

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 285-287 / AÑO 2011 / TOMO XCIV



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 285-287 / AÑO 2011

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

ACTAS DE LAS I JORNADAS DE HISTORIA Y PATRIMONIO ARAHALENSE

PÁGS.

EL LUGAR DE EL ARAHAL EN EL TRÁNSITO DEL MEDIEVO A LA MODERNIDAD

MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ Y JOSÉ MARÍA MARTÍN HUMANES
Presentación

13-15

JOSÉ MARÍA MARTÍN HUMANES
Fuentes para la Historia Medieval del lugar de Arahal

17-49

MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ
El lugar de Arahal y la *Banda Morisca*. La frontera compartida (siglos XIII-XV)

51-67

JOSÉ MARÍA ALCÁNTARA VALLE Y HELENA ANGULO BLANCO
Morón en el *Libro del Repartimiento de Sevilla*

69-85

MARÍA ANTONIA CARMONA RUIZ
La villa de Arahal en el contexto de las actividades ganaderas
en la *Banda Morisca*

87-103

JOSÉ CABELLO NÚÑEZ
La documentación medieval y moderna de La Puebla de Cazalla
en la Sección Nobleza, Fondo Osuna, del Archivo Histórico Nacional.
Un proyecto de investigación local

105-127

JUAN DIEGO MATA MARCHENA
Notas sobre Arahal (siglos XIV a XVI) en la Colección Local de la Biblioteca
Pública Municipal de Morón de la Frontera

129-154

IGNACIO ATIENZA HERNÁNDEZ Y FRANCISCO LEDESMA GÁMEZ
Un señorío en los siglos modernos. Arahal entre la dependencia
y la emancipación

155-178

JOAQUÍN RAMÓN PÉREZ BUZÓN
Arahal en los inicios de la Edad Moderna: contribución
al poblamiento de Villamartín y segregación de Morón

179-203

JUAN LUIS RAVÉ PRIETO
Barrocos e ilustrados en la Parroquia de la Magdalena de Arahal

205-226

JOSÉ MANUEL NAVARRO DOMÍNGUEZ
Propuestas didácticas para la enseñanza del patrimonio
histórico-artístico de Arahal

227-242

HISTORIA

FERNANDO BEJINES RODRÍGUEZ El castillo y casa-palacio del señorío de Los Palacios del Atalayuela: aproximación patrimonial al origen de Los Palacios y Villafranca (Sevilla)	245-261
JUAN CARTAYA BAÑOS «Que se auia pedido limosna para enterrallo». Una información definitiva sobre la muerte de Mateo Alemán en México	263-281
ANA GLORIA MÁRQUEZ REDONDO El apoyo de Sanlúcar a Sevilla en la pugna por el comercio de Indias	283-306
CASTO MANUEL SOLERA CAMPOS Un arrabal sevillano: los Humeros de la Puerta Real. Algunos datos sobre su población y límites.	307-320

ARTE

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO El tenor ecijano Fernando Valero y su éxito en Estados Unidos (1891-1892)	323-346
JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ Y JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ Nuevas aportaciones a la obra pictórica de Antonio Castillo Lastrucci	347-382
ROSARIO MARCHENA HIDALGO Las pinturas de Santa María del Águila de Alcalá de Guadaíra	383-396
ANTONIO MARTÍN PRADAS Mobiliario perteneciente al coro del convento de la Merced de Écija	397-413
FRANCISCO JAVIER MONCLOVA GONZÁLEZ Aproximación a la arquitectura hospitalaria en Sevilla durante la Edad Moderna: estudio de los planos y edificios de los hospitales del Amor de Dios y Espíritu Santo	415-436
MARÍA JESÚS SANZ Testamentos e inventarios de plateros sevillanos en la primera mitad del siglo XVI. Estudio de sus ajuares personales y de sus instrumentos de trabajo	437-457

AMORES CARREDANO, FERNANDO Y OTROS: <i>El castillo de Mairena del Alcor. El legado de Jorge Bonsor y Dolores Simó.</i> POR ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ	461-463
CRUZ ISIDORO, FERNANDO: <i>La Hermandad del Santo Entierro de Sanlúcar de Barrameda y la Magna Procesión de 2011. Estudio histórico-artístico.</i> POR JOSÉ RODA PEÑA	463-466
DELENDIA, ODILE: <i>Zurbarán. Catálogo razonado y crítico (vol. 1) y Zurbarán. Los conjuntos y el obrador (vol 2).</i> POR JOSÉ FERNÁNDEZ LÓPEZ	466-468
DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, JUAN BOSCO: <i>Joaquín Sáenz. Una poética del paisaje.</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	468-471
MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: <i>La piel de la arquitectura. Yserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII.</i> POR MIGUEL A. CASTILLO	472-475
MORENO ALONSO, MANUEL: <i>El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. Un lugar de memoria nacional.</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	476-477
OZANAM, DIDIER Y TÉLLEZ ALARCIA, DIEGO (eds.): <i>Misión en París. Correspondencia particular entre el marqués de la Ensenada y el duque de Huéscar (1746-1749).</i> POR JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ	478-479
PACO, MARIANO DE: <i>El teatro de los hermanos Álvarez Quintero</i> POR MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO	479-482
PINEDA NOVO, DANIEL: <i>Antonio Machado y Núñez, naturalista y político (1815-1896).</i> POR CARMEN RUIZ BARRIONUEVO	482-487
RUIZ ROMERO, MANUEL: <i>Inventario bibliográfico sobre Historia de la Comunicacion Social en Andalucía.</i> POR CARLOS ALBERTO CHERNICHERO DÍAZ	488-490

ARTÍCULOS

Arte



El tenor ecijano Fernando Valero y su éxito en Estados Unidos (1891-1892)



ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

Universidad de Sevilla, Área de Música

RESUMEN: Queremos hacer una breve semblanza sobre el tenor Fernando Valero, y con ello de paso aumentar los escasísimos y parciales estudios que hay sobre él. Ni siquiera se le cita habitualmente en los libros o diccionarios referidos a la lírica. Aportaremos numerosas críticas hechas en su momento, las cuales demostrarán la trascendencia internacional que tuvo este cantante, y más en particular durante su única gira hecha en Estados Unidos en la temporada 1891-1892, sobre la cual nos centraremos.

PALABRAS CLAVE: Fernando Valero, ópera, Met, Cavalleria Rusticana, Carmen, Patti.

ABSTRACT: We want to do a brief semblance on the tenor Fernando Valero, and in this way to increase to the few and partial studies about him. Even normally he is not quoted in books or dictionaries referred to the lyrical. We will contribute numerous critics done at the time, which will demonstrate the international importance that it had that singer, and more in particular during its unique tour done in United States in the season 1891-1892, on which we will concentrate.

KEY WORDS: Fernando Valero, opera, Met, Cavalleria Rusticana, Carmen, Patti.

INTRODUCCIÓN

Si quisiéramos recordar todos los éxitos brillantísimos y todas las demostraciones de entusiasmo por Fernando Valero alcanzados en su artística carrera, no acabaríamos nunca. Sólo podemos decir que casi ningún artista pudo vanagloriarse y enorgullecerse de tantos, tan repetidos y tan señalados triunfos.

Il Caporal Terrible (Palermo), 16-12-1890.

Si tuviéramos que nombrar a los cantantes líricos españoles que más triunfaron en los principales teatros del mundo durante la segunda mitad del siglo XIX, saldría a nuestra mente el tenor Julián Gayarre y la contralto Elena Sanz, entre otros más. Sin embargo, el primero de ellos hizo una carrera relativamente corta, pues estando en plena cumbre profesional murió de cáncer de laringe. Por otra parte, Elena Sanz frustró su galopada hacia el reconocimiento internacional con tal de mantener una estable

relación extramatrimonial con el rey Alfonso XII, de una manera además poco encubierta. Con todo, podríamos incluir en la lista al tenor Fernando Valero y Toledano (Écija, 1855-Moscú, 1914), el cual siguió las sendas artísticas de los dos cantantes antes citados (sobre todo la del primero de ellos, pues Gayarre llegó a firmar una carta de recomendación a Valero para que se pudiera ir a Italia a ampliar sus estudios de canto). Por problemas pulmonares, la carrera ascendente de Fernando Valero se tuvo que frenar casi en seco posteriormente, en plena cúspide. No obstante, tuvo el tiempo suficiente para triunfar en los mejores teatros europeos y americanos: desde Buenos Aires, Montevideo, Nueva York, Chicago..., hasta San Petersburgo, sin olvidar por supuesto los principales de Europa, y en particular los de Italia. También fue muy conocido en Madrid y en Barcelona, en donde pasó largas temporadas durante la década de los 80 del s. XIX. En esos mismos lugares operísticos apenas una década antes lo hicieron los citados Gayarre y Sanz, además de otros artistas, como por ejemplo el descubridor de Valero: el romano Enrico Tamberlick.

De los numerosísimos roles que tuvo que llevar a cabo aquel tenor español, hubo dos que le acompañaron buena parte de su exitosa carrera profesional, y que son tanto el de D. José, de *Carmen*, como el de Turiddu, de *Cavalleria Rusticana*. Sus propias cualidades musicales y las características dramáticas que él impregnaba a ambos papeles, le sirvieron para destacar como un tenor muy completo, y triunfar por todo el mundo.

Decía el periódico semanal *La Moda Elegante* sobre Fernando Valero y el papel de D. José lo siguiente a finales de 1888, justo en el momento en que el tenor comenzaba a florecer en el panorama internacional:

Había elegido para su primera salida la ópera en que ha logrado tan señaladas victorias en ambos mundos, y el resultado ha sido aquí igual al de todas partes. Valero ha hecho del papel de D. José, el soldado enamorado y criminal, una creación completamente suya, porque ha sabido prestar fisonomía interesante al tipo, e imprimir a las melodías que canta expresión y sentimiento incomparables.¹

El otro personaje citado que más elaboró en su carrera Fernando Valero, el protagonista masculino de *Cavalleria Rusticana*, lo desarrolló sin ninguna referencia anterior, pues dicha ópera se había estrenado muy pocos meses antes en Roma, en el Teatro Constanzi, el 17-05-1890. Aunque no formara parte este tenor del estreno, se puede decir con toda justicia que él favoreció la pronta difusión de la misma ópera. Por ejemplo, el periódico *La Vanguardia* se hizo eco de la crítica referida a este tenor en Florencia: «Tuvo que repetir a petición del público la “siciliana”, la “romanza” y la despedida, contribuyendo poderosamente al éxito de la nueva composición».²

1. *La Moda Elegante*. Madrid, 22-12-1888.

2. *La Vanguardia*. Barcelona, 18-9-1890.



FIG. 1. Fragmento de una foto de Fernando Valero ataviado para el personaje de D. José, en la ópera «Carmen». Fuente: EMI-The Record of singing.

Consideramos que la valía artística del astigitano Fernando Valero es apenas hoy reconocida. En todas las numerosas reseñas periodísticas contemporáneas a él que hemos analizado, nos hemos encontrado con muestras continuas de admiración y reconocimiento en todos los sitios en donde cantó. Este andaluz universal, de familia cordobesa pero que nació en Écija, inició sus estudios musicales y universitarios en Granada. Ya dedicado profesionalmente a la lírica, situó su casa habitual en Sevilla, antes de pasar su última década en San Petersburgo. Fue considerado por el mismo Puccini como su segundo mejor tenor, tras cantar Fernando Valero en la casi recientemente estrenada *Manon Lescaut*, el primer éxito del compositor italiano.

EN PLENA CUMBRE ANTES DE IR A ESTADOS UNIDOS

Casi a la mitad de la temporada de 1889, Fernando Valero comenzó a despuntar decididamente como importante tenor a nivel tanto nacional como internacional. En concreto, el 12 de febrero de ese año se estrenó en el Teatro Real la ópera de Tomás Bretón *Los Amantes de Teruel*, cuyo personaje principal, Diego de Marsilla, lo encarnaba el propio Valero. En verdad, la ópera se tuvo que representar en italiano (*Gli Amanti di*

Teruel), para que así pudiera suscitar interés en un público muy propenso a las óperas italianas. En principio se ofreció a Gayarre que hiciera aquel papel, pero el delicado estado de salud en el que se encontraba el navarro hizo trasladar la propuesta a Valero.³

A las dos semanas del estreno mundial en el Teatro Real de *Los Amantes de Teruel*, en la revista semanal *La Ilustración Española y Americana* del 28 de febrero, en las páginas 123-125 se reseñaba dicha ópera, así como una biografía y un retrato de nuestro tenor Fernando Valero. La primera vez que se habló de él en dicha revista fue once años antes, con motivo de su debut en el Teatro Real. En este nuevo artículo se le definía como el «primer tenor en el Teatro Real de Madrid»:

un joven y casi desconocido tenor español, que mereció desde los primeros momentos la acogida más afectuosa, y obtuvo luego, después de repetir la romanza del acto tercero, muchos y nutridos aplausos del inteligente público que ocupaba todas las localidades.⁴

También se subraya en el artículo la pronta y madura evolución del cantante:

... por espacio de ocho años, el Sr. Valero ha ganado brillantes lauros en los primeros teatros de Europa y América del Sur (...). Últimamente ha interpretado en Milán la ópera *Carmen*, donde no tiene rival (ha dicho un periódico milanés) como finísimo cantante y consumado actor y la ópera *I Pescatori di Perle*, que por él ha sido creada en el teatro de la Scala cuando por vez primera se representó en italiano.⁵

Dos semanas más tarde, el 14 de marzo murió el gran Enrico Tamberlick, el gran cantante y descubridor de este tenor andaluz.

Casi toda la temporada siguiente de 1890-91, Fernando Valero lo pasó en Italia. Allí estuvo triunfando rotundamente noche tras noche en Florencia, Palermo, Milán, Venecia, Roma y Nápoles. En ese tiempo se ganó sobradamente tanto la impecable crítica como el calor del público italiano. Las óperas que más interpretó nuestro tenor dicha temporada fueron las ya mencionadas *Carmen* y *Cavalleria Rusticana*; sobre todo esta última.

En concreto, nuestro tenor comenzó la nueva temporada de 1890 interpretando la citada ópera de Pietro Mascagni en los teatros florentinos de Pérgola y Pagliano. Hasta España llegaron ecos de los triunfos que estaba cosechando nuestro tenor en Italia. Por ejemplo, en *La Vanguardia* se informaba que:

3. El tenor Julián Gayarre estaba sufriendo una enfermedad irreparable. A pesar de ello, accedió a cantar en Madrid por última vez el 8 de diciembre de ese año la ópera *Il Pescatori di Perle*, de Bizet. Tuvo el infortunio de que nada más entrar en el escenario y atacar una nota aguda, su voz se le quebró, y sufrió un desvanecimiento. Gayarre cayó tras ese accidente en una profunda depresión, algo que aceleraría su cáncer de laringe, muriendo al poco tiempo, el 2 de enero de 1890, cuando tenía 46 años.

4. *La Ilustración Española y Americana*, 28-02-1889, p. 125.

5. Ídem.

En el teatro Pégola de Florencia acaba de obtener un ruidoso y legítimo triunfo nuestro compatriota el eminente tenor don Fernando Valero, tan conocido en esta capital, cantando la nueva ópera del Mtro. Mascagni «Cavalleria Rusticana».⁶

A los nueve días de esa reseña, en el mismo periódico barcelonés se recalca el éxito que estaba teniendo nuestro tenor en la capital de la Toscana:

La prensa florentina hace grandes elogios de nuestro paisano, diciendo que fue tal el entusiasmo del público, que aplaudiendo frenético, pedía el bis de la ópera. Valero, por su hermosa voz, por su arte, por la pasión con que canta, arrebató de tal manera al público de Florencia, que dicen los periódicos, que fue proclamado el redivivo Gayarre.⁷

A principios de ese año, el 2 de enero, había muerto el mítico Gayarre, y que por tanto, si en 1883 se llegó a apodar cariñosamente a Valero como «il piccolo Gayarre» tras su primer éxito en La Scala de Milán, ahora el apelativo subió de escalón, colocando a Valero como un justo sucesor de la técnica vocal del tenor navarro.

El número de *Cavalleria Rusticana* titulado *Adiós a la madre* fue considerado «conmovedor» en todas las críticas, no ya las hechas en Florencia, sino en todos los lugares italianos donde actuó Valero. Igual éxito obtuvo en los dos teatros venecianos Rossini y La Fenice a principios de diciembre de ese año. Una semana más tarde actuó en el Teatro Mangano de Palermo, construido un año antes. El periódico local *Il Caporal Terrible* no escatimó esfuerzo en elogiar a Fernando Valero:

Los concurrentes al teatro llevaron a un grado inconcebible su demostración de admiración y cariño por Valero. Todo cuanto puede exigirse de un tenor, todo se encuentra en Valero; canto, escena y una dulce, armoniosa, extensa y conmovedora voz; todo cuanto el arte pide, lo posee, en grado sumo, a la perfección, el que podíamos llamar favorito y predilecto hijo del arte; (...) lo demás lo ha hecho el incomparable tenor con su vocación y con su amor al estudio.⁸

Esta crítica valoraba además, el hecho de que el cantante español no imitara ninguna otra interpretación del rol de Turiddu, personaje principal de esa laureada ópera. De hecho no había visto ni la de Roberto Stagno pocos meses antes, con la que se estrenó *Cavalleria Rusticana*, ni la de ningún otro tenor.

En los primeros meses de 1891, Fernando Valero tenía el trascendental compromiso de cantar hasta el 20 de febrero en La Scala, aunque la fecha se amplió después, ante la demanda del público.

Parece que ya desde la primera función de *Cavalleria Rusticana* en la que Fernando Valero cantó en esa temporada, triunfó rotundamente, ganándose las mejores

6. *La Vanguardia*. Barcelona, 18-09-1890.

7. *La Vanguardia*. Barcelona, 27-09-1890.

8. *Il Caporal Terrible*. Palermo, 16-12-1890.



FIG. 2. Fernando Valero representando el personaje Turiddu, de «Cavalleria Rusticana». *La Ilustración Artística*. Madrid, 09-02-1891, pág. 83.

críticas. Todas éstas coincidían en sus buenas maneras dramática, además de, por supuesto, una envidiable voz. Sigue la misma crítica comentando:

Con exquisito cuidado lo cantó todo; pero donde verdaderamente rayó en lo extraordinario fue en el «Adios a la madre». En este número estuvo arrebatador. Tan intensa emoción se apoderó de todo el público que hubo de repetir este fragmento.⁹

Por ejemplo, *La Lombardia* se centraba en

... un Turiddu admirable, tanto por su bellísima voz como por su expresivo sentimiento dramático. «La Siciliana», «El Brindis» y el dueto de las dos escenas últimas, han sido cantados con maestría inimitable.¹⁰

Una semana más tarde, en *La Scena Italiana*, un tal A. G. Gorrien firmaba una «carta abierta al Maestro Pietro Mascagni». Al referirse en particular el crítico a Fernando Valero, manifestó lo siguiente:

Desde el momento en que se trata de reproducir en esta ópera un tipo real, justo es exigir que su representación sea natural y exacto, y que la verdad histórica se respete por completo. Valero lo ha comprendido así, ha estudiado el carácter y lo ha fotografiado con fiel exactitud. Su canto ha sido la nota caldeada de la pasión fuerte, intensamente sentida.¹¹

Tras cosechar tal envidiable éxito esa temporada en Italia, Fernando Valero se encontraba preparado para afrontar en la siguiente otro reto difícil, como era el de actuar

9. *L'Italia del Popolo*. Milán, 04-01-1891.

10. *La Lombardia*. Milán, 04-01-1891.

11. *La Scena Italiana*. Milán, 11-01-1891.

ante el público norteamericano. Éste era ya por esas fechas uno de los más exigentes, acorde con un país emergente, ilusionante, y que estaba importando lo mejor de la cultura europea para después adaptarla a su manera. De las diversas ciudades estadounidenses en donde estaría Valero, las producciones provendrían todas del coliseo neoyorquino *Metropolitan Opera House* (también identificado simplemente como *Met*), como sabemos hoy uno de los teatros más importantes del mundo, y que apenas llevaba unos años funcionando en esos momentos.

La gira de Estados Unidos

Tras haber cosechado Fernando Valero hasta entonces sus mayores éxitos posibles en Europa y América del Sur, en la temporada siguiente (1891/92) cantaría por primera vez en Estados Unidos.

Por esas décadas, este joven país se estaba forjando a partir de las bases socioculturales del Viejo Continente. El crecimiento industrial y democrático son dos de los elementos principales de Estados Unidos para su desarrollo por esas fechas. Muchos europeos, sea de la ocupación que sea, emigraban allí con la esperanza de obtener algún éxito cuantitativo y/o cualitativo. Bastantes de ellos, además, eran empresarios o buenos profesionales que querían probar suerte en aquel país. Esto es lo que definiría después James Truslow Adam como «el sueño americano», en su libro *La épica estadounidense* (1931). Sin embargo este concepto hay que retrotraerlo a los siglos XVI y XVII, en los que los pioneros ingleses intentaron persuadir a sus paisanos de mudarse a las colonias británicas en EE. UU. Pero fue en aquella segunda mitad del siglo XIX cuando se fueron concibiendo las bases de la nación que ya en el siglo XX se iría convirtiendo en la primera potencia mundial. No es casual que para la edificación de aquel creciente país llevado a cabo por muchos inmigrantes, además lógicamente de los nativos, se tuviera presente desde el principio la cultura como pilar importante. Por eso, desde el punto de vista musical, ni más ni menos que en 1842 se fundó la *Orquesta Filarmónica de Nueva York*, es decir, una de las más antiguas del mundo, antes que muchas otras agrupaciones sinfónicas importantes de Europa. En 1880 se formó la *Orquesta Sinfónica de Saint Louis*, y un año más tarde la *Orquesta Sinfónica de Boston*. La *Orquesta Sinfónica de Chicago* es de 1891. Esta última formación instrumental dio su primer concierto el 16 de octubre de dicho año, y por tanto un mes antes de que debutara Fernando Valero en esa ciudad y acompañado en el foso por esa misma orquesta.

Del debut de nuestro tenor en EE. UU. ya se hizo anuncio unos meses antes en el *New York Times*. Concretamente, el 9 de agosto de aquel año de 1891, este prestigioso periódico informaba de las 32 óperas que se representarían a partir de diciembre de aquel año en el *Metropolitan Opera House* de Nueva York, y los artistas principales que cantarían en cada una de ellas. En el artículo periodístico se hablaba de que el empresario de dicho teatro de ópera, Maurice Grau, nacido en Austria pero que emigró al

poco tiempo a EE. UU., había estado unos meses por Europa buscando una compañía que cantase óperas italianas. Tras un intenso trabajo, contrató a un coro de 80 coralistas, una orquesta de 65 músicos, una banda militar de 30 instrumentistas, además de 32 bailarines. El director musical seguía siendo el mismo que estaba en el *Metropolitan* desde la primera temporada de este teatro, en 1883-84: Augusto Vianesi. Su asistente era el joven holandés Louis Saar, el cual llegó a dirigir el estreno de *Otello* en el *Met* esa temporada, el 11 de enero 1892.

En aquel citado comentario del *New York Times*, se hablaba además del éxito que en Europa había tenido la ópera *Cavalleria Rusticana*, y que el referido empresario Maurice Grau la había visto en Berlín. Justificaba Grau el hecho de que, a pesar de que dicha ópera fuese de un solo acto, «recientemente la gente había acudido solamente para verla», según el *New York Times* del 9 de agosto de ese año de 1891.

No obstante, en esa temporada, esta reducida ópera (dura una hora y quince minutos aproximadamente), se interpretó siempre tras un fragmento de otra ópera: concretamente tras el primer acto de *La Traviata* en la función de Chicago, y en los otros lugares en donde se llevó *Cavalleria Rusticana* esa temporada (en Nueva York, Filadelfia y Boston), comenzó cada velada con una parte del *Orfeo y Euridice* de Gluck (en particular, desde el principio y hasta el aria *Che farò senza Euridice*). Los elencos de las óperas que precedían a *Cavalleria Rusticana*, eran casi totalmente diferentes al grupo de artistas que después participaría en la ópera de Mascagni.

En la antes aludida reseña periodística del *New York Times*, se focalizaba durante unas líneas en nuestro tenor español, indicando que éste ya había cantado esta ópera en Europa: «el Signor Valero había tenido un gran éxito con ella».¹²

También se comentaba en el neoyorquino periódico lo siguiente: «a pesar de tener una altísima reputación europea, nunca ha cantado en este país. Una vez hizo un viaje a Sudamérica. Ha cantado en Milán, Covent Garden (Londres), y en el continente [americano] recientemente».

Hablándose después en el artículo sobre asuntos más generales, se afirmaba lo que sigue: «la compañía de ópera será una de las más larga y grande que ha aparecido en esta ciudad, y que contará, salvo pequeñas excepciones, con las mejores sopranos, contraltos, tenores y bajos del Viejo Mundo».

Concluía el artículo diciendo casi lo mismo que hemos leído una línea más arriba, pero matizando que esa temporada en el *Metropolitan Opera House* cantarían: «...tres de las mejores sopranos, dos de las mejores contraltos, el mejor tenor, y el mejor barítono».

Reflexionando mucho sobre esa frase, hemos llegado a pensar que, cuando hablaba de «el mejor tenor», quizá se referiría el articulista a Fernando Valero, pues además, cuando se nombraba a todos los cantantes contratados, al hacer una referencia a los

12. *New York Times*, 09-08-1891.

tenores se citaba como primero de todos a nuestro protagonista. Sin embargo, el hecho de que hasta entonces Valero era un desconocido en esas tierras norteamericanas, nos hace pensar también que el periodista se referiría quizá al tenor Jean de Reszke, que triunfó en el *Met* durante años a partir de esa misma temporada. Concretamente, dicho cantante polaco participó en 339 funciones del *Met* durante la secuencia temporal que va entre 1891-01. Sea como sea, lo cierto es que en los núcleos operísticos estado-unidenses había expectación por escuchar a Fernando Valero.

En esa etapa norteamericana, nuestro tenor cantó en la mayoría de las veces en Nueva York: doce en el *Metropolitan House Opera*, y tres en el Teatro de Brooklyn. En Chicago lo hizo en siete veces, tres en Boston, y una vez en Louisville, Albany, y en Filadelfia. Es sorprendente que en poco más de tres meses, el tenor interpretase papeles importantes en nueve óperas: *Cavalleria Rusticana* (ocho veces), *Martha* (cinco veces), *Les Huguenots* (cuatro veces), *Rigoletto* (dos veces), *La Traviata* (dos veces), *Carmen* (una vez completa, y en una ocasión sólo el Acto III), *Lucia de Lammermoor* (una vez), y *Lohengrin* (una vez).

Era habitual en esa época que los artistas principales llegasen en una semana a interpretar tres o cuatro óperas diferentes. En el caso concreto de Fernando Valero, sus primeras semanas en EE. UU. fueron sencillamente frenéticas: solamente entre el 25 de noviembre, día de su debut en dicho país, y el 4 de diciembre de 1891, cantó en los papeles principales de las óperas *Rigoletto*, *Martha*, *Mignon* y *Cavalleria Rusticana*. Después, entre el 8 y el 12 de ese mismo mes participó en *Les Huguenots*, en el Acto III de *Carmen* (dentro de una gala representada), y en *Lohengrin*, teniendo como descanso entre ese breve fragmento el día 10. A esto se suma el hecho de que entre la función de *Lohengrin* de ese 11 diciembre y la de *Martha* del día siguiente, solamente pasaron unas horas de descanso, pues la última de estas dos se interpretó por la mañana. En definitiva, en menos de tres semanas cantó Fernando Valero la sorprendente cantidad de siete papeles diferentes. Sabiendo lo anterior, no nos extraña que al final de ese año de 1891 Valero acabara enfermo, ausentándose de esta manera de la segunda de las tres veces que se interpretaría *Rigoletto* (el 23 de diciembre), la ópera por cierto con la que debutó en esa gira norteamericana. Fue esta función la única en la que no pudo cantar en los algo más de cuatro meses que estuvo en Estados Unidos.

También cayó enferma para dicha representación su compañera de reparto la contralto italiana Sofia Scalchi. Esta cantante debutó a la semana de estrenarse el *Metropolitan Opera House*, el 22 de octubre de 1883. En el momento de trabajar con Valero, a la contralto le quedarían 8 años para retirarse. Nuestro tenor, que hacía el papel de duque de Mantua en la citada ópera de Verdi, fue suplantado por Enrico Gionni, y la citada *Mme. Scalchi*, que hacía el de Magdalena, por *Mme. Vigne*. Desgraciadamente para los que sustituyeron a Valero y Scalchi, la crítica sobre esta misma velada que publicó el *New York Tribune* fue agri dulce. Decía lo siguiente:

la historia local del *Rigoletto* [era la sexta vez que el Met producía esa ópera] ha estado llena de infelicidad los últimos años y no se puede decir en verdad que la función de anoche mejorase el expediente materialmente¹³.

Los empresarios del *Met* habían escogido esta ópera en verdad para el lucimiento de *Mme. Albani*, que hacía de Gilda, el rol principal femenino. Sin embargo, según la misma crítica:

...su papel de Gilda era cuestionable. Ni en la apariencia ni en voz está siendo capaz de producir más allá de la ilusión de la juventud y del ardor emocional inherente en su papel. El embrujo que ella da proviene del reconocimiento de su valor artístico y su dedicación, más que por la gracia sensual de su canto. Estas calidades fueron lanzadas anoche en una luz brillante por el contrario con el salvajismo que marcó el canto de todos sus colegas, excepto los moralistas...

En las siguientes páginas vamos a intentar recrear algunos aspectos de la estancia de Fernando Valero en Estados Unidos, deteniéndonos en algunas representaciones significativas, y seguiremos hablando de algunos de los cantantes con los que compartió carteles.

Nuestro tenor llegó en noviembre de 1891 a Chicago, una ciudad que ya por esas fechas estaba destacando por su modernidad y progreso, y que como un *Ave Fénix* se tratase, se había recuperado del *Gran Fuego*, uno de los mayores desastres del siglo XIX en ese país, y que ocurrió dos décadas antes: el 8 de octubre de 1871. Chicago se estaba preparando además para celebrar en un año y medio la Exposición Universal de 1893 (también llamada *World's Columbian Exposition*)¹⁴. La temática de la exposición iba sobre el Descubrimiento de América. El diseño de dicha muestra universal condicionó la arquitectura y las artes de Chicago de aquella época, además de impulsar a la industria estadounidense. Los nuevos edificios de aquella ciudad estaban basados en los principios utilizados en la arquitectura clásica europea.

Un año antes de que Valero llegara a Chicago, por ejemplo se acababa de terminar de construir el emblemático *Auditorium Theatre*, siguiendo esos modelos clásicos. El teatro se hizo para albergar la ópera y los conciertos de la *Orquesta Sinfónica de Chicago*, la cual se había fundado –como ya dijimos en otro momento– a principios de esa misma temporada, es decir, en octubre de 1891. El citado teatro lo diseñaron los arquitectos Dankmar Adler y Louis Sullivan, para acoger ni más ni menos que cuatro

13. *New York Tribune*, 24-12-1891.

14. La Exposición, que se inauguraría oficialmente para las autoridades el 21 de octubre de 1892, aunque estaría abierta al público entre el 1 de mayo y el 30 de octubre del año siguiente, supondría un éxito en todos los sentidos: a ella acudirían más de 27 millones (equivalente a la cuarta parte de la población estadounidense). Antes, esta ciudad tuvo que competir con Nueva York, Washington D.C., St. Louis y Missouri por tener el honor de acoger ese evento mundial.

mil trescientas localidades. La sala forma parte a su vez de un complejo arquitectónico robusto, el *Auditorium Building*, que actualmente lo ocupa la Universidad Roosevelt, y que integraba al teatro con un hotel para 400 habitaciones, y 136 oficinas. En la torre de ese edificio, en las plantas 16 y 17 ocuparon sus respectivos despachos los citados arquitectos encargados de la obra.

También ese año, se acababa de inaugurar la primera línea telefónica interurbana en el mundo: la que unía Chicago con Nueva York. Por tanto, no pudo haber llegado Valero a aquella capital de Illinois en otro mejor momento.

Salvo en su debut allí, haciendo el personaje del duque de Mantua, el tercero en importancia en *Rigoletto*, en el resto de las óperas en las que él cantaría durante esa gira llevaría uno de los papeles principales. Quien hacía de Rigoletto, Edoardo Camera, había debutado dos días antes haciendo un personaje secundario en *Otello*, ópera que se estrenaba como producción propia del *Met*. Este barítono coincidiría con Fernando Valero, además de en *Rigoletto*, en *Lohengrin* y en las 6 primeras producciones del *Met* de *Cavalleria Rusticana*.

La que acompañaba al personaje Rigoletto era Enma Albani, a la que ya la hemos mencionado unos párrafos antes. Esta soprano fue realmente una de las más destacadas de finales del siglo XIX, siendo escuchada en sus giras europeas por la reina Victoria de Gran Bretaña, el rey de Prusia Wilhelm I, y el zar Alejandro II. La soprano llegó a conocer personalmente a Brahms, estando ella en Viena, cantando en el *Requiem Alemán*, lo que hizo conmover al propio compositor de Hamburgo. Albani fue la primera cantante canadiense que obtuvo el rango de internacional. Aunque su repertorio se enfocaba sobre todo en las óperas de Mozart, Rossini, Donizetti, y Bellini, fue familiarizándose con el repertorio wagneriano a partir de la década de los setenta. En la gira de 1891/92 que estamos relatando, esta soprano debutó en el *Metropolitan* de Nueva York cinco días antes que Valero, el 20 de noviembre: primero con *Les Huguenots*, después el 23 de noviembre con el ya antes nombrado Edoardo Camera en *Otello*, y ya finalmente con Valero el día 25, como sabemos en *Rigoletto*. Además de esta última ópera, coincidió con nuestro cantante español esa temporada en otras funciones de *Les Huguenots* y en *Cavalleria Rusticana*. Además, esos meses cantó en las producciones del *Met* de las óperas de Wagner *Los Maestros Cantores de Nüremberg*, *El Holandés Errante*, y el *Fausto* de Gounod, todas éstas como sabemos no en su lengua original, sino en italiano, además de la célebre ópera de Mozart *Don Giovanni*.

A pesar de todo, no hemos encontrado la crítica sobre el debut de Valero en la producción del *Met* en Chicago, pero sí sabemos que casi seguidamente cantó después en las óperas *Martha* y *Mignon*, en los días 28 y 30 de aquel mes de noviembre de 1891 respectivamente. La primera de estas dos óperas nombradas, del compositor Friedrich von Flotow, mantuvo hasta principios del siglo XX un lugar importante en el gran repertorio operístico, si bien en la actualidad apenas se interpreta. Por la misma razón, el compositor tampoco es muy reconocido en tiempos modernos. En el segundo acto de



FIG. 3. El Auditorium Building de Chicago, construido en 1890, y en donde debutó Fernando Valero un año más tarde.

esta ópera se incluye la canción *The Last Rose of Summer*, publicada por Thomas Moore en sus *Irish Melodies* de 1813. Esa canción ayudó a que la ópera fuera más conocida. Tanto para esta ópera como para la siguiente nombrada, *Mignon*, Fernando Valero compartió protagonismo con la neoyorquina Marie Van Zandt, la cual debutó en el *Met* dos semanas antes que nuestro tenor, cantando en *La sonnambula*, de Bellini. Al igual que Valero, esta soprano se formó durante un tiempo en Milán. A esta cantante, tras esta temporada de 1891/92, como de la misma forma le ocurriría tanto a Valero como a la ya comentada soprano Aldani, no volvió a ser contratada por el *Met*, sin que por ello significase para esos tres artistas que sus respectivas actuaciones hubiesen sido desaprobadas.

La siguiente ópera que protagonizaron Zandt-Valero fue la ya nombrada *Mignon*. A ésta ópera le ocurrió lo mismo que a *Martha*: que en su época fue muy estimada, pero que después se fue quedando en el olvido. Lo mismo pasó con el compositor de *Mignon*, Ambroise Thomas, el cual fue pasando progresivamente a un segundo plano, a pesar de que llegó a estrenar más de veinte óperas. En el mismo cartel de la ópera *Mignon*, trabajaba también la soprano Lilli Lehmann, haciendo el personaje Philine. Según la crítica de W.J. Henderson en el *New York Times*, esta cantante alemana, que ya era conocida en el *Metropolitan* de Nueva York desde unos años antes, no estaba en condiciones adecuadas –tanto físicas como vocales– para cantar en público. A pesar de ello, esta soprano exhibió sus mejores cualidades. Sí gustó que leyera unas letras escritas en inglés. Aunque pareció que la cantante había hecho una incursión con esa



FIG. 4. Foto de la diva Emma Albani, con la que comenzó Fernando Valero su gira en EE. UU.

función en el campo de la comedia, pues destacaba sobre todo por llevar a América un repertorio wagneriano, lo cierto es que ya unos días antes había triunfado con el personaje Rosina en *El Barbero de Sevilla*.

El 4 de diciembre de ese año de 1891, Fernando Valero tuvo la primacía de estrenar en Chicago la producción a cargo del *Metropolitan* de Nueva York de la ópera *Cavalleria Rusticana*, que tanto éxito estaba teniendo en Europa, a pesar de llevar representada solo unos meses. El propio Valero había contribuido a difundir hasta entonces esta ópera en diversos lugares, como sabemos.

Con el retraso lógico en su momento de una semana y media, a España llegó la noticia de que nuestro protagonista estaba cantando y triunfando en tierras norteamericanas. Difundió esta noticia el periódico de Barcelona *La Dinastía*, el cual decía lo siguiente: «El tenor don Fernando Valero se halla en Chicago, donde se dio a conocer en la ópera Rigoletto. Alcanzó éxito brillante y la prensa le dedica grandes elogios».¹⁵

A los cuatro días de la última función en Chicago, la compañía en la que estaba Valero se trasladó a Louisville, suponemos que en tren, pues esa ciudad disponía ya de ese servicio desde hacía menos de tres meses. La ópera que se interpretó en una solo función fue *Les Huguenots*. No obstante, la empresa del *Met* repetiría tres veces más dicha ópera durante esa temporada.

En la gala representada que se organizó para el día siguiente en Chicago, el 9 de diciembre de ese 1891, Valero hizo el papel de D. José en *Carmen*, rol al que se le asoció durante su carrera, por la cantidad de veces que hizo por todo el mundo. En esta gala se cantaron fragmentos de cuatro óperas, siguiendo este orden de aparición: *Il Trovatore*, Acto IV; *Otello*, Acto IV; *El Barbero de Sevilla*, Acto II; y *Carmen*, Acto III. Es curioso

15. *La Dinastía*, Barcelona, 17-12-1891.

que esto hoy en día sea algo extraño ver fragmentos de actos de ópera en un mismo programa (a no ser que sea con motivo de un examen de final de carrera de canto, o debido a un concurso). También es raro que, según fuentes del *Met*, los personajes Moralès (que lo hacía De Vaschetti) y Zuniga (del cual estaba encargado Cernusco), no aparecieran originalmente en la obra de Bizet. Lo mismo ocurría en el Acto IV de *Il Trovatore* de Verdi con el personaje Fernando (que lo hizo Vaschetti). Además de esta gala, se hicieron tres conciertos líricos esa temporada, ya sin Valero. Suponemos, con los datos que barajamos, que en ellos se interpretarían los mismos fragmentos líricos (también sin escenografía).

Tras cantar nuestro tenor Valero en las óperas *Martha* y *Lohengrin*, y tras pasar casi un mes en Chicago, abandonó esta ciudad para dirigirse a Nueva York, en la cual se mantendría los cuatro meses siguientes que estaría en ese país, salvo en ocasionales viajes que hizo a Albany, Filadelfia y Boston.

En el momento en el que conoció Valero Nueva York, ya se había construido en ella uno de sus iconos principales vigente hasta hoy en día, como es el famoso puente de Brooklyn, que se terminó de hacer el año que se fundó el *Metropolitan Opera House*: en 1883. Dicho primer año del *Met* tuvo unas pérdidas económicas de medio millón de dólares. Pero en menos de diez temporadas, este teatro fue superando sus fuertes problemas de financiación. Con un cambio de empresarios, también se modificaron los gustos: si al principio todas las óperas se interpretaban en alemán, ahora en el periodo que contamos todo se cantaba en italiano (independientemente de la lengua original del texto), y gracias a eso se pudo contar con Fernando Valero.

En el penúltimo día de ese año de 1891, nuestro tenor español debutó en el teatro del *Met* de Nueva York. El 5 de abril de ese mismo año se acababa de poner en funcionamiento el Carnegie Hall de Manhattan, estrenado por el propio Tchaicovsky, que dirigió la segunda parte del concierto inaugural. No llegaría a cantar nuestro tenor allí, y por poco tiempo no coincidió con el afamado compositor ruso. Pero sí actuaría Fernando Valero, además de en el *Met*, en la *Academy of music* de Brooklyn, que estaba funcionando desde algunas décadas antes (desde 1861).

Entrado ya el año de 1892, Valero incluyó en el repertorio de esa gira la ópera *Lucia Lammermoor*, de Donizetti, y con la que se despediría meses más tarde de Norteamérica. De esos algo más de tres meses que le quedaría aún a Fernando Valero en EE. UU. (no sabemos si estando con su familia, con parte de ella, o él solo), sus actuaciones fueron llamando la atención positivamente a la crítica norteamericana, aunque reconocemos que las fuentes son muy escasas.

En la función del 4 de marzo, en la que se interpretaba *Carmen* en el *Met*, ocurrió una anécdota que relató el *New York Times* al día siguiente, como era el inesperado cambio de la solista femenina:

El montaje del *Carmen* en el Metropolitan Opera House la noche pasada estuvo algo digamos desequilibrado debido a la indisposición repentina de Mlle. Giulia Ravogli, que debía haber aparecido en el papel protagonista. Su lugar fue tomado con poco aviso por Mme. Tavery, que, bastante extrañamente, cantó su parte en alemán. Era desafortunado que Mme. Tavery tuviera que entrar precipitadamente para llenar una vacante, porque ella sufría ciertamente de nerviosismo.¹⁶

Siguiendo el mismo artículo, y tras animar a Mme. Tavery a que de volver a cantar *Carmen* con más tiempo cosecharía mucho más éxito que en la velada anterior, el crítico se detuvo en Fernando Valero. Éste se podía ir contento de esta gira, pues la crítica fue muy satisfactoria, valorando su capacidad de meterse en el papel, y alcanzando por ello un gran éxito con el público.

Sin embargo, parece que los mejores elogios según la misma crítica fueron para Mme. Eames: «La interpretación más satisfactoria era la de Micaela de Mme. Eames. Ella miraba la pieza a la perfección, y actuaba con una dignidad apacible que era en conjunto encantadora».

Tuvo tanto éxito dicha soprano esa temporada en la que debutaba en el *Metropolitan*, que desde entonces y hasta 1909 llegó a colaborar con dicho teatro un total de 440 veces, de las cuales cantó *Carmen* en veinte ocasiones más hasta 1902.

Otra asunto a contar es que, en la función del 30 de enero de 1892 con la ópera *Les Huguenots*, y en la que figuraba Fernando Valero, Emma Albani cantó como propina –según cuenta el *Albany Times Reports*– la famosa canción *Home sweet home*, del inglés Henry Bishop (1786-1855).

Esta misma canción la interpretó también Adelina Patti poco más de mes y medio después en Boston, compartiendo cartel igualmente con Fernando Valero en *Martha*. Dos semanas después de esta última función citada, hizo lo mismo Patti tras cantar en *La Traviata*, según cuenta el crítico del *New York Times* W. J. Henderson: «Ella recibió los tributos acostumbrados de flores y el aplauso y, como de costumbre, comenzó su propina preferida a la música de la ópera italiana, *Home, Sweet Home* (30-03-1892).»

Hoy en día es inusual que una solista (o varias) cante una canción fuera del programa de una ópera. Curiosamente, nos ha quedado grabada esta misma canción cantada por la citada soprano Patti, y de la que en breve hablaremos. De dicha grabación podemos apreciar que en esa época estaba de moda hacer en general un tipo de interpretación que en tiempos más actuales nos parecería excesivamente amanerada, con una articulación proclive al *portamento* (o deslizamiento de las notas).

A Patti se le consideró en su momento como una auténtica estrella. Aunque debutó en el *Metropolitan Opera House* a mediados de esa temporada, el 12 de enero de 1892, dentro de uno de los tres conciertos líricos que se hicieron a principios de ese

16. *New York Times*, 05-03-1892.

año, su pleno estreno dentro de una ópera en el *Met* ocurrió curiosamente actuando con Fernando Valero en la función de *Carmen* del 19 de marzo del mismo año.

Aunque nacida en Madrid, Adelina Patti se trasladó al poco tiempo con su familia a Nueva York, buscando sus padres fortuna, los cuales eran también cantantes. A los diez años, Adelina recorrió en una gira de conciertos por las principales ciudades de EE. UU., con un creciente éxito. Pronto la apodaron como «la joven Malibrán», con una extensión vocal muy amplia, al igual que aquella, la hija de Manuel García. Adelina destacaba por su dicción impecable, y una técnica asombrosa, teniendo además la extraordinaria facilidad por aprender los papeles que hacía en muy poco tiempo. Debutó profesionalmente en el Teatro de la *Academy of music* de Música de Nueva York, a los dieciséis años (temporada de 1859-60), interpretando en tres meses once óperas de gran dificultad. Su éxito se extendió pronto a Europa. En el Teatro Real debutó el 12 de noviembre de 1863 con *La Sonnambula* de Bellini, obteniendo un gran éxito. Las noches en las que ella cantó en ese teatro, el precio de todas las localidades se subió a 4 reales, con el consentimiento de la Administración. Bien es cierto que el empresario del teatro, Bagier, solicitó que el aumento fuera mayor aún: de 8 reales. Asistieron los reyes y la infanta Isabel. La última noche que cantó Patti ese año en Madrid, y que como era habitual la recaudación era para su beneficio, la cantante consiguió del empresario que el precio de las localidades fuera normal, sin el aumento de los 4 reales, como agradecimiento a sus paisanos madrileños.

En el *Covent Garden* de Londres, Adelina Patti reinó durante veinticuatro temporadas seguidas. Es conocido su inigualado éxito en noviembre de 1877 en *La Scala* de Milán. Triunfó en 1888 en Argentina el mismo año que nuestro protagonista Fernando Valero lo hizo en ese mismo país sudamericano. El estruendoso éxito de la cantante le produjo una gran fortuna, comprándose y habilitando para su lugar habitual el castillo de Craig-y-Nos, en Gales. Su último concierto lo hizo en 1906.

Bien, pues con esta inolvidable cantante compartió Valero los últimos cinco funciones de su gira con el *Metropolitan Opera House*. Con la producción del *Met* de la ópera *Lucia di Lammermoor* del 6 de abril del referido 1892, terminó nuestro tenor su gira norteamericana.

No obstante, queremos apuntar un singular proyecto para el cual se contó con Valero en torno a un mes antes, y que consistía en cantar una ópera en un entorno «doméstico» o «privado». Nos preguntaremos primero quién era esa persona que contrató de forma particular ni más ni menos que a buena parte de la compañía italiana residente en el *Met* esa temporada, y por tanto en donde estaba trabajando Fernando Valero. Su nombre era Francisca Aparicio, viuda del antiguo presidente de Guatemala, que murió en la guerra entre El Salvador y su país en 1885. Tras la muerte de su esposo, Justo Rufino Barrios, que era 30 años mayor que ella y sobre la que le legó una cantidad millonaria de dólares, *Mme.* de Barrios se trasladó de Guatemala a Nueva York dos años más tarde, con la idea de poder ofrecer la mejor educación a sus ocho hijos.



FIG. 5. En la gira de Fernando Valero en EE. UU. compartió cartel en muchas ocasiones con Adelina Patti, una de las mayores divas de todos los tiempos, y es la que está en esta foto.

Situándonos de nuevo en el año de 1892, el 21 de febrero el *New York Times* comentaba que el espectáculo más llamativo de la semana sería el que ocurriría el viernes 26 de ese mes en la casa de la citada señora, en el número 855 de la prestigiosa Quinta Avenida de Nueva York. En verdad se trataba solo de un anticipo de lo que se desarrollaría más plenamente dos semanas más tarde, porque de momento solo se representaría el tercer acto del *Fausto* de Gounod.

Después, el artículo citaba a algunos de los cantantes que actuarían en esa función, y que serían: Laura Schirmer-Mapleson como Margarita, y Edouardo de Reszke como Mefistófeles, con una reducción de la orquesta del *Metropolitan* a 30 músicos. En esta columna del *New York Times* no se nombra a Valero, aunque tampoco se dice quién hizo de Fausto. No obstante, sabiendo que nuestro tenor era un casi desconocido en Nueva York (pues llevaba menos de dos meses en esa ciudad cosmopolita), es muy probable que aún sin ser mencionado, fuese él quien tuviera el papel de Fausto, pero no lo hemos podido comprobar. Investigando las funciones en las que participaría Valero a finales de ese mes de febrero, hemos visto que tendría un compromiso dos días antes de este singular espectáculo, y ya hasta el día 4 de marzo no cantaría en ninguna otra ópera del *Met*. Es por tanto muy posible que el cantante español cantase aquel día 26 de febrero en la casa de *Mme.* de Barrios.

La función completa de *Fausto* en el mismo aposento aconteció el 12 de marzo de ese año, ante 250 personas invitadas, aunque se acomodó el lugar para 300 localidades. Así de sugestivo se anunciaba en los titulares del *New York Times* del día siguiente

ese evento: «Fausto en una sala de estar. Un espectáculo único dado por Mme. de Barrios».

Sobre aquel insólito proyecto ocurrido en ese momento en EE. UU., indicaba en la misma edición del *New York Times* también lo siguiente: «Entretenimientos dramáticos u operísticos al aire libre se han organizado frecuentemente en los últimos años en este país, pero óperas privadas por artistas profesionales en teatros privados no es conocido en la otra orilla del Atlántico».

Explicaba el mismo diario que, si ya algo parecido se hacía en antiguas cortes europeas, como la de Luis XIV de Francia o Jorge I de Inglaterra, y que ya de manera contemporánea, la ya comentada soprano Patti organizaba óperas en su nombrado castillo en Gales, sin embargo en EE. UU. nunca se había hecho algo parecido. Seguía informando aquel periódico con lo siguiente: «Se ha estipulado que el coste total del espectáculo de Mme. de Barrios no será menos de 10.000 dólares».

Continúa el comentario con un carácter más picante en las siguientes frases:

...se acentúa el hecho de que afortunadamente esto se ha hecho cerca de la conclusión de la temporada, porque de otra forma otro núcleo de mujeres hubiesen seguido la iniciativa de la mujer del [antiguo] líder de Guatemala y hubiesen representado algún acto de alguna ópera en sus casas, y así esa sociedad se hubiera entretenido con los diferentes reclamos de esta o aquella ópera en este o aquel hogar.

El encargado de escoger las voces del *Metropolitan Opera House* fue el Sr. Lassalle, que en esta ocasión sí sabemos con seguridad por la prensa que seleccionó a Fernando Valero como Fausto, además de a Serbolini como Mefistófeles, Sofia Scalchi como Siebel, y por último a las cantantes Bauermeister y Schimer-Mapleson como Marta y Marguerite, respectivamente¹⁷. Como director de producción del singular evento se encargó Henry Mapleson. Es curioso que precisamente éste último, y no alguno de los cantantes referidos, fuera quien tras terminar la velada cantase algunas arias de Massenet.

El escenario tenía unas dimensiones, según cuenta aquella crónica, de 7 metros de ancho y unos 3 de profundidad. Una parte del espacio lo ocupaba la reducida orquesta, dirigida por el titular de la compañía, el ya citado Vianesi. Seguía contando el *New York Times* lo siguiente:

Podría parecer casi imposible transformar un salón normal en un perfecto teatro en miniaturas con la necesaria acústica apropiada, pero tras un trabajo de tres días se hicieron las reformas en la casa de Mme de Barrios por el señor Peck, carpintero del escenario del Metropolitan Opera House, con un cuerpo de asistentes.

17. Esta última tuvo la desgracia de fallecer al año y medio por neumonía, a partir al parecer de un catarro que cogió en el escenario del Teatro de ópera de Pittsburg.



FIG. 6. Dibujo de 1894 que recrea una función en el *Metropolitan Opera House* de Nueva York, dos años después de que allí triunfara Fernando Valero.

Esta función de *Fausto* interpretada en la mansión de la señora Barrios, y que el *New York Times* lo definió cáusticamente como «la ópera-fiesta, o más bien la fiesta con una ópera lanzada...», sirvió para presentar en sociedad a su futuro marido: el español José Martínez de Roda, Marqués de Vistabella. Le gustó tanto a la anfitriona de ese experimento de incorporar una ópera en su propia casa, que sus planes de casarse justo dentro de un mes de manera pomposa en la catedral de San Patricio de Nueva York cambiaron. Convenció a su futuro segundo esposo a que hicieran el enlace nupcial en su propia casa. Para ello tuvo que pedir una especial dispensatoria del papa León XIII.

Tras relatar la primera y única experiencia de Fernando Valero en Norteamérica, en las siguientes páginas aportaremos con detalle una tabla en la cual se señalará cada una de las 28 funciones en las que participó este cantante en EE. UU., todas como ya sabemos producidas por el *Metropolitan Opera House* de Nueva York.

Aclaremos que en la columna casi central que señala al número de funciones del *Met*, nos referimos a las producciones hechas por este teatro desde que éste se fundó, no sólo por tanto durante esa temporada 1891/2.

FECHA	LUGAR	ÓPERA (ESTRENO MUNDIAL), COMPOSITOR.	Nº DE FUNCIONES DEL MET.
25-11-1891	Chicago, Auditorium Theatre	<i>Rigoletto</i> (Venecia, 1851), G. Verdi.	5ª
28-11-1891 (función matinal)	Chicago, Auditorium Theatre	<i>Martha</i> (París, 1844), Friedrich von Flotow.	7ª
30-11-1891	Chicago, Auditorium Theatre	<i>Mignon</i> (París, 1866), A. Thomas.	9ª
4-12-1891	Chicago, Auditorium Theatre	<i>Cavalleria Rusticana</i> (Roma, 1891), P. Mascagni.	Estreno en el Met.
8-12-1891	Louisville (Kentucky)	<i>Les Hugonets</i> (París, 1836), G. Meyerbeer.	20ª
9-12-1891	Chicago, Auditorium Theatre	Gala representada.	1ª
11-12-1891	Chicago, Auditorium Theatre	<i>Martha</i> .	8ª
12-12-1891 (función matinal)	Chicago, Auditorium Theatre	<i>Lohengrin</i> (Weimar, 1850), R. Wagner.	68ª
30-12-1891	Nueva York, Met.	<i>Cavalleria Rusticana</i> .	2ª
2-1-1892 (función matinal)	Nueva York, Met.	<i>Martha</i> .	9ª
5-1-1892	Nueva York, Brooklyn	<i>Mignon</i> .	10ª
9-1-1892 (función matinal)	Nueva York, Met.	<i>Cavalleria Rusticana</i> .	3ª
19-1-1892	Nueva York, Met.	<i>Cavalleria Rusticana</i> .	4ª
30-1-1892	Albany, N.Y.	<i>Les Huguenots</i> .	23ª
2-2-1892	Nueva York, Brooklyn	<i>Les Huguenots</i> .	24ª
5-2-1892	Nueva York, Met.	<i>Mignon</i> .	12ª

CANTANTES PRINCIPALES (PERSONAJES)/DIR. MUSICAL	OBSERVACIONES
Edoardo Camera (Rigoletto), Emma Albani (Gilda), Fernando Valero (duque de Mantua)/ Auguste Vianesi.	Debut de Fernando Valero en EE. UU.
Marie Van Zandt (Lady Harriet), Fernando Valero (Lionel), Sofia Scalchi (Nancy)/ Auguste Vianesi.	Debut de A. Carbone.
Marie Van Zandt (Mignon), Fernando Valero (Wilhelm Meister), Lilli Lehmann (Philine)/Louis Saar	En italiano. Esta ópera tuvo esa temporada 5 funciones producidas por el Met.
Emma Eames (Santuzza), Fernando Valero (Turiddu), Sofia Scalchi (Lola)/ Auguste Vianesi.	Esta ópera tuvo esa temporada 8 funciones producidas por el Met. Esta función comenzó, no obstante, con el Acto I de <i>La Traviata</i> , con un elenco diferente a la 2ª ópera.
Maria Pettigiani (Marguerite de Valois), Fernando Valero (Raoult de Nangis), Emma Albani (Valentine)/ Auguste Vianesi.	En italiano. Ese mismo día y lugar se interpretó también, con otro elenco salvo el director, <i>La Sonnambula</i> .
<i>Carmen</i> , Acto III: Giulia Ravogli (Carmen), Fernando Valero (Don José), Sofia Ravogli (Micaela)/ Auguste Vianesi.	Se representaron en este orden: <i>Il Trovatore</i> , Acto IV; <i>Otello</i> , Acto IV; <i>El Barbero de Sevilla</i> , Acto II; <i>Carmen</i> , Acto III.
Marie Van Zandt (Lady Harriet), Fernando Valero (Lionel), Sofia Scalchi (Nancy)/ Louis Saar.	En italiano.
Fernando Valero (Lohengrin), Emma Albani (Elsa), Giulia Ravogli (Ortrud)/ Louis Saar	En italiano.
Emma Eames (Santuzza), Fernando Valero (Turiddu), Giulia Ravogli (Lola)/ Auguste Vianesi.	Esta función comenzó con <i>Orfeo y Euridice</i> , hasta el aria «Che farò senza Euridice», con un elenco diferente salvo G. Ravogli (Orfeo).
Marie Van Zandt (Lady Harriet), Fernando Valero (Lionel), Sofia Scalchi (Nancy)/ Louis Saar.	En italiano.
Marie Van Zandt (Mignon), Fernando Valero (Wilhelm Meister), Lilli Lehmann (Philine)/ Louis Saar.	En italiano. En la función siguiente de esta ópera, el 8-01-1892, Fernando Valero no cantó, siendo sustituido por Sebastian Montariol, que debutó de esta manera en el Met.
Emma Eames (Santuzza), Fernando Valero (Turiddu), Giulia Ravogli (Lola)/ Louis Saar.	Esta función comenzó con <i>Orfeo y Euridice</i> , hasta el aria «Che farò senza Euridice», con un elenco diferente salvo G. Ravogli (Orfeo).
Ídem, salvo el director: Auguste Vianesi.	Ídem.
Maria Pettigiani (Marguerite de Valois), Fernando Valero (Raoult de Nangis), Emma Albani (Valentine)/ Auguste Vianesi.	En italiano. En algún punto de la velada, según el <i>Albany Times Reports</i> , la cantante Emma Albani cantó la famosa canción «Home sweet home», del inglés Henry Bishop (1786-1855).
Ídem.	En el programa original aparece la cantante Magini-Colletti en el papel de conde de Nevers, si bien el <i>Brooklyn Eagle</i> nombra con ese roll a Martapoura.
Marie Van Zandt (Mignon), Fernando Valero (Wilhelm Meister), Lilli Lehmann (Philine)/ Auguste Vianesi.	Según la crítica en el <i>New York Times</i> , el papel de Philine de Lilli Lehmann no estaba en condiciones adecuadas ni físicas ni vocalmente, a pesar de que esta cantante unos días antes había triunfado con Rosina en <i>El Barbero de Sevilla</i> .

FECHA	LUGAR	ÓPERA (ESTRENO MUNDIAL), COMPOSITOR.	Nº DE FUNCIONES DEL MET.
16-2-1892	Filadelfia, Academia de música.	<i>Cavalleria Rusticana.</i>	5ª
17-2-1892	Nueva York, Met.	<i>Rigoletto.</i>	7ª
24-2-1892	Nueva York, Met.	<i>Les Huguenots.</i>	25ª
4-3-1892	Nueva York, Met.	<i>Carmen</i>	18ª
8-3-1892	Nueva York, Brooklyn	<i>Cavalleria Rusticana</i>	6ª
11-3-1892	Nueva York, Met.	<i>Cavalleria Rusticana</i>	7ª
18-3-1892	Boston	<i>Cavalleria Rusticana</i>	8ª
19-3-1892	Boston	<i>Martha</i>	10ª
26-3-1892	Boston	<i>La Traviata</i>	7ª
30-3-1892	Nueva York, Met.	<i>La Traviata</i>	8ª
2-4-1892 (función matinal)	Nueva York, Met.	<i>Martha</i>	11ª
6-4-1892	Nueva York, Met.	Lucia di Lammermoor	11ª

CANTANTES PRINCIPALES (PERSONAJES)/DIR. MUSICAL	OBSERVACIONES
Emma Eames (Santuzza), Fernando Valero (Turiddu), Giulia Ravogli (Lola)/ Auguste Vianesi.	Esta función comenzó con <i>Orfeo y Euridice</i> , hasta el aria «Che farò senza Euridice», con un elenco diferente salvo G. Ravogli (Orfeo).
Edoardo Camera (Rigoletto), Emma Albani (Gilda), Fernando Valero (duque de Mantua)/ Auguste Vianesi.	Esta era la última representación de Rigoletto ese temporada en el Met.
Maria Pettigiani (Marguerite de Valois), Fernando Valero (Raoult de Nangis), Emma Albani (Valentine)/ Auguste Vianesi.	En italiano. El papel de «conde de Nevers» lo volvió a representar Antonio Magini-Coletti, como en la penúltima función de esta ópera.
Marie Tavy (Carmen), Fernando Valero (Don José), Emma Eames (Micaela), Antonio Magini-Coletti (Escamillo)/ Auguste Vianesi.	En italiano. Debutó Greta Risley. Cantó de nuevo su rol en el Met dos ocasiones más, en el primer trimestre de 1894.
Marie Tavy (Santuzza), Fernando Valero (Turiddu), Giulia Ravogli (Lola)/ Auguste Vianesi.	Esta función comenzó con <i>Orfeo y Euridice</i> , hasta el aria «Che farò senza Euridice», con un elenco diferente salvo G. Ravogli (Orfeo).
Emma Eames (Santuzza), Fernando Valero (Turiddu), Giulia Ravogli (Lola)/ Auguste Vianesi.	Ídem.
Ídem.	Ídem.
Adelina Patti (Lady Harriet), Fernando Valero (Lionel), Guerrina Fabbri (Nancy)/ Luigi Arditi.	En italiano. Debutaron Adelina Patti y Guerrina Fabbri, además de Luigi Arditi como director. Tras cantar <i>The Last Rose of Summer</i> , melodía y texto de Thomas Moore, y que se integró en dicha ópera <i>Martha</i> , Patti interpretó <i>Home sweet home</i> , de Bishop.
Adelina Patti (Violetta), Fernando Valero (Alfredo), Giuseppe Del Puente (Germont)/ Luigi Ardite.	<i>La Traviata</i> se interpretó completa dos veces esa temporada.
Ídem.	
Adelina Patti (Lady Harriet), Fernando Valero (Lionel), Guerrina Fabbri (Nancy)/ Luigi Ardite.	<i>En italiano.</i>
Adelina Patti (Lucia), Fernando Valero (Edgardo), Giuseppe Del Puente (Enrico).	Lucia di Lammermoor se interpretó una sola vez ese año en el Met.

Esquema de las representaciones en las que actuó Fernando Valero durante su gira norteamericana (1891-2).
Base de datos: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>. Elaboración propia del articulista.

Afortunadamente, Fernando Valero nos dejó algunos testimonios sonoros de gran valor. Concretamente algunas piezas grabadas en 1903, con las que concluyó su carrera, con sólo 48 años de edad. Dichas grabaciones no sólo tienen un valor afectivo, que nos permite escuchar cómo era la voz de Fernando Valero, sino también histórico, por tratarse de las primeras registradas en el mundo discográfico. Al igual que sí hay bibliografía suficiente sobre el gran tenor Julián Gayarre, pensamos que sería justo que ocurriera algo parecido sobre la figura de Fernando Valero, que primero imitó al anterior (llegando a ponerle un periodista italiano el apodo de «Il piccolo Gayarre»), y después se puso al mismo nivel, e incluso –según alguna crítica– lo superó.

BIBLIOGRAFÍA

PRENSA

Todas las reseñas periodísticas se encuentran en:

www.bne.es

www.lavanguardia.es/hemeroteca

<http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>

<http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>

LIBROS ESPECÍFICOS

CARMENA Y MILLÁN, Luis; *Crónica de la ópera italiana en Madrid: desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid. ICCMU, 2003.

FREIRE GÁLVEZ, Ramón; *Fernando Valero y Toledano*. Écija. Taller Gráfico Codiar (SE-895/99), 1999.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar; *Gracias y desgracias del Teatro Real*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencias, 1976.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.; *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos y XX)*. Ediciones Lira, 1994 Madrid.

MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín; *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Editorial Acento, 1997.

PEÑA Y GOÑI, Antonio; *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: Apuntes históricos*. Madrid. ICCMU, 2004.

SALDONI, Baltasar; *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Valencia. Paris-Valencia, D.L., Ed. Facsímil. 4 vol. (1868-1881), 2003.

SUBIRÁ, José; *Historia y anécdotario del Teatro Real*. Madrid, Plus Ultra, 1948.

TURINA GÓMEZ, Joaquín; *Historia del Teatro Real*. Madrid. Alianza Editorial, 1997.

VV. AA., *La ópera en España en Hispanoamérica*. Ed. E. Casares y A. Torrente. Madrid. ICCMU, 2001.