la Sociedad Filarmónica dirigida por el compositor y pianista George Loder, participaron la soprano italiana Drusila Garbato y la cantante Mrs. Voorhees, su marido el director de ópera Luigi Garbato, el pianista G. A. Scout y el arpista McCorkle entre otros. La guitarra de Ferrer suponía toda una apertura sonora en una velada dominada por los fragmentos de ópera y sinfónicos de Verdi, Mozart y Mendelssohn⁸⁴.

Otra muestra de la integración de Ferrer en los ambientes musicales anglosajones de San Francisco es su relación con el Bohemian Club, uno de los más prestigiosos centros sociales y culturales de la ciudad, que llegó a reunir más de dos mil socios más una larga lista de espera⁸⁵. El club tenía un destacable coro de aficionados, que fue dirigido por Joseph Maguire, George T. Evans o el cantante y actor Stephen Walter Leach⁸⁶, músicos de origen inglés llegados a la ciudad en los primeros años de la Fiebre del Oro. En 1873 Ferrer publicó para piano la “mzurka de salón” *Alexandrina*, “respectfully dedicated to the members of the Bohemian Club of San Francisco”, seguramente una de las piezas que se pudieron escuchar en el prestigioso club de la ciudad, donde la música estaba muy presente. La difusión de la música de Ferrer trascendió el mundo de la guitarra, publicándose en San Francisco varias versiones para piano de piezas compuestas originalmente para guitarra, como *Annita Schottische*, la habanera *Los lindos ojos* (con versión inglesa de la letra) o el vals *Happy Moments*, este último llevado al piano por el francés Louis Theophile Planel.

La lucha entre las tradiciones musicales hispanas y las centroeuropeas importadas por los anglosajones podemos observarla entre el carácter marginal de la guitarra en San Francisco, frente al éxito del piano y violín como instrumentos virtuosísticos de concierto. A pesar de la presencia de Manuel Ferrer, fueron sobre todo pianistas quienes dominaron la vida musical de la ciudad, como el famoso Hugo Mansfeldt, alemán discípulo de Liszt llegado en 1864 que se convirtió en una de las grandes figuras de la vida musi-

⁸⁴ “Benefit of Martin Simonsen”, *Alta California*, San Francisco, 22-XI-1855.

⁸⁵ Doris Muscatine: *Old San Francisco. The Biography of a City from Early Days to the Earthquake*, New York, Putnam’s Sons, 1975, pp. 354-355.

⁸⁶ Un perfil biográfico y humano de Joseph Maguire y Stephen W. Leach se puede encontrar en las memorias de Margaret Blake Alverson: *Sixty Years of California Songs...*, pp. 227-231.

cal de San Francisco durante más de cincuenta años⁸⁷. Un caso inverso es la modesta situación del arpa. En un anuncio de 1864 se puede leer: “Una señorita mexicana, que toca este instrumento con perfección, ofrece dar lecciones a precios muy moderados”⁸⁸. Igualmente el arpista mexicano Mauro Solano, quien llegado en 1873 vivió en estos años dedicado a dar clases a señoritas, actuando solo esporádicamente en conciertos y veladas musicales. Recordemos que el arpa era un instrumento que gozó de una gran difusión culta y popular en toda Hispanoamérica, aunque la cantante Margaret Blake, que fue vecina de Solano, recuerda en sus memorias la magnífica manera de Solano tocando el arpa española [*Spanish harp*], en realidad el listado de sus alumnas nos remite a un trabajo hacia un público anglosajón, más cercano al mundo del arpa de salón⁸⁹. Sin duda lo hispano estaba quedando marginado por la corriente principal venida del Este, aunque sus sonidos y músicas estuvieron presentes, sin fuerza pero con constancia, en los turbulentos años del *Gold Rush*.

⁸⁷ “Liszt’s ‘Favorite’ California Pupil: Hugo Mansfeldt (1847-1932)”, *Inter-American Music Review*, vol. VIII (fall-winter 1985), n° 1, pp. 33-87.

⁸⁸ “Lecciones de Harpa”, *La Voz de México*, San Francisco, 28-IV-1864.

⁸⁹ “I fully appreciated his wonderful art in playing the Spanish harp”. M. Blake Alverson: *Sixty Years of California Songs...*, p. 247