

PEPITA SOTO: UNA HISTORIA DEL SUEÑO AMERICANO (1852-1859)

Kiko Mora

Universidad de Alicante

Enviado: 09-06-2013

Aceptado: 28-06-2013

Resumen

Este artículo se propone en primera instancia aportar información relevante sobre la figura de Josefa Soto Aranda, la primera bailarina española que consiguió triunfar en los escenarios de USA a mediados del siglo XIX. Durante ese período, Soto actuó como bailarina principal en las interpolaciones de obras operísticas, musicales, dramas y comedias de los teatros más importantes del país. Por entonces, los bailes populares comienzan a ocupar un espacio primordial en las carteleras de espectáculos y los números de la artista sevillana servirán como exponente del baile español y bolero dentro de programas que en muchas ocasiones tenían un fuerte acento español. El artículo aporta además documentos visuales de interés y una tabla cronológica de actuaciones de Soto entre 1845 y 1859.

Palabras clave

Pepita Soto; baile español; teatro norteamericano; siglo XIX; baile escénico andaluz.

Abstract

This article aims in first place to provide significant information about Josefa Soto Aranda, the first Spanish dancer to succeed on the American stage in the middle of the nineteenth century. During this period Soto performed as a principal ballerina in the interpolations of operatic, musical, dramatic and

comical plays in the most important theatres of the country. By then, popular dances started to take up a leading spot on the billboards, and Sevillian artist's acts will be an important example of Spanish and bolero dancing within a repertory possessing a strong Spanish emphasis. The article also provides visual documents of interest and a chronological table of Soto's performances between 1845 and 1859.

Keywords

Pepita Soto, Spanish dancing, American theatre, Nineteenth Century, Andalusian ballet.

A Félix Grande y Francisca Aguirre

1. Los inicios de Josefa Soto, una bailarina desconocida

1.1 ¿Quién es Josefa Soto?

Según la información disponible Josefa Soto Aranda nació en 1830 en Sevilla. Hija al parecer de dos familias de abolengo, su padre, José Soto y Torres, era natural de Cartagena, y su madre, Juana Aranda y García, de la capital hispalense. La familia no tenía ninguna vinculación con el mundo del espectáculo pero, como era costumbre de las familias aristocráticas y burguesas de la época, Soto recibió de niña lecciones privadas de baile, un arte que parecía ir bien con su talento. La temprana muerte de su padre significó la quiebra económica y el descenso social de toda una familia, ahora obligada a vivir en condiciones de mera subsistencia. Pepita tenía entonces diez años. Don José Soto dejaba además otros tres hijos huérfanos: una hermana de dieciocho años y dos hermanos menores que la artista. La difícil situación financiera de los Soto Aranda, propiciada también por la rígida división social patriarcal que confinaba a las mujeres al ámbito doméstico, fue el motivo de que Josefa Soto decidiera convertir su afición por el baile en una profesión rentable.

Sin embargo, el estudio al que se dedicó con profesores competentes de la ciudad no fue suficiente para labrarse un porvenir y tuvo que enfrentarse a los prejuicios de su época en lo que respecta a su sexo y a su clase. Un acaudalado primo suyo, temiendo que el apellido familiar cayese en el oprobio, se opuso por completo a la intención de Josefa Soto, y ejerció una fuerte influencia para que no fuera contratada en ningún teatro de Sevilla. Esta puede ser la razón por la que Soto se traslade a Madrid, donde formará parte del cuerpo de baile del Teatro del Príncipe entre 1845 y 1847¹. Su estancia durante

¹ "Sin título", *La Posdata*, 13-3-1845, p. 4; "Miscelánea", *El Eco del Comercio*, 5-4-1846, p. 4. La marcha de Soto a Madrid coincide con la emigración de bailarinas andaluzas, primero a la capital

este tiempo fue muy discreta y tampoco ayudó que en una de sus visitas a Sevilla su primo y sus propios hermanos la amenazaran con repudiarla de la familia si insistía en sus propósitos, pero el consentimiento a regañadientes de doña Juana le anima a continuar².

Será entonces cuando Soto se marche a París formando parte del elenco de la compañía dramática del Teatro de la Cruz que dirige el actor y empresario Juan Lombia, según cuenta una de las crónicas periodísticas de La Habana recopiladas por Ortiz Nuevo³. Allí se ha abierto el Teatro Español, en la Salle Ventadour, y durante el estreno se representará una comedia ligera de Bretón de los Herreros (*Mi secretario y yo*), un drama de Francisco de Rojas Zorrilla (*García del Castañar*) y un cuadro de costumbres andaluzas de Tomás Rodríguez Rubí (*La feria de Mairena*), interpolado con bailes como las mollaras, el bolero, el jaleo de Jerez y la jota⁴.

Cuando Lombia regrese en junio a la capital de España después de una estancia “más brillante que productiva”⁵, la sevillana habrá decidido quedarse en París junto a otros miembros de la compañía⁶. Allí actuarán unos días en el Théâtre des Variétés⁷. Además de Soto, forman el grupo la bailarina Pinchón, y los bailarines J. de Vegas e Ignacio Bagá⁸. Entre otros bailes se interpretará el

y después al resto de Europa; cf. Roáo Plaza Orellana, *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Córdoba, Almuzara, pp. 607-616.

² “Theatre”, *Nashville Union and American*, 19-3-1854, p. 3.

³ José Luis Ortiz Nuevo, *Tremendo asombro al peso*, Vol. II, Sevilla, Libros con duende SL, 2012, pp. 83-84. Cf. también, “Nouvelles”, *La Presse Musicale*, 8-4-1847, p. 6. Lombia estrena su espectáculo en abril (“Théâtres de Paris”, *L’Argus*, 22-4-1847, p. 3).

⁴ “Théâtre Espagnol”, *L’Indépendant*, 22-4-1847, p. 3.

⁵ *L’Éventail-écran*, 13-6-1847, p. 4.

⁶ “Novedades”, *El Popular*, 5-6-1847, p. 4; “Gacetilla de la Corte”, *El Español*, 15-6-1847, p. 4.

⁷ “Correo de hoy”, *El Popular*, 23-6-1847, p. 4.

⁸ Gerhard Steingress, ... *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba, Almuzara, 2006, p. 151. Ignacio Bagá pertenecía al cuerpo de bailarines de la compañía dramática del Teatro de la Cruz (“Miscelánea”, *El Eco del Comercio*, 24-8-1847, p. 4).

jaleo de Jerez⁹; como veremos, uno de los números favoritos de Soto en su estancia estadounidense (ver Apéndice).

Los compañeros de Soto volvieron a Madrid poco después y se supone que fue un rico actor y empresario teatral español retirado en París el que la sacó de la mísera vida que llevaba en la ciudad. Otras fuentes citan que tuvo fortuna con la lotería o que recibió una importante herencia, pero lo cierto es que la suerte de la sevillana parecía empezar a cambiar. Sea como fuere, lo que se afirma es que tras ese golpe de fortuna, ella “puso casa, compró coches y empezó a vivir como una marquesa”¹⁰ y que “la ven en el Gran Teatro, en el Hipódromo...etc., vestida con suma elegancia”¹¹.

El 27 de septiembre de 1847 Soto comenzó lo que puede considerarse el inicio de su carrera internacional. Nestor Roqueplan, director del Teatro de la Ópera de París, abre la temporada con *Massaniello o La Muette de Portici*, de Auber. La estrella del reparto es el tenor francés Poultier, pero el afamado escritor Theophile Gautier dedicará a “*Mademoiselle Josefa*” un amplio margen en la reseña del estreno que escribe para el diario *La Presse*. Aquella noche, el jaleo de Jerez, que Soto había ejecutado en compañía de Louise Fleury, había tenido que repetirse íntegramente por la petición de un bis. En este contexto, Gautier escribirá sobre la española:

La Josefa es a la vez fina y robusta. Podría hacerse un cinturón con su pulsera, ya que su cintura es de avispa, y sus brazos son los que le faltan a la Venus de Milo; hablar de la pequeñez de su pie sería una expresión anticuada, ya que, como dice la canción española, “la pierna es una realidad, pero el pie es una ilusión”. Su mirada, a la vez brillante y oscura, tiene un encanto singular; *su danza, más regular y mejor ejecutada desde el*

⁹ Se trata de un baile de moda tanto en España como en el resto de Europa y constituye una versión estilizada de los jaleos populares. Sobre el particular, cfr. Eulalia Pablo Lozano, *Jaleos y tangos. Vengo de mi Extremadura*, Córdoba, Almuzara, 2006.

¹⁰ Ortiz Nuevo, 84.

¹¹ “Novedades”, *El Popular*, 23-6-1847, p. 4.

*punto de vista coreográfico que la de los españoles que hemos visto hasta el momento, tiene un fuego salvaje, una gracia tumultuosa y una voluptuosidad violenta, profundamente característica. (cursivas mías)*¹².

También la prensa española se hará eco de la noticia dedicándole un artículo con el titular “Una Taglioni española”; a juzgar por la reseña su actuación palideció a la del resto de las bailarinas, entre ellas, una especializada en los bailes boleros españoles interpretando la manola, la belga Adeline Plunkett¹³.

Josefa Soto permanecería hasta el mes de diciembre en este teatro y es de suponer que, o bien se marchó a otros países europeos, o bien continuó formando parte del cuerpo de bailarinas del teatro parisino durante las temporadas que se dedicaban a la ópera¹⁴. Por allí pasarán entonces las grandes bailarinas y cantantes del momento, las mismas que aparecerán con ella en el Her Majesty's Theatre en 1851, tras recibir la oferta de un manager londinense.

La historia aquí contada bien pudiera explicar la ausencia de Pepita Soto de los escenarios españoles y el lógico silencio de la prensa nacional entre 1847 y 1851. Pero todavía nos tenemos que responder a una pregunta que pueda justificar la veracidad de parte de esta historia. No parece probable que Soto recibiera una herencia de su familia, dadas sus circunstancias. Sin embargo, eso le hubiera permitido costearse una estancia en París durante los períodos en que no trabajaba. Pero si proviene de alta cuna, ¿cómo es posible que los nombres de su madre y de su padre no aparezcan en la prensa sevillana de la

¹² “Théâtres”, *La Presse*, 4-10-1847, p. 1. El comentario de Gautier apoya la tesis de Steingress sobre la existencia de una escuela bolera con fuerte influencia de la danza clásica española y otra que está experimentando un proceso de progresivo aflamencamiento, sin que todavía puedan establecerse límites absolutamente definidos. El baile de Soto parece acomodarse mejor al primer estilo en estos momentos.

¹³ Cf.. “Cónica de Madrid”, *La Carta*, 11-10-1847, p. 2.

¹⁴ Al parecer Soto recibió propuestas para actuar en Londres en otoño de 1848. La noticia la sitúa en el Academie Royale de Musique de París en ese año (“A Spanish Danseuse”, *Manchester Courier*, 6-9-1848, p. 5)

época? Y, en otro caso ¿quién es el empresario español que al parecer la mantuvo?

1.2 Soto en Londres

En todo caso, quien se ha interesado por los servicios de la señorita Soto en Londres es el director teatral Benjamin Lumley, que acaba de convertirse con sonada polémica en el máximo responsable del Teatro de la Ópera italiana de París (figura 1). Con su nombramiento habrá demostrado ser un hombre sagaz en los negocios, pero también falto de escrúpulos. Lumley es también el director del Her Majesty's Theatre y ahora, en vistas a la exposición universal de Londres de 1851, necesita buscar artistas con que dar lustre a su programación.



Figura 1: Retrato del empresario teatral Benjamin Lumley

Es posible que Lumley contratara a la sevillana en París pues, como apuntamos, varios de los renombrados artistas que fueron llevados inmediatamente al Majesty's provenían del teatro parisino que ahora dirige (Bertrand, Gardoni, Duprez, Sontag, Calzolari)¹⁵. Lumley había vuelto de

¹⁵ Cf. "Théâtre Italiene", *Le Nouvelliste*, 8-1-1851, p. 1. "Théâtre Italiene", *Le Daguerriotype Théâtrale*, 30-1-1851, p. 1; Idem, 26-2-1851, p.2.

Londres a finales de febrero para organizar los preparativos y, tal vez, Soto se encuentre todavía allí como bailarina secundaria¹⁶.

Lo que sí tenemos por seguro es que Pepita Soto debutó en el Her Majesty's Theatre el 22 de marzo de 1851¹⁷. Allí se estrena la temporada operística del teatro con *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, y como conclusión *L'Île des Amours*, un ballet en cuatro *tableaux* con música compuesta Gustave Nadaud y coreografiada por Paul Taglioni, hermano de Marie. Es en el cuarto *tableau* de esta sección donde encontramos a Soto, una secundaria a las órdenes de la renombrada bailarina italiana Amalia Ferraris. Ésta será la tónica general de la programación hasta que la española abandone el teatro londinense en octubre de 1851¹⁸: presentación de obras operísticas completas seguidas de un ballet, o presentación de varios fragmentos operísticos de obras distintas interpolados de forma variable por dos *divertissements* donde tienen cabida en ocasiones los bailes populares y boleros. Las óperas, de variada naturaleza, son la mayoría de Donizetti, pero también se representarán piezas de Bellini, Beethoven, Mozart, Verdi, Auber, Rossini, Weber, Thalberg y Alari. Las voces femeninas principales de este repertorio del Her Majesty's conforman lo más granado de la época: Duprez, Alboni, Cravelli, Sontag, Barbieri Nini y Ugalde.

Josefa Soto participa entonces en "grand ballets" y grandes *divertissement* bailables como apoyo de alguna de las bailarinas principales (Carlotta Grisi, Amalia Ferraris, Marie Taglioni, Carolina Rosati, Fanny Cerrito) o interpretando distintos tipos de baile, de manera individual o colectiva. Soto bailará, entre otros, la tarantela, el bolero, la guaracha y la napolitana. Junto a ella está probablemente otra bailarina española, una tal Rosa.

¹⁶ "Nouvelles Dramatiques", *Le Nouvelliste*, 25-2-1851, p. 2

¹⁷ "Sin título", *Morning Chronicle*, 22-3-1851, p. 3).

¹⁸ "Sin título", *The Standard*, 11-10-1851, p. 1.

1.3. Soto en París

Josefa Soto continuará en el teatro londinense hasta el 11 de octubre de 1851, pero en ningún momento ha conseguido despuntar, y mucho menos ascender en el escalafón. Según un periodista del *Weekly Herald*, que probablemente narre la historia por boca de la artista, las causas de ese ninguneo se debieron a una trama conspiratoria¹⁹: las bailarinas principales del ballet se habrían sentido celosas del creciente reconocimiento de la española por parte del público y habrían presionado a Lumley para que la mantuviese en un segundo plano. Exasperada por la situación, se marcha a París sin despedirse. Quiere dominar el ballet tanto como domina los bailes de su país y pasa el invierno estudiando bajo la dirección del maestro James Sylvain, que ha bailado con ella durante su estancia en el Majesty's²⁰. Al parecer, los profesionales de la capital francesa reconocieron los talentos de la española y la contrataron para que hiciera su debut el primero de junio de 1852. Pero entretanto, alguien se queda atónito con el baile de la artista en una reunión privada y le ofrece una estancia en Nueva York que la artista acepta. No podemos asegurar quién fuera el personaje invitado a la reunión, aunque lo más probable es que se trate del famoso actor y manager James Henry Hackett (figura 2), que entonces se encuentra en París. Hackett es amigo de John Sefton, el ahora director de escena de William Niblo, empresario estadounidense cuyo apellido da nombre al local donde la española recalará a su llegada a Norteamérica: el Niblo's Garden.

¹⁹ "Theatrical", *Weekly Herald*, 3-7-1852, p. 212.

²⁰ No se sabe a ciencia cierta la procedencia de Sylvain. El *Dictionnaire de la Dance* de Le Moal le atribuye un origen británico y afirma que fue hermano del actor Barry Sullivan. Debutó como mimo en el King's Theatre de Londres en 1824, y en la década de los 30 acompañó a Carlotta Grisi y Lucile Grahn (Le Moal, 260). Sin embargo, Stern señala que nunca parecía entender el inglés y que si tenía que hablarlo lo hacía con un fuerte acento irlandés (Stern, 13). Es posible que el apellido Sullivan se transformara en Sylvain, renegando así de su origen para ganarse mayor respeto en los círculos del ballet. Fue *partenaire* de Fanny Elssler en su debut en el Park Theatre de Nueva York el 14 de mayo de 1840. Según parece, Sylvain no fue bien recibido y dejó el país en 1841 camino de La Habana para acompañar a Elssler en su gira (Amberg, 4 y 190; Bayo, 115). Sylvain aparecerá en 1846 en Londres, dentro del ballet de ambiente español *Paquita*, de J. Mazilier (Le Moal, 455).

Según parece fue Hackett quien tramitó de parte de Sefton unos pasajes y unos pasaportes a nombre de la artista y el de una “elder sister”, y se hizo cargo de las penalizaciones por la rescisión de su contrato parisino²¹. Sin embargo, Soto tenía que hacer frente a otro escollo. Partía para América desde Liverpool y hubo de andarse precavida para pasar inadvertida para Lumley quien, según se dice en la nota periodística, hubiera podido denunciarla por incumplimiento de contrato.



Figura 2: Retrato del empresario y actor James Henry Hackett

Este relato con algunos tintes novelescos narrado por el diario neoyorquino *Weekly Herald* suscita ciertas dudas al menos en dos puntos: 1) los supuestos celos de Carlotta Grisi y el resto de las bailarinas principales ante la

²¹ William W. Clapp, *A Record of the Boston Stage*, Boston y Cambridge, John Munroe and Company, 1853, p. 515; Mrs. John Drew, *Autobiographical Sketch of Mrs. John Drew*, New York, Charles Scribner's & son, 1899, p. 102. Cf. también, “Niblo's Seen by a Child”, *New York Clipper*, 28-4-1874, p. 3. Hackett pudo conocer a Soto durante su estancia como actor en Londres en 1851 (Brown, 153). O puede que conociera a Sylvain allí y éste a su vez le presentara a la sevillana cuando los tres ya estaban en París. Parece ser que en el verano de 1851, Hackett o cualquier otro empresario norteamericano había intentado hacerse con los servicios de la compañía de Rosa Espert en París para llevarla a Nueva York (“Cónica extranjera”, *El Clamor Público*, 5-9-1851, p. 3). Tal vez el traslado de la compañía resultaba demasiado caro y el tándem Hackett-Sefton prefirió promocionar en su país a una bailarina poco conocida que pudiera resultar más rentable, sobre todo en caso de que se convirtiera en una estrella.

acogida popular de Soto por parte del público londinense y la consecuente conspiración contra ella no parecen fundados, pues si esto fuera así, la prensa habría recogido, si no la polémica, al menos ese reconocimiento y esa ascensión. Soto aparece invariablemente de forma muy secundaria en los anuncios del Majesty's, y si se habla de ella en concreto se hace de forma muy tangencial; y 2) no parece probable que Soto todavía estuviera atada a un contrato con Lumley meses después de abandonar el teatro londinense, se supone a escondidas. Ni tampoco que su incumplimiento se debiera a una dejación de sus funciones porque lo cierto es que la artista no lo hace un día cualquiera, sino la noche de cierre de la temporada operística en este teatro, cuando algunas de sus compañeras ya se encuentran en París. Parece entonces más probable que el contrato con Lumley hubiera finalizado en esa fecha.

El relato del *Weekly Herald* explica la ausencia de Josefa Soto en los carteles de la prensa francesa, pero que la artista se consagrara por completo al estudio del ballet con Sylvain no es incompatible con el hecho de que lo hiciese porque, en realidad, no tenía teatro donde actuar²². Es cierto que podía haber utilizado sus ahorros londinenses para ofrecerse una estancia en París dedicada en exclusiva al estudio, pero es poco creíble que no hubiera aceptado una proposición teatral de haberla tenido antes de junio de 1852, siete meses después de terminar su estancia en el Majesty's. Más si cabe cuando es posible que esté sufragando el sustento de su hermana mayor y, probablemente como veremos en seguida, de su sobrino. Además, William W. Clapp afirma que la *troupe* con la que Soto actuará por primera vez en Nueva York fue contratada por Hackett "on speculation"²³; es decir, si no traduzco mal, en función de las ganancias del teatro. Siendo así, sólo parecen caber dos posibilidades: o las

²² La segunda estancia de Josefa Soto en París (noviembre 1851-junio de 1852) coincide con un período de sequía para las compañías españolas de baile en la ciudad del Sena. Tan sólo la compañía de Rosa Espert actuará esporádicamente en el Odeon, en el Cirque National y en el Palais Royal ("Chronique", *L'Argus*, 24-11-1851, p. 2; *Almanach des Spectacles*, 1852, p. 9; *Annuaire du Théâtre*, 1852, p. 101).

²³ *Opus cit.*, p. 515.

clausulas de su contrato de París eran tan poco atractivas que prefirió arriesgarse a una larga y algo incierta travesía hasta un país donde nadie la conoce por un salario sin prefijar o, simplemente, no hubo tal contrato.

Josefa Soto, en mi opinión, se marcha a USA porque las circunstancias le hubieron de obligar a ello. Es posible que Sylvain le contara sus andanzas con Fanny Elssler cuando debutaron en Nueva York en mayo de 1840 y eso la animara, pero cuando la prensa y el público norteamericanos comiencen a interesarse por su figura y la programación del teatro le ceda mayor protagonismo, la artista no podrá valerse sólo de la tarjeta de presentación del Her Majesty's. Para empezar necesita un nombre, uno más fácil y familiar al oído del espectador anglófono: Pepita Soto. Pero también necesita una historia; y esa historia debe dejar un mensaje claro: a pesar de las conspiraciones ha tenido la posibilidad de triunfar en Europa. Si está aquí es porque América ha sabido reconocer su formación, su talento y, sobre todo, su determinación.

2. Pepita Soto en USA

2.1 *El Niblo's Garden y The Troupe of French and Spanish Dancers*

Pepita Soto llegó a Nueva York el 2 de junio de 1852 procedente de Liverpool. Según consta en la lista de pasajeros del Asia, iba acompañada de su hermana mayor de 30 años y su sobrino, "Jean" (¿Juan?) Soto, de seis. En la lista figura también su edad (22 años), su profesión ("*artiste*") y el país al que dicen pertenecer ("*France*") (figura 3). El barco es un pequeño vapor del Correo Real con tan sólo 65 pasajeros, la mayoría de ellos comerciantes y hombres de negocios ingleses y norteamericanos que viajan a los Estados Unidos o Canadá²⁴.

²⁴ "European Intelligence", *American and Commercial Daily Advertiser*, 4-6-1852, p. 2; *Passenger Lists of Vessels Arriving at New York, New York, 1820-1897*; (National Archives Microfilm Publication M237, 675 rolls); Records of the U.S. Customs Service, Record Group 36; National Archives, Washington, D.C.

Cuando Soto llega a Nueva York, la ciudad ya es una urbe de más de medio millón de habitantes²⁵, la tercera del mundo occidental después de Londres y París, dentro de un país que acaba de superar los veintitrés millones y que sólo ahora se está empezando a expandir hacia las zonas pobladas por los indios al oeste del Mississippi. En todo el estado de Nueva York, el grupo de residentes hispanohablantes de origen foráneo no alcanza los mil habitantes. De ellos, más de la mitad son españoles que, en su mayoría, viven en Manhattan²⁶.

District of New-York---Port of New-York.

do solemnly, sincerely, and truly *Henry C. Madras* that the following List or Manifest of Passengers, subscribed with my name, and now delivered by me to the Collector of the Customs for the District of New-York, contains, to the best of my knowledge and belief, a just and true account of all the Passengers received on board the *Stem Gain* whereof I am Master, from *Spain* So help me God.

Sworn to, this *Nov 2* 18*42* Before me.

List of Manifest of ALL THE PASSENGERS taken on board the *Royal Mail Steam Ship Asia* whereof *Charles Henry Lewis Jenkins* is Master, from *Liverpool*; burden, *two hundred fourteen tons*.

NAMES.	AGE.		SEX.	OCCUPATION.	The country to which they severally belong.	The country in which they intend to become inhabitants.	Died on the Voyage.
	Years.	Months.					
<i>Charles de Boom</i>	<i>32</i>		<i>Male</i>	<i>Merchant</i>	<i>United States</i>	<i>United States</i>	
<i>Marie de Boom</i>	<i>24</i>		<i>Female</i>				
<i>Fanny Chadwick</i>	<i>23</i>			<i>Servant</i>			
<i>Anna H. Taylor</i>	<i>20</i>				<i>England</i>		
<i>Henry Parker</i>	<i>23</i>		<i>Male</i>	<i>Merchant</i>	<i>United States</i>		
<i>Mrs. H. Parker</i>	<i>18</i>		<i>Female</i>				
<i>Jane Lohmstone</i>	<i>23</i>			<i>Servant</i>			
<i>Senora Soto</i>	<i>30</i>				<i>France</i>		
<i>Sean Soto</i>	<i>6</i>		<i>Male</i>				
<i>Senorita Soto</i>	<i>22</i>		<i>Female</i>	<i>Artist</i>			

Figura 3: Extracto de la lista de pasajeros del vapor Asia donde viaja la familia Soto

Soto se estrenó en el Niblo's Garden el 14 de junio. El Niblo's no es exactamente un teatro sino una sala polivalente donde cabe desde la ópera al circo, desde el drama a las conferencias. El espectáculo, que comienza alrededor de las ocho de la tarde, contiene piezas musicales y teatrales con una

²⁵ *Population of the United States in 1850. Seventh Census*, Washington, Washington Printing Office, 1853, p. CXXIII.

²⁶ *Opus cit.*, pp. 118 y 399. Son pocos para constituirse en un grupo sensible al incipiente mercado del entretenimiento.

distribución tripartita y flexible: una introducción por parte de la orquesta que se suprime en ocasiones, una o dos piezas cómicas o una opereta cómica y, tras un descanso de media hora, una sección de variedades dancísticas. A veces el descanso se produce entre la última sección y un número final con todo el cuerpo de baile. Otras veces las variedades se sustituyen por una sola coreografía sobre piezas de óperas relevantes. Las figuras del elenco en el que participa la artista española tienen acento francés: las señoritas Leontine Pougaud, del Music Academy de París; Melanie Drouet, del Teatro de Burdeos; Christine Leeder y Emilie Lavigne, del Gran Teatro de Bruselas; el señor F. Mège, *maitre* de ballet del Teatro de Toulouse; la británica Octavie de Melisse, del London Opera House, se incorporará a principios de septiembre. Soto es la otra excepción. Para el estreno, sus bailes servirán de espectáculo final tras la representación de una *comediotta* de tema español titulada *A Faint Heart Never Won Fair Lady* (*No hay mujer bella para un corazón débil*) y una farsa con el nombre de *Betsy Baker*²⁷. El elenco de actores y actrices, sin embargo, es anglosajón y está formado por algunos de los artistas más reputados del momento: el matrimonio Drew, Joseph Jefferson III y Lester Wallack. El programa de comedias se ampliará notablemente hasta terminar la estancia a mediados de noviembre. Allí hará también su debut en USA la actriz británica Emma Fitzpatrick.

Igual sucederá con los bailes de la Soto. Durante esos cinco meses en Niblo's la artista habrá presentado al público neoyorkino, acompañada del señor Mège o en solitario según los casos, una buena parte del repertorio que lucirá durante su estancia en USA: bailes populares españoles y boleros como el jaleo de Jerez, el jaleo de Santiago, el bolero de Cádiz, la manola, la cachucha, el zapateado, y uno ligado al ballet: el llamado *Pas de Fascination*. Sus compañeras Pougaud y Lavigne también interpretarán la manola y la segoviana en alguna

²⁷ "Dramatic", *New York Evening Express*, 15-6-1852, p. 1. *A Faint Heart Never Won Fair Lady* fue escrita por James R. Blanche y se representó por primera vez en el Royal Olympic Theatre de Londres en 1839. El argumento se desarrolla en la corte de Carlos II.

ocasión²⁸. Junto al resto participarán en finales de programa acompañándose de las castañuelas, pero el repertorio de sus bailes proviene sobre todo del mundo del ballet y de otros bailes populares europeos.

Parece ser que Soto se ganó en seguida a los parroquianos del Niblo's pues en la reseña del estreno su jaleo "fue acogido con gran frenesí de aplausos y la petición de un bis"²⁹. Una semana más tarde ya se puede confirmar que la artista despunta sobre el resto de las bailarinas:

La señorita Soto, ya lo hemos dicho, ha sido la primera en impresionar vivamente la imaginación del público: su mirada llena de fuego, su cintura esbelta, su aspecto provocador, su pie combado, le han valido entre el público un favor que llegó desde el primer momento al entusiasmo. ¿No es hacer de esta bailarina un gran elogio el reconocer que no ha habido en todas las representaciones subsiguientes la sombra de un enfriamiento? Sus compañeras, que habían sido acogidas puede que de manera menos cálida, han ganado en cada nueva aparición³⁰.

La crítica norteamericana, a diferencia de lo reseñado por Theophile Gautier en párrafos anteriores, observará una acusada diferencia entre los bailes populares españoles protagonizados por las intérpretes italianas y francesas, "exquisito, artificial, extraordinario, lleno de vida y animación, pero sin el profundo sentimiento y entusiasmo peculiar al arte y el baile español", y éste de la sevillana, "diferente de todo lo que se ha visto en los teatros de esta ciudad..., encarnación [ella] de este estilo de arte, de rango superior aunque de carácter diferente y de una mayor brillantez y fascinación que la más artificial escuela de Francia e Italia"³¹. Lo que nos hace pensar que, o bien los bailes andaluces de la española evolucionaron hacia la vertiente más afluencada que ahora se

²⁸ "Courrier de la Ville", *Courrier des Etats-Unis*, 8-7-1852, p. 2. "City Intelligence", *New York Evening Post*, 2-8-1852, p. 2. "Sin título", *Public Ledger*, 27-11-1852, p. 2.

²⁹ "Dramatic", *New York Evening Express*, 15-6-1852, p. 1.

³⁰ "Tablettes artistiques", *Courrier des Etats-Unis*, 21-6-1852, p. 2.

³¹ *Ibid.*, nota 19.

desarrolla, cosa poco probable, o bien la escuela bolera evolucionó hacia el baile español clásico con unas características sensiblemente diferentes a la forma en que lo hizo en Francia o Italia (ver nota 13). No hubo tal vez sólo dos tendencias en el desarrollo de la escuela bolera del medio siglo, sino, según creemos, tres: la que se mantuvo, aún con cambios, dentro de la tradición más ortodoxa, la aflamencada, y la influida por el ballet romántico europeo. En este sentido, la puesta en escena (coreográfica y escenográfica), el repertorio y el estilo de Pepita Soto podría servir de ejemplo de esas tendencias y sus interconexiones³².

Con el correr de los meses la programación del Niblo's ha ido variando sustancialmente en contenido y estructura. Durante octubre y noviembre la Double Ballet Company y el cuerpo de baile de Adele e Hippolyte Monplaisir sustituirán al anterior, pero las principales bailarinas del estreno se mantienen en cartel. El primero de noviembre se anuncia el debut de la ópera *Martha or The Richmond Market* todos los lunes, miércoles y viernes. El espectáculo, que se representa por primera vez en el país, está liderado por la famosa soprano inglesa Anna Bishop, al frente de una compañía de ópera formada por cuarenta y cinco artistas incluyendo una orquesta y un coro³³.

Sin embargo, Pepita Soto no es sólo bailarina sino una pantomimista que participa en comedias en un acto como *The Married Rake (El casado calavera)*³⁴ o baila interpretando personajes de ópera como el Fígaro de *El barbero de Sevilla*³⁵ (acompañada de Pougaud en el papel de Rosina) o de baile escénico español

³² Por ejemplo, la heterogeneidad de espacios escénicos donde actuó ballet para ópera, baile escénico y bailes populares en el marco de comedias y farsas o en programas exclusivamente musicales. Por ejemplo, las a veces sutiles diferencias entre algunos de sus números: Grand bolero español, bolero de Cádiz, "new" bolero de Cádiz. Por ejemplo, la proporción superior en la presentación de bailes más modernos ("new cachucha" "new bolero de Cádiz", "boleras jaleadas" "new Sicilian"), en las ciudades del Sur y California.

³³ "Amusements", *New York Evening Express*, 4-11-1852, p. 1. *Martha, oder Der Markt zu Richmond* es una ópera cómica en cuatro actos compuesta por el alemán Friedrich von Flotow. Se estrenó en Viena en 1847. Esta adaptación norteamericana la redujo a tres actos y le incorporó un vestuario nuevo.

³⁴ "Amusements", *New York Daily Tribune*, 17-6-1852, p. 1.

³⁵ "Amusements", *New York Daily Tribune*, 9-9-1852, p. 1.

como la Maja de *La maja de Sevilla* (acompañada del señor Corby en el papel de Don Rodríguez)³⁶ y *Rosita*³⁷.

Tras finalizar la estancia en Nueva York, la compañía se desplazó para una gira por ciudades de los estados limítrofes. Actuarán en el Chesnut Theatre de Filadelfia a mediados de noviembre, dentro del espectáculo que el matrimonio Drew lleva liderando desde principios de septiembre. Allí acudirá también otro de los artistas de mayor prestancia en la escena estadounidense, el cómico John Gilbert. Anunciada como “The Niblo’s French and Spanish Troupe” o “The Niblo’s Grand Troupe of French and Spanish Dancers”, la compañía gozó de una calurosa acogida por parte del público y la crítica elogia sobre todo el talento de todas las bailarinas principales y el contraste y la variedad de los estilos ejecutados. De Pepita Soto se afirmará que posee en su arte un grado sobresaliente de “gracia, belleza y aptitud...tanto como de modestia”, que “es la bailarina más consumada que se ha visto en mucho tiempo”, y que “los españoles tienen razones para estar orgullosos de la belleza que ahora exhibe en nuestra ciudad los bien conocidos méritos de la gracia andaluza”³⁸.

Tras el sonado éxito de la compañía en Filadelfia, ciudad a la que por este motivo regresará en dos ocasiones en los meses siguientes, el elenco actúa como espectáculo independiente en Baltimore, pero volverá a interpolar o concluir programas de comedias en los teatros de Washington, Boston, Nueva York y, nuevamente, Baltimore.

³⁶ *La maja de Sevilla* se anunciaba como un “Grand Spanish Ballet” y constaba de tres o cuatro bailes interpretados por Soto (*New York Daily Times*, 2-11-1852, p. 1). Esta pieza pudo ser una reelaboración de *Le Majo d’Espagne*, de F. Plantay (cf. Steingress, 2006: 134). *La Maja de Sevilla* pareció gozar de cierta fortuna en la época, pues llegó a estrenarse en el Victoria Theatre de Sidney (Australia) el 6 de agosto de 1861, junto con una ópera romántica de asunto también español, *Maritana*, del compositor inglés William Vincent Wallace (“Amusements”, *Sidney Morning Herald*, 31-7-1861, p. 1).

³⁷ Tal vez este baile escénico sea una reelaboración del drama lírico *El gitano ou la Voile Rouge*, de Partonneaux y Fontmichel. Se estrenó en el Théâtre de Marseille en 1834 e incluye una pieza titulada “El romance de Rosita” (Steingress, 94).

³⁸ “Sin título”, *The Philadelphia Inquirer*, 18-11-1852, p. 2.

Con esta gira Soto se habrá dado a conocer en todo el noreste del país. Ha despuntado sobre el resto de las bailarinas y la crítica neoyorquina la ha elogiado sin ambages. No puede pedir más, de momento. O tal vez sí: la cita que sigue corresponde a un anuncio de un establecimiento que vende ginseng y que utiliza a Soto como reclamo. En esos años la utilización de estrellas para la promoción de bienes materiales de consumo constituye un hecho muy poco frecuente:

SOTO, LA BAILARINA ELEGANTE. Todos los que saben apreciar la poesía de la danza saben que Soto es la bailarina más elegante y consumada que hemos tenido aquí desde la Ellsler. La primera vez que vino aquí desde el soleado sur le afectó mucho nuestro clima inestable y un fuerte catarro le impidió aparecer. Su primera aparición dio la impresión de una debilidad general. Un uso constante de ese genial y aromático sirope, de Ginseng y Malva, desde el segundo día de su llegada a Boston la ha recuperado completamente, y ahora cada noche los bravos y los ramos de flores de la encantada audiencia demuestran su poder. El sirope se vende en Wilson & Fairbanks & Co., n° 13 y 15, Hannover Street. Lector, si está resfriado tome Ginseng; si está deprimido, vaya a ver a Soto³⁹.

Tras la estancia en Baltimore, la troupe de bailarinas volvió a Nueva York para actuar en uno de los teatros más populares de la ciudad: el Bowery theatre. Soto Bailará allí el olé y la gitana, y Pougaud y Lavigne la manola. Sin embargo, estos números resultan insólitos para un auditorio de baja extracción social que, en todo caso, es más proclive a las parodias de bailes populares que a los bailes mismos. La percepción del baile español en Norteamérica, apasionado y refinado a la vez, es todavía un asunto de las clases medias-altas. Como se ha señalado en muchas ocasiones, el llamado "Minstrel Show" es el mejor representante del teatro popular en aquel país, un espectáculo que combina canciones, bailes y *sketches* cómicos con un fuerte acento sobre las diferencias étnicas y raciales. Es aquí donde las canciones de plantación, las baladas

³⁹ "Soto, the Elegant Dancer", *Boston Herald*, 26-3-1853, p. 2.

irlandesas y el *lieder* alemán se dan la mano. En estos momentos, el baile español, a nivel escénico por lo menos, apenas tuvo contacto con las formas de expresión más populares integradas en el *minstrel show*.

2.2. Camino del Sur

Unas pocas actuaciones en el Bowery Theatre de Manhattan serán las últimas antes de que la Troupe of French and Spanish Dancers se disuelva. Según afirma W. Clapp, “había verdadero talento artístico en esta troupe, pero no lo suficiente para darles el poder de atracción en ciudades donde a menudo se habían visto mejores bailes”⁴⁰.

Tras la desbandada, Pepita Soto fue contratada a finales de junio en Albany para ofrecer sus bailes en solitario, primero en un espectáculo de variedades de un modesto teatro y después interpolando comedias ligeras y la ópera cómica *The Daughter of the Regiment*, de Donizetti, en el Albany Museum⁴¹. De Melisse y Drouet han sido contratadas en el Niblo’s para actuar junto a la familia Ravel, a la que Soto conoce bien desde su temporada en el Her Majesty’s. Es posible que la española anduviera recorriendo otras ciudades pequeñas del estado de Nueva York durante el verano tras su estancia en Albany, pero volverá a Manhattan, al Castle Garden Theatre, para actuar en una gala a beneficio de la American Dramatic Fund Association en agosto, compartiendo el repertorio de bailes junto a Pougaud, Lavigne y Corby entre otros⁴².

Pasado el verano, Soto se embarcó en una gira hacia los estados del sur. Aunque la mayoría de las poblaciones medias norteamericanas tienen al menos un teatro espacioso donde actuar, los puntos de emplazamiento de las incipientes giras teatrales se organizan en función de las nuevas, aunque

⁴⁰ *Opus cit.*, p. 415.

⁴¹ “Amusements”, *New York Daily Tribune*, 1-7-1853, p. 1.

⁴² *Courrier des Etats-Unis*, 11-8-1853, p. 2.

todavía escasas, líneas ferroviarias de la costa noreste del país y, sobre todo, de la gran vía fluvial del Mississippi y todos sus afluentes.

A primeros de septiembre de 1853, el empresario J. M. Field abre su nuevo teatro en St. Louis, el Varieties, y ha buscado los servicios de la sevillana para dar lustre a su presentación. Soto ha tomado un vapor en el río Illinois pero sus aguas se encuentran a un nivel muy bajo y se retrasará algunos días en llegar a la capital de Missouri⁴³. Allí, como en todas las ciudades de esta gira se la espera con gran expectación. Field la ha contratado para una semana, pero se quedará un mes actuando los días alternos con el programa de estreno de la temporada de ópera del mismo teatro. Allí, ofrecerá, además del repertorio que ya conocemos, la *zingarella* y la polka. En las ocasiones que lo requieren, le acompaña otro maestro de ballet: George Washington Smith (figura 4)⁴⁴. Será con Smith con quien presente un nuevo baile escénico titulado *La belle de L'Andalusia*.⁴⁵ Denominado también *The Daughter of the Tagus* (*La hija del Tajo*) y con arreglos del maestro norteamericano, la pieza se basaba en el ballet de Filippo Taglioni *La Fille du Danube* (1836). La jota aragonesa será aquí uno de los bailes destacados.

A su paso por las riveras del Mississippi, hacia Nueva Orleans y en su regreso a Nueva York, Pepita Soto actuará al menos en los estados de Missouri,

⁴³ "St. Louis Theatre", *Times Picayune*, 7-9-1853, p. 2. "Local Matters", *Daily Missouri Republican*, 15-9-1853, p. 3.

⁴⁴ Según George Amberg, el siglo XIX aportó cuatro baletistas norteamericanos notables: Mary Ann Lee, Julia Turnbull, Augusta Maywood y G. W. Smith. Nacido en Filadelfia en 1820, es probable que Smith aprendiera allí con P. H. Hazard, del Teatro de la Ópera de París. Estudió también con Sylvain y entre 1840 y 1842 fue compañero en las giras de Fanny Elssler a la que acompañó hasta La Habana. Tras la partida de Elssler, Smith se dedicó al ballet clásico acompañando a Lee hasta 1847. En ese mismo año fue nombrado maestro y primer bailarín del Bowery Theatre, interpretando los papeles masculinos de grandes ballets románticos junto a Julia Turnbull y la italiana Giovanna Ciocca. Antes de acompañar a Pepita Soto, Smith había actuado junto a Lola Montes en su debut neoyorquino en 1851. Luego se hizo coreógrafo y fue también maestro de ballet en el Teatro Cómico de Boston. Murió en 1899. Su hijo Joseph inventó el llamado Turkey Trot e introdujo la danza apache en USA (Amberg, 5-8, 191; Paris y Bayo, 306).

⁴⁵ La palabra "baile escénico" designa dos hechos de carácter inclusivo: bailes sometidos a la mediación coreográfica teatral, y cuadros escénicos compuestos por una serie de bailes de este tipo. En España se denominó "bailable español". En este artículo nos referimos al segundo caso.

Kentucky, Tennessee, Alabama, Carolina del Sur, Pennsylvania y el Distrito de Columbia. Viajará con compañías residentes de repertorio⁴⁶ que presentan dramas (trágicos, domésticos...etc.), comedias y melodramas y en las que participan intérpretes de reputación como George Holland, John Sloan, Charles Bass, el matrimonio Charles Howard, Charlotte Crampton, Mrs. Bernard, James M. Browne y John G. Gilbert. En Louisville la crítica afirma que “nunca ha habido en la ciudad una *danseuse* que la haya sobrepasado”, que tan sólo Fanny Elsller puede igualársele, pero que “en belleza personal y gracia natural es bastante más exquisita que la ‘divina Fanny’”.⁴⁷ Se dirá también que su mirada “aviva el fuego que uno podría esperar de una Gulnare” y que su figura “tiene una forma a la que Praxíteles podría rendir culto”.⁴⁸ En Memphis se afirma que es “la bailarina más elegante, bella ... y atractiva” que ha pisado un escenario en la ciudad. Al editor del *Memphis Eagle* su belleza y maneras le recuerdan el episodio bíblico de la decapitación de Juan el Bautista, y que “si hubiera habido Sotos en aquel tiempo... la tentación de Herodes hubiera sido más grande de lo que nunca podría haber imaginado”⁴⁹.



Figura 4: Retrato de George Washington Smith

⁴⁶ Denominadas en inglés “stock companies”, la función de la compañía residente era doble: dar continuidad al programa teatral entre las visitas de las estrellas y proporcionar los papeles secundarios necesarios que éstas mismas necesitaran (Mates, 17).

⁴⁷ “Soto”, *Times Picayune*, 13-11-1853, p. 3.

⁴⁸ “Soto Again”, *Times Picayune*, 13-11-1853, p. 8.

⁴⁹ “Soto”, *Times Picayune*, 29-11-1853, p. 2.

Tras pasar por Mobile, donde también obtuvo un sonado triunfo, la bailarina española, junto a su hermana y el maestro Smith, se instaló en el Hotel St. Louis de Nueva Orleans⁵⁰. La ciudad es la primera del país en tener una compañía francesa de ópera con teatro propio, el Orleans, y a diferencia del resto de las grandes ciudades del norte, el fuerte contingente de ciudadanos de origen galo ha permitido que el drama lírico se institucionalice de manera sólida⁵¹. Las óperas son de Meyerbeer, Verdi, Rossini, y en mayor medida, como es natural, de Halévy. Soto actuará en ocasiones en los entreactos de las óperas, pero también en las noches en que se representan comedias y dramas. Su estancia, que se prolongará hasta el primero de enero de 1854, ha logrado calar en el ánimo del público por lo que será contratada de nuevo a mediados de mes, esta vez en el Placide's Varieties. No es la primera vez que los parroquianos de este teatro contemplan los bailes populares españoles porque la condesa de Landsfeldt, es decir Lola Montes, ha tenido una larga estancia a principios del año anterior donde interpretará el olé y también estrenará un zapateado burlesco que parodia el famoso baile de la tarántula de Elsller. Su ejecución se hará famosa con el nombre de "spyder dance". A la Montes la acompañará presumiblemente quien ha participado en el mismo elenco que Soto durante su primera estancia en París en 1847: el bailarín de Vegas⁵².

Las piezas que se representan ahora en el Placide's son de muy diversa naturaleza y van dirigidas a un público distinto del que se convoca en las noches operísticas del Orleans: comedias, tragicomedias, dramas, farsas, *sketches* cómicos y actos sueltos de dramas conocidos. A pesar de que la inmensa mayoría de ellas forman parte del repertorio estándar del período, Soto y Smith ocupan el puesto privilegiado de las carteleras de prensa del

⁵⁰ "Hotel Arrivals Yesterday", *Times Picayune*, 18-12-1853, p. 4.

⁵¹ La introducción de la ópera italiana en el país fue responsabilidad de una compañía española, la del tenor, compositor y director español Manuel García y su hija, Maria Felicitas, conocida mundialmente después como La Malibrán. Se estrenaron en el Park Theatre de Nueva York en otoño de 1825 (Elson, 99).

⁵² "Amusements", *Times Picayune*, 18-1-1853, p. 5.

teatro, donde el jaleo de jerez y la manola recibieron “la petición de un bis y [fueron] acogidos con toda una avalancha de tributos florales y los aplausos más cálidos”⁵³.

Para entonces, parece evidente que Soto se ha integrado con soltura en los círculos sociales de la ciudad y será invitada para bailar en las “soirées dansantes” organizadas en el hotel donde se hospeda. Más de quinientas personas de todos los lugares del país se reúnen para admirar todo un variado repertorio de bailes, escoltados por una banda de música, y asistir a un pantagruélico banquete que empezaba sobre la medianoche. Sin embargo, aunque el cronista consideró apropiado omitir los nombres de las señoritas y señoras que mejor representaban la belleza femenina “para no incurrir en el riesgo de resultar odioso por una expresión de [su] opinión individual en este punto”, no pudo resistirse a mencionar que de entre la multitud de bailarinas que participaron “ninguna atrajo más atención –y eso no sólo por su rara belleza de persona y rasgos, y la elegancia y gusto con que iba vestida, sino por la espléndida modestia y refinamiento de sus modales- que la encantadora Señorita, la hermosa Soto”⁵⁴. Allí, junto al maestro de ballet Gabriel de Korponay⁵⁵, bailará un “schottisch”⁵⁶ ante la mirada atenta y entusiasmada de los invitados.

La mayoría de las veces la pareja Soto-Smith ha tenido su propia sección en los entreactos, pero también han participado, junto a otras bailarinas, en papeles musicales dramáticos dentro de un “ballet pictórico” titulado *Painter's*

⁵³ “Amusements”, *Times Picayune*, 19-1-1854, p. 1.

⁵⁴ “Soiree Dansante at the St. Louis”, *Times Picayune*, 31-1-1854, p. 1.

⁵⁵ Gabriel de Korponay, oficial del ejército húngaro, se exilió a USA en mayo de 1844 y unos meses antes de conocer a Soto había obtenido el pasaporte estadounidense. Según Skiba, fue uno de los introductores de la polka en el país. En 1844 Korponay actuó en Niblo's Garden en el estreno estadounidense del ballet romántico de ambiente granadino *The Revolt of the Harem* (Amberg, 191).

⁵⁶ Debe referirse al Schottische, un baile rural parecido a la polka pero más lento, ejecutado en parejas cuyo origen se encuentra al parecer en Bohemia. Se hizo famoso en los salones de baile de la Inglaterra victoriana e influyó en numerosos bailes nacionales de otros países, entre otros el chotis madrileño.

*Illusion*⁵⁷. En ese número, Soto y Smith bailarán alguna de las secciones de *La fille de L'Air*, la operetta fantástica de Paul Lacome, y un gran bolero español. Y también un bolero de Cádiz dentro de un *divertissement* que incluye además una canción ("Funeral of Napoleon") y un baile escocés⁵⁸. Soto se despedirá del Placide's Varieties con una gala benéfica⁵⁹ en su honor a mediados de febrero. Aquella noche obtuvo una calurosa acogida y parecía estar especialmente inspirada. Según la reseña "se lanzaron al escenario ramos de flores, guirnaldas, e incluso regalos más valiosos, y raramente hemos asistido a semejante ovación"⁶⁰. No cabe duda de que la sevillana había calado hondo en los habitantes de Nueva Orleans. Cuando más tarde se haga balance de las estrellas que han brillado durante la temporada, Soto tendrá un lugar preeminente y los daguerrotipos con su imagen adornan los escaparates de las librerías y las tiendas de música de Camp Street, la zona comercial situada en los alrededores del populoso y agitado barrio francés de la ciudad⁶¹.

A primeros de marzo, Soto partió de Nueva Orleans camino del Norte vía Memphis donde actuó en el Charos Theatre a mediados de mes. En Nashville el actor y empresario John Greene abre el Adelphi para una corta temporada y de nuevo Soto es la encargada de participar en el estreno junto a la compañía teatral Charles & Ash, pero se anunciará, junto con Smith, como la atracción principal, por lo que sus bailes son allí algo más que números interpolados

⁵⁷ Este ballet se estrenó en el Theatre Royal de Ballarat (Australia) en 1862 (*The Star*, 7-6-1862, p. 3). Los personajes son el pintor Murillo, su asistente y una supuesta condesa de Torres Vecchio. Parece evidente el tema español.

⁵⁸ "Amusements", *Times Picayune*, 4-2-1854, p. 5. "Amusements", *Times Picayune*, 10-2-1854, p. 4.

⁵⁹ Eso demuestra también la popularidad de la artista. En estos espectáculos Soto se debía emplear a fondo con un repertorio de mayor duración que el acostumbrado. Según Mates, los artistas usaban esta estrategia tanto para sopesar su popularidad como para obtener unos ingresos adicionales. En estas galas el homenajeado pagaba los gastos del teatro en esa noche y se quedaba con el resto, lo que implicaba un riesgo en caso de una exigua entrada (Mates, 40).

⁶⁰ "Amusements", *Times Picayune*, 14-2-1854, p. 1.

⁶¹ "Last Week of the Season", *Times Picayune*, 27-5-1854, p. 1. "Daguerreotypes in the windows", *Times Picayune*, 6-3-1854, p. 2.

entre comedias, comedias musicales, farsas y vodeviles (figura 5)⁶². En el Adelphi repetirán *Painter's Illusion* y *La belle de L'Andalousia* (en los papeles de Violetta y Rodolpho), e introducirán otro día una escena del ballet *Le diable Amoureux* de Mazillier, donde Soto bailará en solitario un "baile de cuatro naciones" (inglés, francés, un bolero y una napolitana) y participará en otro baile escénico titulado *Carnival of Seville*. Anunciado como ballet o *divertissement*, el número no es nuevo y ya había sido presentado por Lola Montes y el propio G. W. Smith en el Broadway Theatre de Nueva York en 1852⁶³. En ese baile escénico la española ejecutará la jota aragonesa y parece que, a juzgar por el repertorio que viene presentando, la pareja se ajustó más o menos al modelo presentado en Broadway: Pas de L'Andalousian, la "sivigliana" (sevillana), pas de matelot (baile de marineros). Es muy probable que Smith inventara esta pieza basándose en el ballet de Mazillier, que a su vez se inspiraba en la novela fantástica del mismo título de Jàcques Cazot y cuyo argumento transcurre entre Italia y España. Una de las escenas se produce durante el carnaval de Venecia. Eso permitió establecer un rico juego intertextual entre dos números distintos que compartían un mismo decorado carnavalesco, pero ahora trasladado a un entorno sevillano. Se mantenía así la trama del ballet original añadiendo nuevas localizaciones y nuevos personajes (Mariquita, los jesuitas...etc.).

Es decir, a diferencia de lo que ocurre con el cuadro escénico bailable predominantemente andaluz importado a Europa compuesto por los maestros españoles, el que se hizo en USA, producto del trabajo colaborativo entre las bailarinas boleras y los maestros norteamericanos o europeos, no se inspiraba

⁶² El término "vaudeville" se introdujo en el país en la década de los 40 o principios de los 50 y se utilizaba entonces con el mismo significado que el término "variety". Las variedades están presentes en el teatro norteamericano desde el siglo XVIII, pero a mediados del XIX ya conforman un grupo de números autónomos dentro de un programa más vasto, o un espectáculo independiente y autosuficiente (cf. Mates, 153-154).

⁶³ Se anunció entonces como un ballet pantomima titulado *Un jour de Carneval a Seville* ("Theatrical and Musical", *New York Herald*, 1-1-1852, p. 1). Después, el espectáculo giró por Filadelfia, Alexandria, Richmond, Baltimore, Boston, Washington y Albany, hasta volver al mismo teatro neoyorquino en mayo ("Amusements", *New York Evening Express*, 20-5-1852, p. 1).

en el juguete cómico, el teatro de costumbres, la canción andaluza o la zarzuela, sino en piezas del ballet romántico o en coreografías originales cuya puesta en escena aprovechaba en ocasiones los decorados escenográficos de las comedias inglesas y francesas de personajes y asuntos españoles. Esos cuadros escénicos incorporaban a veces otros bailes foráneos ante la necesidad de contentar a un público heterogéneo y multicultural. En este sentido, el tándem Soto-Smith resulta ejemplar.

ADELPHI THEATRE.
CHARLES & ASH.....Managers.
Who respectfully announce that they have made arrangements with Mr. Joux GAZESE to open the above establishment for a short season.
Fourth night of the engagement of the Celebrated Spanish Danseuse
SEÑORITA PEPITA SOTO,
Whose unprecedented success in all the principal cities in the United States has stamped her the greatest Artist in the world.
MR. G. W. SMITH,
Principal dancer from the Northern Theatres, will appear during Señorita SOTO'S engagement.
WEDNESDAY EVENING, March 29th, will be presented the Farce of
THE LADY AND DEVIL.
Col. Wildlove.....J. S. Charles.
Zephyrina.....Miss Kate Reynolds
After which, the Celebrated Spanish
PAS SEUL—EL OLE.
By.....SEÑORITA SOTO.
After which,
PAS DE DEUX—EL BOLERO DE CADIZE.
By.....SEÑORITA SOTO, & G. W. SMITH.
To conclude with the laughable Farce of
BAMBOOZLING.
Capt. Frank.....Mr. Charles.
Emily.....Miss Kate Reynolds.
Prices of admission, Box and Parquette 75 cents, Second Tier 50 cents; Colored Gallery 50 cents. [mar 29]

Figura 5: Anuncio del *Nashville Union and American* (29-3-1854, p. 2)

Tras su estancia en Tennessee, la ciudad de Charleston celebraba una convención comercial a escala nacional y el actor y manager John Sloan contrató a la pareja en el teatro de la ciudad para toda la semana. La sevillana ya es considerada “la más grande *danseuse* española” y una de las más grandes “character dancers” del momento⁶⁴. El día del estreno Soto interpretó el jaleo de

⁶⁴ *Charleston Courier*, 10-4-1854, p. 1 y 4. En el código del ballet, los bailarines/as de carácter ejecutan danzas folklóricas y nacionales. Se subraya así una especificidad étnica y periférica construida por las elites culturales que, en el último tercio del XIX, sirvió en ocasiones para la discriminación de juicio de gusto en torno a la polaridad alta/baja cultura.

Jerez y la manola después de una comedia en dos actos titulada *Asmodeus or The Little Devil's Share*. En su viaje hasta la representación de Charleston, el argumento y el personaje en que se basa esta pieza han tenido una aventura de lo más ajetreada. Su primer texto-fuente, el más directo y cercano en el tiempo, es *Le part du diable* (*The Devil's share* en la versión inglesa), una ópera-cómica con música de Auber y libreto de Scribe que se estrena en París en 1843. El texto de Scribe sucede en Madrid, en la corte de Fernando VI y Teresa de Braganza, y se basa de forma libre en un episodio del cantante Carlo Broschi, más conocido como Farinelli, que sirvió como terapeuta musical en la corte del melancólico Felipe V, padre de Fernando al que también sirvió. El resto de los personajes son el estudiante Rafael de Estúñiga, su preceptor Gil Vargas, el inquisidor Fray Antonio, y Casilda, hermana de Carlo. En ese mismo año, el dramaturgo británico Thomas Archer estrena en el Surrey Theatre de Londres una adaptación de esta ópera en clave de comedia bajo el título *Asmodeus or The Little Devil's Share*. El personaje del diablo ya se encuentra en la ópera de Auber-Scribe, pero aquí no es un personaje independiente, sino que se encarna en la misma figura de Carlo Broschi con el nombre de Asmodeus. Este diablo personifica el deseo carnal y la lujuria en el *Libro de Tobit* y el *Talmud*. Pero, para el caso de Asmodeus, el texto fuente que más nos interesa es *Le diable boiteux* (1707) de Alain-René Lesage, una novela cómica de ambiente español inspirada a su vez en *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara. Un año más tarde, Dancourt adapta a la comedia el texto de Lesage modificando los personajes. En 1782, el poeta Charles Nicolas Favart la introduce en la emergente ópera-cómica francesa, dotándola así de una partitura musical; y, ya en 1836, Jean Coralli estrena en la Ópera de París la coreografía del ballet del mismo nombre. Fanny Elssler interpretó allí una cachucha que conmocionó al público de la ciudad, pues, según ha explicado Steingress, representaba una tendencia coreográfica más exaltada, libertina, sensual, en contrapunto con la tendencia abanderada por Marie Taglioni, menos plegada al quehacer de las boleras españolas⁶⁵.

⁶⁵ *Opus cit.*, pp. 97-107.

Luego, el nombre del personaje diabólico y juguetero del argumento original de Lasage, *Asmodeus*, servirá para anunciar el estreno de la comedia en la adaptación norteamericana de Mr. Allen (*Asmodeus in New York or The Devil's Diary*) que se estrenará en el Mitchell's Olympic de Nueva York en 1840⁶⁶. Un año más tarde, Joseph Thomas traduce el texto original al inglés bajo el título *Asmodeus or The Devil on Two Sticks*.

Es decir, a partir de la década del cuarenta del siglo XIX, *Asmodeus* emerge como un personaje de resonancia hebraica que se irá colando en multitud de representaciones teatrales y obras literarias de los Estados Unidos. En 1842 un *Asmodeus* se representará en el Old Broadway Theatre y la ópera de Auber *The Devil's Share* en el Niblo's con la cantatriz Madame Thillon en el papel de Casilda. Y el ballet de Coralli se ofrecerá en el Park Theatre de Nueva York en 1848 como *Asmodeus or The diable boiteux*⁶⁷. Cuando llegue a Charleston, el estreno de la comedia de Thomas Archer estará plenamente justificado: es el marco ideal para representar los bailes de Soto y Smith y, además, complace a la que es una de las comunidades judías (de origen sefardí fundamentalmente) más numerosa de todo el país⁶⁸. En la comedia de Archer, las artes benéficas de Carlo-*Asmodeus* habrán derrotado a las intrigas palaciegas del inquisidor Fray Antonio.

Tras su paso por Charleston, ciudad de la que se despiden con una actuación a beneficio de la Charleston Theatrical Association y donde, además de otros bailes ya citados, Soto ejecutará el "Grand national American dance"⁶⁹, la pareja se trasladó a Filadelfia. Después Soto se anunciará en solitario en Washington, en el único cartel en toda su estancia norteamericana donde su nombre se destaca con singular acento (figura 6). Es indudable que su gira por

⁶⁶ *Opus cit.*, p. 267.

⁶⁷ T. Allston Brown, *History of the American Stage*, New York, Dick & Fitzgerald, 1870, pp. 67 y 376.

⁶⁸ Alexander Deconde, *Ethnicity, Race and American Foreign Policy*, Boston, Northeastern UP, 1992, p. 52.

⁶⁹ "Sin título", *Charleston Mercury*, 17-4-1854, p. 3.

el sur le ha aportado una fama que los empresarios del Risley's Variety parecen querer aprovechar. Además, es John Gilbert el *actor manager* del local y conoce bien a la artista. Sin embargo, la actuación se cancelará por enfermedad de la española⁷⁰. Es posible que ni siquiera acudiera a Washington pues su nombre no aparece en la lista de llegadas a los hoteles de la ciudad y permaneciera en Filadelfia. En todo caso, ha perdido una oportunidad de afianzar su nombre, al menos en los circuitos de los teatros de variedades.

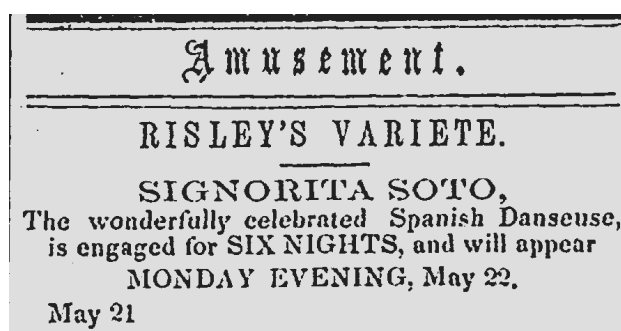


Ilustración 6: Anuncio del *Washington Sentinel*, (21-5-1854, p. 3

2.3. De vuelta en Nueva York

Cuando Pepita Soto regrese a Nueva York tras restablecerse de su enfermedad, los teatros de la ciudad están realizando los últimos espectáculos de la temporada. La española aparecerá a principios del verano en una gala a beneficio del violinista y director de orquesta La Manna en el Wallack's Theatre y regresará allí cuando se abra la temporada de otoño para intercalar sus bailes entre comedias inglesas y dramas domésticos, el repertorio habitual de un teatro magníficamente decorado y que prestaba una atención especial a la escenografía y al vestuario⁷¹. En solitario o en compañía de Smith bailará el olé, la manola, la zingarella, la napolitana, la siciliana, el bolero, la gitana y la madrileña. Allí se representará también el baile escénico *La maja de Sevilla* y una pieza de tema español, *Don César de Bazán*, uno de los espectáculos favoritos de

⁷⁰ "Local Intelligence", *The Evening Star*, 24-5-1854, p. 4.

⁷¹ Anónimo. "Places of Public Amusement. Theatres and Concert Rooms", en *Putnam's Monthly Magazine*, vol. 3, nº14, 1854, p. 151.

la cartelera teatral desde la década anterior⁷². Pero no es la ópera de Massenet basada en el *Ruy Blas* de Víctor Hugo lo que se ofrece, sino sólo el libreto convertido en un drama en tres actos, probablemente en la versión inglesa de A. A. Beckett y Mark Lemon⁷³.

La sevillana permanecerá en el Wallack's hasta finales de noviembre de 1854 pero, con permiso de su propietario, ha ofrecido sus bailes durante unos días al final del primer acto de *Semiramide*, la ópera de Rossini que la soprano Giulia Grisi y su marido el tenor Mario (Giovanni Matteo de Candia) interpretan en el Academy of Music⁷⁴. Y también en el Broadway Theatre a beneficio del American Dramatic Fund Association con Hackett en el elenco de actores⁷⁵. La cartelera teatral de este espectáculo está compuesta por más de veinte bailarinas, pero sólo el nombre de Soto y The Rousset Sisters ocupan un lugar privilegiado⁷⁶. Las bailarinas Rousset (Caroline, Adelaide, Theresine y Clementine) no son ajenas en absoluto al baile español. Desde 1851 están de gira por todo el país acompañados de su padre, el maestro de ballet Jean Rousset, y han bailado la manola, el jaleo de Jerez y otros bailes de la escuela bolera. Serán ellas quienes ejecuten ahora *La maja de Sevilla* en el Niblo's mientras Soto baila en el Wallack's, y unos meses antes habrán interpretado en el Metropolitan de San Francisco el ballet de *La Bayadère*⁷⁷.

A mediados del mes de enero de 1855, el empresario James Henry Hackett, que entonces tiene arrendado el Academy of Music de Nueva York, trasladó la compañía de ópera al Boston Theatre donde Soto figura como

⁷² "Amusements", *New York Herald*, 15-10-1854, p. 7.

⁷³ La obra se estrenó por primera vez en el Princess Theatre londinense en octubre de 1844. James Wallack hacía el papel de Don César. Un mes después se ofrece en el Mitchell's Olympic de Nueva York. En 1923 la Paramount trasladó el argumento al cine bajo el título *The Spanish Dancer*. Dirigida por Herbert Brenon, Pola Negri interpretó el papel de Maritana y Antonio Moreno el de Don César.

⁷⁴ "Amusements", *New York Herald*, 3-11-1854, p. 3.

⁷⁵ *New York Daily Tribune*, 24-11-1854, p. 1.

⁷⁶ "Amusements", *New York Herald*, 22-11-1854, p. 7.

⁷⁷ F. Elslser participó en este ballet en Nueva Orleans en 1841 (*Times Picayune*, 28-4-1841, p. 2).

bailarina principal, junto a Smith y otra bailarina italiana de renombre: Giovanna Ciocca⁷⁸. Como es habitual, el programa intercala en días alternos óperas y comedias fundamentalmente inglesas, pero la mayoría tienen un fuerte acento español. Al respecto, se representarán *The Barbier of Seville*, *Don Giovanni* y *La Favorita* en el programa operístico y se inaugurará el de comedias con *A Bold Stroke for Husband*, una pieza de Hannah Cowley que tiene como escenario las calles de Madrid.

En febrero volverán al Metropolitan de Nueva York para despedir la pareja Mario-Grisi, otra vez con la ópera *Semiramide*. La crítica, aún reconociendo el valor sublime de algunos pasajes musicales de Rossini y la a menudo “encantadora” actuación de la pareja, calificó la pieza en su conjunto de “incongruente”, “absurda” y “monstruosa”. El baile de la zingarella de Soto se consideró digno de mención, a pesar, como se subrayó, del evidente anacronismo entre la época en que se sucedían los hechos por un lado y el corpiño carmesí y el tipo de baile que mostró la sevillana por otro⁷⁹.

A finales de la primavera, Soto comenzó una serie de contratos en el Metropolitan, ahora arrendado por Hackett y bajo el *management* de John Sloan. Allí interpolará bailes boleros y otros bailes de salón como el “menuet de la cour”, y participará en bailes escénicos de ambiente español como *La Maja de Sevilla* y *La Gitana*⁸⁰, acompañada en ocasiones de Smith y de otro maestro de baile: Giuseppe Carrese. No siempre estos bailes serán del agrado de la crítica, que en ocasiones y al referirse al típico flirteo amoroso de los bailes españoles en pareja afirmará con ironía:

⁷⁸ Giovanna Ciocca actuó en el Royal Lyceum de Toronto en 1849, liderando una compañía italiana de ballet. El programa incluyó *La Sílfiide*, *Giselle* y *La Gitana* (Arónimo, 1996: 6).

⁷⁹ “The Opera”, *New York Morning Courier*, 19-2-1855, p. 2.

⁸⁰ Como baile escénico, *La gitana* pudo inspirarse en dos ballets homónimos de éste, el coreografiado por Filippo Taglioni en 1838, o el de Mazillier de 1839, basado este último en la famosa novela de Cervantes.

La función de anoche estuvo interpolada con algunos bailes aburridamente ejecutados por Madame Ducy Barre y la Señorita Soto, espoleadas por algunos animales machos cuyos giros inexplicables y volteretas hacia arriba y hacia abajo eran del todo demasiado científicos para nuestra humilde comprensión⁸¹.

Sin embargo, Hackett había preparado la producción del ballet *Masaniello* “con el propósito de darle la oportunidad de añadir éste a sus logros”⁸², y fue con este ballet con el que Pepita Soto obtuvo sus mayores éxitos aquí. Puede decirse sin reparos por tanto que Hackett no sólo fue el mánager que trajo a la artista a USA, sino también el que confió en ella para muchos de sus espectáculos neoyorquinos, procurándole además nuevos números que fueran atractivos para el público. En ese ballet, también de tema español, interpretará al personaje principal, Fenella, y un crítico de Nueva York afirmará que “su actuación hizo que la audiencia se olvidara de todo lo demás, y demostró en la fuerza, la elegancia, en el sentimiento y sensibilidad profundos, y en el toque dramático de su pantomima, que posee un genio histriónico de lo más refinado y encantador”⁸³. Allí se celebrará una gala a su beneficio donde tiene cabida un programa de lo más variopinto: un vodevil en un acto titulado *Morning Call*; un entreacto compuesto por un aria del *Nabucco*, un “pas de deux” sin especificar, un bolero de Cádiz y “La cigarrera”, una canción española interpretada por la soprano Caterina de Ferrari⁸⁴; una farsa interpretada por Hackett con el título *Mons. Mallet or The Post Office Mistake*; el baile escénico *La Maja de Sevilla*; y para concluir, otra farsa titulada *Who Speak Firsts*⁸⁵.

Tras una semana en el Academy of Music a finales de junio, donde actuará en los entreactos del *Don Juan* de Mozart y acompañando a una compañía

⁸¹ “Metropolitan Theatre”, *New York Daily Tribune*, 15-6-1855, p. 1.

⁸² “Señorita Pepita Soto”, *Times Picayune*, 16-6-1855, p. 1.

⁸³ *Ibid.*, *supra*.

⁸⁴ Puede referirse a la canción “La cigarrera de Cádiz” (1855), de Manuel Sanz de Terroba.

⁸⁵ “Amusements”, *New York Daily Tribune*, 7-6-1855, p. 1.

francesa de ópera entre las que destacan las sopranos Anna de La Grange y Rose Devries, Pepita Soto bailará de forma intermitente durante todo el verano de nuevo en el Metropolitan. Lo hará en el papel de Fenella en la fiesta que organiza el teatro con motivo de las fiestas del 4 de julio. La celebración incluirá fuegos artificiales, un suntuoso decorado con varias vistas de Nápoles y la erupción del Vesubio. Y también durante diez días dentro de un espectáculo de inconfundible acento galo que el empresario Fiot ha traído desde el Orleans Theatre: bailes escénicos españoles (*La Gitana*, *La Maja de Sevilla*), el ballet *La Metamorphose*, por la Troupe of French and Spanish Dancers, y vodeviles por la French Vaudeville Company. Allí la sevillana presentará además dos bailes aparentemente nuevos en su repertorio: la malagueña y “De Tambourine” (¿Jaleo de la pandereta?). Un periódico neoyorquino en lengua francesa nos da un informe detallado de la artista. La cita es larga, pero nos ayuda a saber cómo era un baile escénico, probablemente el que corresponde a *La maja de Sevilla*:

Hola, he aquí un albergue de muleros a las puertas de Sevilla; los arrieros y los contrabandistas, el sombrero sobre la oreja, la capa al hombro, el puño en la cadera y el cigarrillo en los labios, esperando a la manola que bailará para ellos. Escuchad. He aquí la orquesta que preludia con algunos acordes menores. Ella aparece. Ah! Esta no sale de un rosal florido⁸⁶: ella descende de las escaleras de la hostería, y pone el pie sobre el pavimento del Rey, como una señorita que se alimenta de algo distinto que de los llantos de la noche en el cáliz de los *volubilis*. Ella tiene giros de cadera que hacen invocar a San Antonio; ella sonrío a uno y después a otro, envía una mirada vencedora a éste, y puede que un beso furtivo al otro, después se detiene en medio del círculo. ¡Va a bailar! ¡Baila!

La orquesta estalla como una canción feliz con el ritmo por excelencia en un *allegro* de tres tiempos. Las panderetas tiemblan de placer, y las castañuelas parlotean, al entrechocarse; se trata de despertar el entusiasmo en el patio de butacas. He aquí como entiendo y disfruto de la bailarina, y

⁸⁶ Se refiere a las bailarinas de ballet.

ustedes la llamarán como quieran: la manola, la maja, la madrileña, la cachucha, la jota, la sevillana, lo que usted quiera, *tra la la*. La basquiña tiene unos chinchines que alegran y todas las puntillas, todos los lazos, todas las baratijas, todos los cordones, cogidos por todos sus sitios en los hombros, en el corpiño, en la cintura, en la falda, todo eso ríe, baila, voltea hasta meter la alegría en el corazón de uno que hayan colgado el día anterior⁸⁷.

¿Qué quieren ustedes que hagan estas galantes majas cuyo vestido se presta tan bien a la circunstancia? Qué bailen también, y esta vez el hombre puede bailar sin temor a parecer ridículo. Su danza significa siempre alguna cosa, aunque no signifique demasiado. Se tiene mucha razón al llamar a esto, baile de carácter, puesto que no es carácter lo que falta.

Mlle. Soto tiene todas las aptitudes de la danza española. Sin duda no tiene la fogosidad inmoderada de La Dolores [Serral], ni el aire de culebra amorosa de la Petra Cámara; sin embargo tiene sobre una y otra la ventaja de una hermosura física notable en escena, y bastante rara en las bailarinas. Hay extrañeza en su negra mirada, concentrada bajo el arco de sus cejas juntas. Su risa, a la que el esmalte de sus dientes le da un toque resplandeciente y juvenil, nunca parece forzada, aunque ella tenga el mismo aire feliz al bailar que los espectadores al verla. Y eso es mucho.

Debe permitirse constatar aquí que todo el resto responde a la cabeza, y, sin entrar en los detalles que cada uno es libre de apreciar a su manera, subrayar en la artista la elegancia de la cintura, el modelado de la pierna, la curvatura del pie, todo ello bien visto en una bailarina.

Ahora, animen todo esto con una inspiración...meridional, a *damonio meridiano*, como dice el texto latino; supongan los impulsos de cuerpo y los giros de cadera, y las proyecciones de las piernas, y las llamadas de brazo, y las paradas imprevistas que convertirían en paganos a una congregación

⁸⁷ Según Plaza Orellana, “eran trajes de baile de gala especiales para el espectáculo. Un traje de esta categoría era un producto de lujo que (...) se hacían por encargo a sastres especializados” (*Opus cit.*, 397).

de cuáqueros, y entonces ustedes sabrán por qué Mlle. Soto pone en ebullición cada noche la sala del Metropolitan⁸⁸.

Soto se despedirá del teatro con una gala a beneficio de Hackett el 31 de agosto. Durante casi tres años Soto ha pertenecido al elenco de la mayoría de los espectáculos que él ha producido. Ahora el actor y empresario se marcha a Europa y sin él en el país es posible que la sevillana tuviera más difícil una continuidad artística que le permitiera vivir holgadamente. El 15 de octubre, el *Philadelphia Inquirer* anunciaba su marcha a Cuba y México vía Charleston⁸⁹. Pero el baile español seguirá presente en las carteleras neoyorquinas porque un grupo de dieciséis "Spanish dancers" están actuando desde la semana anterior en Niblo's Garden. Se trata del maestro de baile José María Llorente y su familia⁹⁰.

Pepita Soto llegó al puerto de La Habana en el vapor Isabel el 23 de octubre de 1855 y a mediados de noviembre comenzará sus actuaciones en el Teatro Villanueva donde ha recibido una "tormenta de aplausos"⁹¹. A partir de ese momento las noticias de que dispongo hasta 1858 son muy escasas. Es muy probable que, tras pasar por Cuba, hiciera una gira por otros países latinoamericanos. Una crónica del *New York Daily Tribune* la sitúa en una larga estancia en Berlín a finales de 1856 y principios de 1857, y luego en Praga, a finales de marzo⁹². Pero existen dudas razonables de que sea la misma artista, pues escasos días después de esta crónica *El clamor público*, un diario de Los

⁸⁸ "Cronique de New-York", *Courrier des Etats-Unis*, 20-8-1855, p. 1. Traducción de José Manuel Mora.

⁸⁹ "Latest News", 15-10-1855, p. 3.

⁹⁰ *New York Dramatic Tribune*, 9-10-1855, p. 1. Sobre el particular, cf. Ortiz Nuevo, 99-100, 109, 139-143, 148-149, 332. Se trata de casi con toda seguridad de una familia de origen español afincada en Cuba.

⁹¹ "Further from Havana", *Times Picayune*, 30-10-1855, p. 1; "Affairs in Cuba", *New York Herald*, 18-11-1855, p. 3.

⁹² "Europe Gossip", 26-3-1857, p. 6.

Ángeles, recoge un panegírico a la artista sobre sus actuaciones en Valparaíso. Allí ha bailado las manchegas, la madrileña, el vito, el jaleo y el zapateado⁹³.

3. La segunda estancia en USA

3.1. *Soto en California*

Si nos atenemos a la última crónica citada y los documentos a los que haremos referencia en seguida, Pepita Soto debió de cruzar la frontera estadounidense por el estado de California tras una gira por Latinoamérica a finales de 1857 o principios de 1858. Por entonces, la zona que se encuentra entre la rivera oeste del río Mississippi y los asentamientos de la costa del Pacífico es una vasta extensión de territorio que sólo ahora se está comenzando a explorar. Desde 1850, California se ha convertido en el trigésimo primer estado de la Unión y durante toda la década se transformará en una de las áreas geográficas más prosperas del país cuadruplicando su población hasta alcanzar cerca de los cuatrocientos mil habitantes, debido a las numerosas oleadas de colonos atraídos por la llamada “fiebre del oro” de 1849. Cerca de una cuarta parte se dedica a la minería, pero el sector creará además una proporción todavía mayor de negocios indirectos. Casi doce mil residentes en el estado proceden de países extranjeros de habla hispana, pero el número de hispanohablantes se acerca a un cuarto del cómputo total de habitantes si contamos con la población autóctona de California y la que ha llegado de otras zonas recientemente anexionadas a la Unión y de los otros estados que fueron en algún momento colonias españolas, y si contamos también con un contingente flotante que los censos no registran⁹⁴. En ese contexto, la ciudad de San Francisco ha crecido a un ritmo de vértigo, pues en sólo doce años ha multiplicado por cincuenta su número de habitantes, lo que ha permitido

⁹³ “Pepa Soto”, *El clamor público*, 11-4-1857, p. 1.

⁹⁴ Según el censo de 1860, en todo el estado de California hay 470 españoles, 2.250 sudamericanos, 100 centroamericanos y 9.150 mexicanos. (Cf. *Statistics of the United States in 1860*. Washington: Washington Printing Office, 1864, p. LII). Los residentes autóctonos de California son 77.707; de Texas 1.114; de Louisiana 2.020; y de Florida 129 (*Population of the United States in 1860. Eighth Census*. Washington: Washington Printing Office, 1864, p. 34).

también la creación de una fuerte demanda para la industria del entretenimiento⁹⁵. Para entonces, la ciudad puede sostener tres teatros de primera línea: el Maguire's Opera House, el Melodeon y el American Theatre.

Pepita Soto comenzará sus actuaciones en éste último el 4 de enero de 1858. El teatro, erigido cuatro años atrás con una extraña mezcla de estilo griego clásico y oriental, no atraviesa sus mejores momentos⁹⁶. La temporada se abriría con un programa de dos farsas interpoladas por los bailes de Soto y Carrese y por una canción interpretada por W. H. Hamilton. Será presentada en las carteleras como "The World-renowned Celebrity, the beautiful and fascinating señorita Pepita Soto" (figura 7) y, a medida que transcurrieron las actuaciones, la artista pareció ganarse a un público exigente que esperaba la presentación de algunos bailes que todavía no se habían visto en la ciudad. Aunque gran parte de su repertorio ya había sido presentado anteriormente en las ciudades del este y del sur, la sevillana incorporó algunos números nuevos: la rondeña y La linda Jerezana⁹⁷ que, a diferencia de la madrileña, no obtuvieron el beneplácito del público pues, según la crítica, no estaban "calculados para exhibir los poderes de una artista o los de una ajustada representación de los bailes románticos y apasionados de España"⁹⁸. Las crónicas saben bien de lo que hablan, porque la Familia Llorente antes mencionada ya ha tenido la oportunidad de introducir la cachucha, el jaleo de

⁹⁵ El crecimiento más ostensible se produce en un solo año. En 1848 la población de San Francisco es de tan solo 1.000 habitantes, pasando a ser de 25.000 a finales de 1849. En 1860 su población alcanzará los 56.802. Para entonces ya era la ciudad más poblada de toda la costa oeste (*Ibid.*, *supra*, p. 31).

⁹⁶ James R. Smith, *San Francisco's Lost Landmarks*, Sanger (CA), Word Dancer Press, 2005, pp. 99-100.

⁹⁷ *La linda jerezana* se presentó en España como un baile escénico en un acto compuesto por siete bailes. Perea Nena participó en su estreno en el Teatro Principal de Barcelona en la temporada de otoño de 1852 ("Espectáculos", *El Áncora*, 1-9-1852, p. 6). Pepita Soto parece darle este nombre a uno de sus bailes ejecutados en pareja.

⁹⁸ "Señorita Soto", *Sacramento Daily Union*, 8-1-1858, p. 1.

jerez, las manchegas y otros bailes folclóricos y orientales en San Francisco y Sacramento a principios de la década.⁹⁹

AMERICAN THEATRE.
Corner of Sacramento and Halleck streets.
STAGE MANAGER.....MR. ERNEST HAROLD
TREASURER.....MR. JOS. TIUS
The Manager respectfully informs the public that he has made arrangements with the world-renowned celebrity, the BEAUTIFUL and FASCINATING
Senorita P. Soto,
..ASSISTED BY..
SEÑOR DON GIUSEPPE CARRESE,
The best male Dancer in the world.
This (Monday) Evening,.....Jan. 4th,
The performance will commence with the new and laughable Farce, first time in California, called
MAKE YOUR WILLS.
Joseph Brag.....Mr. Glover
After which, SENORITA P. SOTO will dance the celebrated Spanish Pas de Deux,
La Linda Teresana,
Assisted by.....SEÑOR CARRESE
SONG.....W. H. Hamilton
To be followed by **La Manuela,**
By.....SEÑORITA P. SOTO and SEÑOR CARRESE.
To conclude with a favorite Farce.
TUESDAY EVENING—Second Appearance of SENORITA P. SOTO.
PRICES OF ADMISSION:
Dress Circle.....\$1 00 | Private Boxes... \$5 to \$4 00
Orchestra seats..... 2 00 | Parquet..... 1 00
Second Tier.....50 | Gallery.....25
Doors open at 7 o'clock—performance to commence at 7½ o'clock.
Box Office open from 10 A.M. to 5 P.M., when seats can be secured.
Children in arms not admitted. Jst

Figura 7: Anuncio del *San Francisco Bulletin* (4-1-1858, p. 1)

A diferencia de los programas en los que Soto había actuado en su última estancia en Nueva York, los de California carecen de un repertorio operístico autónomo y darán relieve sobre todo a las comedias y farsas, a los artistas versátiles y a los números musicales, especialmente las canciones (baladas populares, arias...etc.) y las piezas instrumentales. En San Francisco Soto todavía se dedicó por entero a los bailes y presentó un nuevo baile escénico, *La perla de Andalucía*¹⁰⁰, pero es posible que la llegada de Emma Stanley¹⁰¹ al

⁹⁹ "Amusements", *Daily Alta California*, 30-10-1851, p. 3.

¹⁰⁰ Se programó en el Teatro del Circo de Madrid en junio de 1852, con coreografía de Manuel Guerrero y baile de Petra Cámara ("Espectáculos", *La Esperanza*, 19-6-1852, p. 4).

¹⁰¹ Emma Stanley (1818-1881) fue sin duda la artista inglesa más polivalente de todo el siglo XIX. Tocaba seis instrumentos y cantaba en seis idiomas. El escritor Edward Leman Blanchard escribió para ella *The Seven Ages of Woman* donde la actriz debía cambiar treinta y siete veces de

American Theatre durante la segunda semana la advirtiera de la necesidad de ampliar su repertorio a la canción y ya en Sacramento interpretará “La criada” y una canción italiana¹⁰².

Las comparaciones de su baile se harán casi siempre sobre la base del ballet francés, éste más etéreo, ágil, elástico y ligero, pero aquél dotado de una gracia peculiar y mucho más inclinado a destacar sus cualidades dramáticas¹⁰³. Se dirá también que “sus movimientos son igualmente elegantes y mucho más refinados que los de Ellsler, y añade a esto una figura perfecta y un rostro lleno de expresión y belleza”¹⁰⁴, que ella “no hace ningún esfuerzo por sorprender con largas y frecuentes piruetas difíciles sino que, acompasando sus movimientos con la mayor exquisita armonía con la música, consigue su objetivo sin parecer consciente ningún esfuerzo”, que su virtud reside en “la expresión de todo el conjunto, más que en un movimiento particular” y que, para despejar las sospechas tanto de los guardianes de la moral como de los recelosos del arte popular, “libera al baile de lo que entra en la idea de lo voluptuoso como atractivo, y no intenta rivalizar con el acróbata creando sorpresa, sino dando al arte terpsicóreo su propio lugar como vehículo de sentimiento y poesía”¹⁰⁵.

Tras pasar por Sacramento con gran éxito y donde actuó en el Sacramento Theatre y el Forrest, compartiendo cartel en este último con otra artista polivalente, Miss Albertine¹⁰⁶, la sevillana actuó en Marysville dentro de un

personaje y vestuario. Es con esta serie de morólogos con los que aparece ante el público de San Francisco en el marco de una gira mundial de cuatro años de duración (Cf. “Death of Emma Stanley”, *Launcester Examiner* (suplemento), 19-4-1859, p.1).

¹⁰² “Local Matters”, *Daily Democratic State Journal*, 29-1-1858, p. 3.

¹⁰³ “American Theatre”, *San Francisco Bulletin*, 5-1-1858, p. 1. “San Francisco Letter”, *Sacramento Daily Union*, 11-1-1858, p. 1.

¹⁰⁴ “Señorita Soto”, *Daily Democratic State Journal*, 26-1-1858, p. 2.

¹⁰⁵ *Ibid*, nota 102.

¹⁰⁶ Es posible que se refiera a Albertine Kenkel, actriz y cantante alemana. Debutó en USA en Louisville (Kentucky) el 6 de marzo de 1851 (Weisert, 349).

programa con contenido abrumadoramente musical y se despedirá de la ciudad con una gala a su beneficio que abarrotó el auditorio¹⁰⁷.

Es posible que todavía Soto actuara en alguna otra localidad del estado antes de que se anunciara su despedida de California. Desde el punto de vista financiero no podía haberle ido mejor pues se especula con que ha ganado entre cien mil y ciento cincuenta mil dólares, sin contar las joyas y piedras preciosas regaladas¹⁰⁸. La noticia se difundió también en España, no sin cierta displicencia¹⁰⁹. En general, si exceptuamos los altibajos de su estancia en San Francisco, su baile parece haber encandilado al público de la costa oeste. Tanto es así que, al saber de su marcha, un nutrido grupo de hombres notables de la ciudad solicitaron públicamente en la prensa a la española una última actuación de despedida. La carta, con la respuesta de la artista, decía así:

San Francisco, 13 de abril de 1858.

SEÑORITA SOTO: habiendo sido informados de su marcha en el próximo vapor, deseamos, en este corto intervalo, tener una oportunidad más de ver sus bailes nativos, ejecutados con la gracia y el espíritu andaluz, y de mostrarle que San Francisco aprecia tan encantadora representante del país que primero descubrió California.

Permítanos, entonces, proponer que usted ofrezca una representación a su beneficio, en la hora y lugar que usted escoja, y con la esperanza de que sea una ocasión de recuerdos agradables para usted tanto como para todos los admiradores de su bello arte, acepte la promesa de nuestro homenaje respetuoso.

[Lista de firmantes]

Hotel Oriental, 13 de abril de 1858.

¹⁰⁷ "Pepita Soto", *Weekly California Express*, 13-3-1858, p. 4.

¹⁰⁸ "Musical and Dramatic Matters", *New York Herald*, 23-5-1858, p. 4.

¹⁰⁹ "Exterior", *La España*, 2-6-1858, p. 1.

Caballeros: he leído su halagadora petición y no hace falta decir que estoy del todo contenta de ceder a ella con el mayor cumplimiento dentro del alcance de mis modestísimas habilidades.

Designo el sábado por la noche, día 17, en el “American Theatre”, para la actuación propuesta por ustedes, y les ruego que acepten de antemano los más grandes reconocimientos de su obediente servidora, PEPITA SOTO¹¹⁰.

La actuación de despedida, que obtuvo una entrada más que respetable, se dividió en dos partes con un programa exclusivamente musical (figura 8). Una primera que ofrecía una obertura de la ópera *Massaniello* interpretada por toda la orquesta, una canción sin precisar, un dúo de guitarra de *Carnival of Venice* interpretado por un guitarrista llamado Manuel Ferrer¹¹¹ y un alumno, un solo de violín de un concierto de Bierot por Charles Schultz y dos números de Soto: el aria “Oh Mon Fernand” de la ópera *La Favorita* de Donizetti y el baile La linda Jerezana, acompañados por Carrese al piano y al baile respectivamente. En la segunda parte se ofrecieron dos oberturas por parte de la orquesta, una canción sin precisar, un solo de guitarra de Ferrer interpretando el aria final de *Lucia de Lamermoor* y cuatro números de la sevillana donde incorporó diferentes vestuarios: dos canciones, “La gitana” y “Ese garbo sandunguero”, acompañada esta última de Manuel Ferrer y extraída de la ópera de lauro Rossi *Le domino noir*; y dos bailes, la madrileña y Don Mateo, una danza nacional del Perú, ésta última acompañada por Carrese¹¹². De su baile se dirá al día siguiente

¹¹⁰ “Correspondence”, *Daily Alta California*, 16-4-1858, p. 2.

¹¹¹ Manuel Ygnacio Ferrer nació en San Antonio (Texas) en 1828 o 1832, y es descendiente de una familia de músicos españoles. Ferrer emigró a San Francisco en 1850, donde debutó en el Metropolitan Theatre cuatro años después. Fue compositor y arreglista de piezas de salón, arias operísticas y canciones populares de origen mexicano y sajón. En la última etapa de su vida escribió dos compendios de guitarra. Se le considera uno de los pilares principales en el desarrollo de la llamada actualmente “Escuela californiana de guitarra” (Navarro).

¹¹² Eso indica que es posible que la gira latinoamericana de 1856 incluyera también a Lima, y que su repertorio se hubiera ampliado tras la gira con bailes autóctonos de los países recorridos.

que “fue más encantador que nunca” y que “transportaba a las visiones poéticas de *The Spanish Student* de Longfellow y *La gitanilla* Cervantes”¹¹³.

AMERICAN THEATRE
CORNER SANSOME AND HALLUCK STREETS.
SATURDAY EVENING, April 17th, 1858.
GRAND COMPLIMENTARY FAREWELL
BENEFIT
Tendered by the citizens of San Francisco to
SEÑORITA SOTO,
The accomplished DANSEUSE AND VOCALIST.

FIRST PART.
1.—Overture from Auber's Opera Masaniello—by the Orchestra.
2.—Song, O Mon Fernand! Aria from Donizetti's Opera La Favorita—by Senorita Soto, accompanied by Signor Carrese with the piano.
3.—Violin Solo, Concert of Berlin—by Mr. Chas. Schultz.
4.—Song.
5.—Guitar Duo, Carnival of Venice—by Don Manuel Ferrer, and a Pupil.
6.—Andalusian Dance, La Linda Jerezana—by Senorita Soto and Signor Carrese.

SECOND PART.
1.—Grand Overture from Rossini's Opera, La Dame Blanche—by the Orchestra.
2.—Song, La Gitana (the Spanish Gipsy Girl)—by Senorita Soto, in costume.
3.—Guitar Solo, Aria Real from Donizetti's Opera Lucia de Lammermoor—by Don Manuel Ferrer.
4.—A Grand (as Sent. La Madrileña (the Dance of Madrid)—by Senorita Soto, in the costume of that city.
5.—Song.
6.—Song, Las Garbas Indugnero, from Lauro Rossi's Opera Le Domino Noir—by Senorita Soto, accompanied by Don Manuel Ferrer on the Guitar.
7.—Overture by the Orchestra.
8.—Don Mateo, a National Dance of Peru—by Senorita Soto and Signor Carrese, in the costume of that country.

Tickets can be obtained at the Bookstore of J. J. Leconte, at the Music Stores of Atwell and Waidner, Ross, and at the American Theatre, where the Box Office will be open on SATURDAY from 10 A. M. till 4 P. M.

PRICES OF ADMISSION:
Dress Circle and Parquette.....\$1 00
Orchestra Seats..... 2 00
Gallery..... 25
Private Boxes.....\$5 to \$10
The Free List Suspended.
Doors open at 7 o'clock. Performance to commence at 8 o'clock. April 22.

Figura 8: Anuncio de la actuación de despedida de Soto en la gira de California (*Daily Alta California*, 17-4-1858, p. 1)

Pepita Soto partió de San Francisco en el vapor Glimpse el 20 de abril camino de Nueva York, ciudad a la que llegaría un mes después. Allí se tomará unas largas vacaciones, antes de que se abra la temporada teatral en otoño, para dedicarse a enseñar costumbres y maneras a los nuevos ricos que pasan el verano en las residencias de la costa¹¹⁴. Tal vez su pretensión fuera imitar a Lola Montes, que había regresado de Europa con un nuevo marido en febrero y que en octubre publicaría otro de sus libros dedicados a la coquetería: *Arts of Beauty or Secrets of a Lady's Toilet*.

¹¹³ “Amusements”, *Daily Alta California*, 18-4-1858, p. 2.

¹¹⁴ “To our Atlantic Readers”, *San Francisco Bulletin*, 19-4-1858, p. 1; *Ibid.*, nota 105.

3.3. Las últimas actuaciones

A mediados de octubre de 1858 se anunciaba una nueva temporada de ópera en el Academy of Music de Nueva York. Desde hace un par de años, el género lírico está obteniendo buenos resultados en la ciudad y varios empresarios se disputan enconadamente la clientela: Strakosh, Ullman, Grau y Marezek. La labor de este último, un joven director de orquesta londinense, se considera “un factor importante en el desarrollo de la ópera en Estados Unidos”¹¹⁵, pero su reciente fracaso en la temporada veraniega ha obligado a Bernard Ullman, el nuevo director del Academy, a tratar de reconquistar al público mediante una profunda remodelación interior del teatro, una sonora campaña publicitaria, una cuidada puesta en escena y un ambicioso programa que Benjamin Lumley le ha transferido con artistas del Her Majesty’s Theatre y del Teatro de la Ópera de París. Además de la incorporación de un coro de cien cantantes y una orquesta de sesenta músicos dirigidos por prestigiosos directores, el elenco está formado por un buen número de artistas de primera fila: entre ellos, Marietta Piccolomini, Angiolina Ghioni, Rosalie Laborde, Marietta Gazzaniga, Euphrosine Poinot y Carl Formes. En esa lista se encuentra también Pepita Soto, anunciada como la principal de un cuerpo de ballet formado por veinte bailarinas que la escoltarán en sus “pas de caractere” en los entreactos y dentro de los actos de las obras más conocidas del repertorio operístico del momento¹¹⁶. Sin embargo, incrustada ahora en un programa de tal envergadura y conocida de sobra por el público neoyorquino, es evidente que su figura se diluye más fácilmente entre las novedades estelares a las que la prensa dedicará más atención. Todavía se la llamará para participar en una gala de beneficio en el Niblo’s Garden compartiendo cartel con Agnes Robertson y Dion Bouourcicault¹¹⁷, pero sólo se desviará de su repertorio regular

¹¹⁵ Louis C. Elson, *History of American Music*, New York y Londres, The MacMillan Company, 1915, p. 108).

¹¹⁶ “Amusements”, *New York Herald*, 14-10-1858, p. 7. Sobre un recuento detallado de esta temporada, cf. Lawrence, pp. 152-173.

¹¹⁷ “Amusements”, *New York Daily Tribune*, 16-11-1858, p. 2.

cuando Ullman, en uno de sus golpes de efecto, la incluya en el elenco para interpretar el papel mudo de la abadesa Helena los días en que se representa *Robert le diable*, la ópera de Meyerbeer¹¹⁸.

Tras el sonado triunfo, desde el punto de vista financiero y artístico, Ullman desplazó a la compañía a Boston, principio de una gira que los llevaría hasta Nueva Orleans. Estarán en el Boston Theatre hasta el primero de enero de 1859, donde Soto compartirá su liderazgo con el maestro de baile Frederik Dennstaedt, aunque en los carteles el nombre de la sevillana seguirá actuando de reclamo junto al resto de los artistas de ópera¹¹⁹. Por mucho que ahora apenas se comenten sus actuaciones en la prensa, a estas alturas no puede negarse la fama y la reputación de la artista, donde bailar “a la Soto” es un hecho frecuente en muchos lugares del país desde 1854. Sobre todo si tenemos en cuenta que los bailes populares, aunque más imprescindibles cada vez, juegan todavía un papel secundario y con menos predicamento artístico que otras actividades escénicas.

Tras pasar por Boston, la compañía de Ullman volverá durante una semana al Academy de Nueva York y después se trasladará al homónimo que se encuentra en Filadelfia. Las actuaciones transcurrieron allí entre el 14 y el 28 de enero, pero Soto sólo actuará durante una semana hasta desaparecer de los carteles de la compañía durante el resto de la gira¹²⁰. Es posible que Soto decidiera tomarse unas vacaciones en Nueva York, o que se trasladara a Cuba para después volver y encontrarse con la compañía de Ullman en Nueva

¹¹⁸ “Amusements”, *New York Herald*, 19-11-1858, p. 7; “Amusements”, *New York Herald*, y 26-11-1857, p. 7. El papel es secundario, pero capital para entender el comportamiento de Robert, el personaje principal. Pepita Soto servía, pues, para reforzar en el imaginario euroamericano la imagen de la mujer española como poseedora de un acentuado atractivo físico y de una habilidad excepcional para las artes amatorias.

¹¹⁹ “Amusements”, *Boston Traveller*, 24-12-1858, p. 3.

¹²⁰ Cf. “Amusements”, *Public Ledger*, 18-1-1859, p. 3; 20-1-1859, p. 3; 24-1-1859, p. 3; 25-1-1859, p. 3.

Orleans en marzo de 1859¹²¹. Pero tal vez sea sólo un rumor, porque a partir de ese momento su rastro parece perderse en la prensa estadounidense.

4. Conclusión

Josefa Soto Aranda, nacida en Sevilla en 1830 y conocida en los Estados Unidos como Pepita Soto, es la primera bailarina española que alcanzó un éxito notable en los escenarios de aquel país. Huyendo al parecer de los prejuicios de su familia, actuó como secundaria en programas operísticos de los teatros de París y Londres, hasta aparecer en Nueva York a mediados de 1852. Entre 1853 y 1854 efectuó una larga gira por los estados del centro y sureste del país. Luego, tras una estancia continuada de año y medio en Nueva York y una larga gira por Latinoamérica, regresó a los Estados Unidos en 1858 para actuar, en plena fiebre del oro, en los teatros de California, abandonando el país en 1859.

Soto no llegó a alcanzar la fama de Fanny Ellsler en USA. La suya no venía precedida por el éxito europeo, pero su gira por el sur le ayudó a fraguarse una sólida reputación en todo el continente. En cierta forma, la carrera de la sevillana se ajustaba mejor al ideal individualista y democrático del sueño americano del momento, pero que al mismo tiempo desafiaba en razón de su sexo: el sueño de una anónima *mujer* hecha a sí misma en un país repleto de oportunidades.

Se puede decir que América le ofreció lo que no había conseguido ni en Londres ni en París. Nunca obtuvo la reputación de otras bailarinas españolas que triunfaron en aquel momento en Europa, como Pepita Oliva, Josefa Vargas, Petra Cámara, Manuela Perea o Rosa Espert, pero su versatilidad le aseguró una posición privilegiada en los distintos repertorios teatrales estadounidenses. Allí comenzó como primera bailarina en el marco de programas operísticos formados por los grandes artistas del momento. Después tuvo la oportunidad de despuntar aún más cuando los repertorios de comedias, farsas y vaudevilles

¹²¹ "Señorita Soto", *Times Picayune*, 12-3-1859, p. 1.

le ofrecieron un mayor protagonismo. Aunque el surtido de sus estilos fue muy amplio, abarcando también piezas de salón, ballets, bailes folclóricos, canciones populares y arias, destacó sobre todo por el jaleo de jerez, la manola y otros estilos boleros. Junto a afamados maestros de baile, especialmente George Washington Smith, impulsó el baile escénico español adaptándolo a la realidad multicultural del público que lo contempló, mientras que las comedias inglesas y francesas de tema español le ofrecieron el marco perfecto para la presentación de sus bailes.

Antes que ella, la Familia Llorente, Paul Taglioni, James Sylvain, Lola Montes y otras "andaluzas fingidas" como Fanny Ellsler, Madame Vestris, las Rousset Sisters y Madame Celeste ya habían enseñado al público norteamericano parte del repertorio de la escuela bolera. Ellos fueron los maestros de la escuela norteamericana de baile español, representada en aquellos momentos por Paul Hazard, G. W. Smith, Augusta Maywood, Mary Anne Lee y Julia Turnbull. Los Llorente son probablemente la primera compañía española que introdujo esta corriente estilística en USA, pero carecen de una artista que destaque con la contundencia de Pepita Soto. Lola Montes, a pesar de su origen irlandés, aglutinó en su figura, mejor que ninguna otra en aquel momento, un cierto ideal de España y un cierto ideal de artista, romántico, salvaje, fascinante y excesivo, pero la crítica y los aficionados fueron siempre conscientes de los defectos de su baile. Por último, las artistas consagradas del ballet francés dieron carta de legitimidad a los bailes populares españoles, pero su origen y tradición dancística foránea levantó algunas sospechas con respecto a la autenticidad de los mismos. En mi opinión, será finalmente Pepita Soto quien resuelva las contradicciones de estas figuras ejemplares, encarnando en aquel país los valores de esa escuela y dotándolos a su vez de una imagen seductora e inconfundiblemente castiza.

5. Bibliografía

- AMBERG, George (1949). *Ballet in America. The Emergence of an American Art*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- ANÓNIMO (1854). "Places of Public Amusement. Theatres and Concert Rooms", en *Putnam's Monthly Magazine*. Vol. 3, nº 14, pp. 141-152.
- ANÓNIMO (1996). "The Light Fantastic Toe". En *Dance Collection. The News*, 38, p. 6.
- BROWN, T. Allston (1870). *History of the American Stage*. New York: Dick & Fitzgerald.
- CLAPP, William W (1853).. *A Record of the Boston Stage*. Boston and Cambridge: John Munroe and Company.
- DECONDE, Alexander (1992). *Ethnicity, Race and American Foreign Policy*. Boston: Northeastern UP.
- DREW, Mrs. John (1899). *Autobiographical Sketch of Mrs. John Drew*. New York: Charles Scribner's & Son.
- ELSON, Louis C. (1915). *The History of American Music*. New York and Londres: The MacMillan Company.
- HUGUES, Glenn (1951). *A History of the American Theatre. 1700-1950*. New York: Samuel French.
- LAWRENCE, Vera B. (1999). *Strong on Music. Vol. 3. Repercussions 1857-1862*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LE MOAL, Phillippe (Dir.) (1999). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse.
- LUMLEY, Benjamin (1864). *Reminiscences of the Opera*. Londres: Hurst & Blackett.
- MATES, Julian (1985). *America's Musical Stage. Two Hundred Years of Musical Theatre*. New York/Wesport/London: Praeger.
- NAVARRO, José Luis (2006). "Juan Ygnacio Ferrer, primer compositor mexicano-americano". En *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*, año 1, nº 1, pp. 25-36.
- ORTIZ NUEVO, José Luis (2012). *Tremendo asombro al peso* (vol. II). Sevilla: Libros con duende S.L.
- PABLO LOZANO, Eulalia (2006). *Jaleos y tangos. Vengo de mi Extremadura*. Córdoba: Almuzara.
- PARIS, Carmen y BAYO, Javier (1997). *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- PLAZA ORELLANA, Rocío (1999). *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Córdoba: Almuzara.
- SKIBA, Bob (2012). "We'll Have a Barrel of Fun". En *The Philadelphia Dance History Journal*, blog, (consultado el 22 de abril de 2013) <http://philadancehistoryjournal.wordpress.com/tag/gabriel-de-korponay/>

SMITH, James R. (2005). *San Francisco's Lost Landmarks*. Sanger (CA): Word Dancer Press.

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

STERN, Madelein B. (1962). *We the Women. Carrier Firsts of Nineteenth Century America*. New York: Schulte Pub & Co.

WEISERT, John J. (1952). "Beginnings of German Theatricals in Louisville". En *The Filson Club History Quarterly*, vol. 26, nº 4, pp. 347-359.

6. Apéndice: tabla cronológica de las actuaciones de Pepita Soto

Fecha*	Ciudad	Lugar	Repertorio**
1845			
	Madrid	Teatro del Príncipe	
1846			
	Madrid	Teatro del Príncipe	
1847			
	Madrid	Teatro del Príncipe	
30/05 - 6/05	París	Varíes	Jota Cachucha Jaleo de Jerez Sevillanas mollaras
27/09 - 12	París	Grand Opera	
1848			
09	París	Academie Royale de Musique	
1851			
22/03 - 11/10	London	Her Majesty's Theatre	La guaracha La napolitana El bolero La tarantela
1852			
14/06 -13/11	New York	Niblo's Garden	La Manola La cachucha Pas de fascination Bolero de Cádiz Jaleo de Jerez Santiago El zapateado <i>La Maja de Sevilla</i> <i>Rosita</i>

15/11 - 27/11	Philadelphia (Pennsylvania)	Chesnut St. Theatre	La Manola
30/11 - 4/12	Baltimore (Maryland)	Holliday St. Theatre	
6/12 - 25/12	Washington (Washington DC)	The National Theatre	
1853			
3/01 - 5/02	Philadephia (Pennsylvania)	Walnut Theatre	
7/02 - 19/02	New York	Broadway Theatre	
21/02 - 11/03	Boston (Massachussets)	National Theatre	
14/03 - 8/04	Boston (Massachussets)	Howard Atheneum	<i>La Maja de Sevilla</i>
11/04 - 30/04	Philadelphia (Pennsylvania)	Walnut St. Theatre	La Manola
3/05 - 10/05	Baltimore (Maryland)	Holliday St. Theatre	
21/05 - 28/05	New York	Bowery Theatre	La gitana El oñ
27/06 - 2/07	Albany (New York)	Conner's Theatre	
8/07 - 14/07	Albany (New York)	Albany Museum	Cachucha Grand dance Pas de Fascination
11/08	New York (New York)	Castle Garden	
19/09 - 20/10	St. Louis (Missouri)	The Varieties	<i>La maja de Sevilla</i> New cachucha Zapateado El Oñ La napolitana La zingarella La manola Pas de fascination Polka Nationale <i>La Belle de L'Andalusia</i>
1/11	Louisville (Kentucky)		La Manola
20/11	Memphis (Tennessee)		
5/12 - 16/12	Mobile (Alabama)	Mobile Theatre	

19/12 - 31/12	New Orleans (Louisiana)	Orleans Theatre	Jaleo de Jerez La zingarella La Manola El Olé Pas de Fascination Bolera de Cádiz La napolitana La cachucha El zapateado
1854			
1/01	New Orleans (Louisiana)	Orleans Theatre	
13/01	New Orleans (Louisiana)	Hotel St. Louis	Soiré dansante
17/01-11/02	New Orleans (Louisiana)	Placide's Varieties	La zingarella El Jaleo de Jerez La Manola Bolero de Cádiz El Olé Pas de Fascination La napolitana La fille de l'air (aria) L'Andalusian
31/01	New Orleans (Louisiana)	Hotel St. Louis	Soirée dansante Schottish
17/03	Memphis (Tennessee)	Charos Theatre	
25/03 - 7/04	Nashville (Tennessee)	Adelphi Theatre	Grand Pas de Deux Grand bolero espagnol Jota aragonesa La Gitana La Manola El Olé El bolero de Cádiz El jaleo de Xerez La Napolitaine Pas de Fascination La fille de L'air <i>The Carnival of Seville</i> <i>La belle de L'Andalusia</i> Grand National American dance English dance French dance
10/04 -17/04	Charleston (South Carolina)	Charleston Theatre	Pas the Fascination La zingarella El bolero Malagueña Jota aragonesa Pas brilliant <i>Carnival of Seville</i> Cachucha Zapateado Grand National American Dance

30/04 - 21/05	Philadelphia (Pennsylvania)	Chesnut St. Theatre	Bolero de Cádiz El Jaleo de Jerez Jota aragonesa <i>La Maja de Sevilla</i> <i>Carnival of Seville</i> <i>La belle de l'Andalusia</i>
22/05 - 27/05	Washington (Washington DC)	Riesley's Variete	El Jaleo de Jerez La Manola
21/06	New York	Wallack's Theatre	
7/09 - 17/10	New York	Wallack's Theatre	La zingarella El oñ La manola <i>La maja de Sevilla</i> La napolitana La siciliana
29/10 - 3/11	New York	Academy of Music	Grand pas de deux
8/11 - 28/11	New York	Wallack's Theatre	La manola El Bolero La gitana La madrileña
24/11	New York	Broadway Theatre	
29/12	New York	Academy of Music	Hackett's Benefit La madrileña
1855			
15/01 - 8/02	Boston	Boston Theatre	La madrileña Pas brillante Pas de caractere Menuet de la Cour
17/02 y 19/02	New York	Metropolitan Theater	La madrileña La zingarella
15/05 - 18/06	New York	Metropolitan Theatre	New Cachuca Zapateado or spider dance Bolero de Cádiz La zingarella <i>La Maja de Sevilla</i> Pantomima como Fenella
23/06 - 29/06	New York	Academy of Music	Minuet
4/07	New York	Metropolitan Theatre	

8/08 - 18/08	New York	Metropolitan Theatre	La Gitana La malagueña De tambourine La siviglia <i>La maja de Sevilla</i> La Manola La metamorphose
31/08	New York	Metropolitan Theatre	Hackett's Benefit Con Carrese
15/10	Nueva York		Sale para la habana vía Charleston
10/11 - 29/11	La Habana	Teatro Villanueva	
	México		
1857			
03	Berlin		
	Praga		
11/04	Valparaiso (Chile)	Teatro de Valparaiso	Jaleo Vito Manchegas La madrileña El zapateado Canción macarena
1858			
4/01 - 20/01	San Francisco (California)	American Theatre	La Manola La linda Jerezana La nueva siciliana Jaleo de Jerez La Zingarella El bolero de Fantasie <i>La Perla de Andalucía</i> Bolero de Cádiz La rondera La madrileña <i>La Maja de Sevilla</i> National American dance

26/01 - 6/02	Sacramento (California)	Sacramento Theatre	La Madrileña Pas Seul Pas de Deux El Jaleo de Jerez La Manola La criada (canción) La Rondña Bolero de Cádiz <i>La Maja de Sevilla</i> <i>La Perla de Andalucía</i> Canción italiana <i>Carnival de Seville</i>
16/02 - 18/02	Sacramento (California)	Forrest Theatre	<i>La Maja de Sevilla</i> La Manola
5/03 - 13/03	Marysville (California)	Marysville Theatre	Bolero de Cádiz <i>La Maja de Sevilla</i> La Manola
17/04	San Francisco (California)	American Theatre	Oh Mon Fernand! (aria) <i>La linda jerezana</i> La gitana (canción) La madrileña Ese garbo sandunguero (canción) Don Mateo, a National dance of Perú
20/10 - 8/12	New York	Academy of Music	Grand pas
16/11	New York	Niblo's Garden	Grand pas Annual Benefit
9/12 - 31/12	Boston (Massachussets)	Boston Theatre	
1859			
1/01	Boston (Massachussets)	Boston Theatre	
8/01 - 13/01	New York	Academy of Music	
14/01 - 25/01	Philadelphia (Pennsylvania)	Academy of Music	

* Las fechas en color azul indican que la duración de la estancia abarca más días del señalado, pero no puedo precisarlas. Las fechas en color rojo no han podido ser confirmadas.

** En cursiva van los títulos de los bailes escénicos. En redonda, los nombres o títulos de bailes. Cuando es una pieza cantada se indica dentro en la columna del repertorio.

Todo mi agradecimiento a Virginia Sez, becaria docente del Departamento de Comunicación y Psicología de la Universidad de Alicante, por su colaboración en la gestión de esta información.