

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL
MEXICANO
ENTRE CENTENARIOS
(1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

De Nueva España a México : el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917); Javier Marín-López (ed. lit.).
Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020. ISBN 978-84-7993-357-9. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/6381>
DOI: <https://doi.org/10.56451/10334/5404>

HIMNOS PATRIÓTICOS HISPANOAMERICANOS PUBLICADOS EN LONDRES EN 1825: ¿MÚSICA TRANSNACIONAL?

JESÚS HERRERA
Universidad Veracruzana, Xalapa

En 1825, la revista *Variedades ó Mensagero de Londres* hizo una lista de algunas de las obras nuevas en español que podrían comprar los lectores hispanoamericanos. Entre otras publicaciones londinenses, el editor de *Variedades* –que era el español José María Blanco White– reportó “diez piezas de Música, casi todas con letra Española”, sobre las que dice: “La Poesía de estas composiciones es generalmente de Don José Joaquín de Mora, cuyo gusto, en este genero, no es desconocido a nuestros lectores. Hay entre ellas tres Cantos Heroycos, a los Generales Bolivar, Victoria y Bravo. La Música es de Don Valentino Castelli”¹. Por extraño que parezca, lo anterior sí sucedió: se publicaron en Londres –para su venta al otro lado del Atlántico– tres cantos heroicos dedicados a caudillos independentistas hispanoamericanos². El responsable de la iniciativa del proyecto editorial para Hispanoamérica en el que se publicaron los himnos a Simón Bolívar, Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo fue el empresario británico de origen alemán Rudolph Ackermann³.

A la fecha no se ha localizado ningún ejemplar de las partituras de estos cantos heroicos, pero sabemos que la letra fue escrita por el español José Joaquín de Mora, quien al igual que Blanco White estaba viviendo en Londres y trabajaba para Ackermann. También sabemos que el himno a Bolívar se cantaba con la melodía del himno nacional británico, mientras que el dedicado a Bravo tenía la música

¹ Las citas de fuentes de la época se presentan en transcripción diplomática. Para dar las referencias de citas de revistas históricas abreviaremos así: *Título abreviado*, año, mes, número de página. De esta forma, la referencia de la cita anterior es: *Variedades*, 1825, abril, p. 186. Las publicaciones periódicas utilizadas son las siguientes, editadas todas en Londres entre 1823 y 1825: *La Belle Assemblée*, *Museo Universal de Ciencias y Artes*, *Ocios de españoles emigrados*, *The Harmonicon*, *The Quarterly Musical Magazine and Review*, *The Repository of Arts* y *Variedades ó Mensagero de Londres*.

² Publicamos la primera noticia sobre estos tres himnos en Herrera, Jesús. “Imágenes de prácticas musicales en *Variedades*”. *Cuadernos de Iconografía Musical*, II, 2 (2015), pp. 68-95, p. 69. Además, en este momento la Universidad Veracruzana está editando el texto Herrera, Jesús. *Música europea de Londres para las nuevas repúblicas hispanoamericanas en 1825: paratextos de tres himnos patrióticos*, que esperamos aparezca en 2020. En ese trabajo describimos la historia del hallazgo y damos algunos pormenores de las fuentes que proporcionan información sobre las tres piezas que nos ocupan.

³ Por motivos de practicidad nos referimos a Ackermann como de origen alemán, si bien somos conscientes de que nació en Sajonia y de que “Alemania” es un término anacrónico. Una justificación para hacerlo así es la unidad del territorio por la lengua que, si bien no define una nación, sí marca numerosos elementos culturales comunes. Además, los textos londinenses de la época refieren al origen de Ackermann como “German”, calificativo que se usa también, por ejemplo, para Beethoven, Haydn, Mozart, Pleyel y Weber.

de un fragmento de la ópera alemana que había hecho furor en Londres en 1824: *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber. Además de estos dos casos de *contrafactum*, el himno a Victoria fue compuesto por Valentino Castelli, quien hizo los arreglos vocales de los tres himnos, con acompañamiento de piano. Castelli fue un personaje de origen italiano que no ha sido estudiado previamente, por lo que realizamos una primera aproximación al estudio de su música. En el presente texto estudiamos esta singular colaboración de hombres de distintas procedencias en Europa para crear himnos patrióticos para Hispanoamérica. Es imposible que un objeto de estudio de esta naturaleza tan diversa pueda abordarse desde las historias nacionales. Por ello, abordamos el trabajo desde la historia transnacional.

El punto de partida: la información disponible sobre los himnos patrióticos

Como hemos dicho, no hemos localizado las partituras de los himnos a Bolívar, Bravo y Victoria publicados por Ackermann, pero sí sabemos algunas cosas importantes sobre ellos. El texto gracias al cual tenemos información más detallada de los himnos se encuentra en el número de abril de 1825 de *Museo Universal de Ciencias y Artes*. Esta revista perteneció al proyecto editorial hispanoamericano de Ackermann y apareció entre julio de 1824 y octubre de 1826. El artículo de *Museo* en cuestión no está firmado y se titula “Doce canciones en Español, Poesía de D. J. J. de Mora; Musica y acompañamiento de piano por D. Valentino Castelli”, que comienza con un recuento y una descripción de las piezas:

Tres himnos patrióticos y nueve canciones del género lírico y erótico componen esta colección. Los primeros han sido compuestos en honor de los Generales Bolívar, Victoria y Bravo. El himno a Bolívar es el famoso *God save the King* de los ingleses, cuya melodía es tan solemne y religiosa, y que con tanta facilidad se adapta a los sentimientos grandes y patrióticos. El himno a Bravo es el coro de los cazadores de la célebre ópera *Freschutz* [sic]; música guerrera y animada, en que la palabra “Libertad”, repetida en notas vivas y energicas, hace palpitar de entusiasmo al corazón más frío. El himno a Victoria es enteramente de la composición del Señor Castelli. El coro es a cuatro voces, y las coplas a una voz⁴.

El texto continúa así: “Las otras canciones son muy variadas en su género y estilo. El *No me Olvides* es del gusto puro italiano; el bolero *Amor es mar profundo* y la canción *Soi pescador, tengo amores* son de la escuela Española”⁵. Después, la descripción de *Museo* ofrece un poco más de información que concierne tanto a los himnos que nos ocupan como a las otras canciones mencionadas:

La Música del Sr. Castelli es espresiva, delicada, llena de gusto y armonía. La buena acogida que los aficionados Americanos daran a estas obras, estimulará a su apreciable autor y lo empeñará a seguir dando nuevas muestras de su genio fecundo, y de su perfecta inteligencia de las reglas del acompañamiento⁶.

Hasta donde tenemos noticia, esta es toda la información sobre los himnos que se encuentra en fuentes de la época. Aunque encontramos más menciones de los himnos en otras publicaciones de Ackermann, esta es la fuente que proporciona mayor información y, por otro lado, dado que Mora fue tanto el autor de la letra de los himnos como el editor de *Museo*, tiene un alto grado de confiabilidad,

⁴ *Museo*, 1825, abril, p. 220.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

si bien no podemos afirmar con completa certeza que Mora haya escrito el artículo. En todo caso, gracias al texto de *Museo* podemos tener en claro ciertos datos sobre los himnos a Simón Bolívar, Nicolás Bravo y Guadalupe Victoria. Debieron haberse publicado en abril de 1825 en la casa editorial de Ackermann, en Londres. Aunque Ackermann seguramente tuvo cierto grado de responsabilidad y quizás la composición de los himnos se hizo a su iniciativa, él no fue el autor de ellos. La letra para cantarlos era de José Joaquín de Mora y los arreglos de Valentino Castelli, aunque la música de los tres himnos habría tenido distintas procedencias: el himno a Bolívar era un *contrafactum* del himno nacional británico, la música del de Bravo era un fragmento de una ópera de Carl Maria von Weber y la música del de Victoria era una composición de Castelli. Por otro lado, los himnos estaban dedicados a héroes patrióticos hispanoamericanos que vivían en 1825, aunque las partituras estaban destinadas al público hispanoamericano en general.

Rudolph Ackermann y su proyecto para Hispanoamérica

Ahora nos acercaremos a la figura de Rudolph Ackermann y a su proyecto editorial para las nuevas repúblicas hispanoamericanas. Ackermann fue una figura relevante y polifacética en las primeras tres décadas del siglo XIX en Londres y sus productos editoriales impactaron con fuerza tanto en la sociedad británica como en la hispanoamericana. Nació en Stollberg, Sajonia, en 1764; en su juventud se involucró en el diseño de carruajes y viajó a París, donde trabajó en esa industria. Posteriormente emigró a Gran Bretaña, donde se estableció entre 1783 y 1786 de acuerdo con John Ford, su biógrafo más importante⁷. Ackermann editó su primer libro en 1791 y posteriormente revolucionó la industria editorial británica: publicó ilustraciones de alta calidad con distintas técnicas, primero con aguatinta y posteriormente con la litografía que Alois Senefelder inventó en 1796⁸. Según su propio testimonio, Ackermann comenzó a utilizar la litografía en 1817, y en 1819 publicó la traducción al inglés de un curso de dicha técnica que Senefelder había sacado a la luz en alemán el año anterior⁹.

Ford dice que para 1800 los negocios de Ackermann en Londres incluían venta de papel para dibujo, fabricación de acuarelas, una escuela de dibujo, impresión con planchas de cobre, venta de obras de arte, publicación de ilustraciones decorativas y de libros ilustrados, además de su actividad inicial en el diseño de carruajes. El empresario se naturalizó británico en 1809 y, según Ford, “tenía un amor profundo por Inglaterra [...], pero haber nacido en Alemania fue una influencia decisiva [...] y él siempre se consideró como alemán”¹⁰. Ackermann se relacionó con personajes poderosos tanto dentro como fuera de Gran Bretaña: por ejemplo, realizó trabajos como el diseño del carruaje para la coronación de Napoleón Bonaparte¹¹. A pesar de este encargo, cabe mencionar la aversión de Ackermann a

⁷ Ford, John. *Ackermann, 1783-1983. The Business of Art*. Londres, Ackermann, 1983, p. 9.

⁸ Podemos considerar a Senefelder como alemán, aunque nació en Praga –en la actual República Checa–, dado que ese territorio entonces pertenecía al Sacro Imperio Romano Germánico, que desapareció en 1806 debido a la derrota frente a Napoleón.

⁹ Véase la nota introductoria de Ackermann a dicha traducción al inglés del libro Senefelder, Alois. *A Complete Course of Lithography*. Londres, Ackermann, 1819, pp. iii-v.

¹⁰ “He had a profound love of England [...] but his German birth was a lasting influence [...], and he always thought of himself as German”. Ford, J. *Ackermann...*, p. 11. Salvo que se indique en la referencia, las traducciones son mías; en estos casos se ofrece el texto original en nota al pie.

¹¹ Protz, Uta. “Rudolph Ackermann (1764-1834)”. *The Fitzwilliam Museum* (2010), <<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/>> [consulta 27-07-2018].

este emperador después de que Francia ocupara Alemania y creara la *Confédération du Rhin*, que operó entre 1806 y 1813. Después de la derrota de Napoleón en la batalla de Leipzig en octubre de 1813, Ackermann –como secretario de la *Westminster Association*– ayudó a recabar cerca de 250 000 libras para ayudar a la población alemana. Entre sus actividades para este fin estuvo la organización de conciertos de beneficencia en la *Whitehall Chapel* y Ackermann se encargó de convencer a los músicos para que participaran en los conciertos del 28 y el 29 de junio de 1814; en el segundo de ellos se interpretó el oratorio *Messiah*, de Händel¹².

En 1795, Ackermann rentó un local comercial en la planta baja de los *Beaufort Buildings*, en el número 96 de The Strand, que era una vía de gran importancia. Dos años después se mudó al edificio del número 101 de la misma calle, donde abrió una galería de pintura, para cuya entrada cobraba 1 chelín.¹³ En 1798 anunció su galería como The Repository of Arts, nombre con el que a partir de entonces se conoció su local y que también llevó su revista más importante, que publicó entre 1809 y 1828. En el local de The Strand 101, además de fijar su residencia familiar, Ackermann instaló su editorial, una biblioteca, una escuela de dibujo, una tienda de muebles y de artículos para artes visuales, que funcionaba también como galería y donde había reuniones semanales para conversaciones literarias. Además de personalidades de la alta sociedad británica, algunos extranjeros notables fueron miembros frecuentes en estas conversaciones, como el hispanoamericano Bernardino Rivadavia, a quien en 1826 se nombró jefe de estado de las Provincias Unidas del Río de la Plata¹⁴. The Repository of Arts fue uno de los primeros edificios en Inglaterra alumbrados por gas, hecho que refleja el interés del empresario de origen sajón sobre los adelantos técnicos y científicos de la época.

En la vida británica de principios del siglo XIX, Ackermann fue considerado como un referente del buen gusto. En 1810 tenía cerca de 150 empleados, publicaba libros y revistas de alta calidad y se involucró en negocios de distinta índole, tanto en inversiones diversas como en el comercio de artículos de lo más variado, con lo que obtuvo gran éxito económico. A partir de las cuentas de banco de Ackermann, Ford calculó sus ingresos entre 1811 y 1816 en 30 000 libras anuales¹⁵. La expansión comercial de Ackermann lo llevó a los nuevos mercados que se abrieron tras la independencia de las nuevas naciones del otro lado del Atlántico. El aspecto principal de los negocios de Ackermann que interesa a la presente investigación es, desde luego, su proyecto editorial en español, para el cual le fueron útiles las relaciones que tuvo en Londres con diferentes círculos internacionales, en los cuales había personajes de alto nivel político e intelectual como los diplomáticos hispanoamericanos y los exiliados españoles.

Ackermann inició sus actividades relacionadas con Hispanoamérica en 1819, con la publicación de un libro sobre Buenos Aires y Chile¹⁶. El empresario realizó muchos negocios iberoamericanos importantes, algunos relacionados con la industria editorial y otros no. En este trabajo nos referiremos únicamente a los primeros. En 1823, Ackermann comenzó en Londres la publicación de alrededor de ochenta productos editoriales en español para distribuir y vender en las nuevas naciones americanas. Eugenia Roldán publicó en 2003 una investigación detallada del proyecto editorial hispanoamericano de Ackermann en *The British Book Trade and Spanish American Independence*. En ese libro, Roldán

¹² Ford, J. *Ackermann...*, pp. 48-49 y 239.

¹³ *Ibid.*, pp. 17-18. En 1827 venció el contrato de renta por 30 años del edificio de Strand 101, tras lo que Ackermann se mudó de regreso al número 96, cuyo interior fue rediseñado en ocho pisos por J. B. Papworth (*Ibid.*, p. 90).

¹⁴ Ford, J. *Ackermann...*, pp. 47 y 87.

¹⁵ Ford, J. *Ackermann...*, p. 46.

¹⁶ El libro en cuestión es Davie, John Constans. *Letters from Buenos Ayres and Chili, With an Original History of the Latter Country. Illustrated with Engravings*. Londres, Ackermann, 1819.

afirma que “la industria editorial de Ackermann para Hispanoamérica fue un proyecto colaborativo único de exportación de libros, situado en la ola de comercio, inversión y especulación comercial que se desató en Inglaterra en la década de 1820 por la independencia de las antiguas colonias españolas”¹⁷.

Para hacer sus publicaciones para Hispanoamérica, Ackermann contrató a algunos exiliados españoles –como José María Blanco White y José Joaquín de Mora–, quienes se encargaron de traducir algunos textos en inglés, de escribir otros nuevos directamente en español y de realizar productos editoriales para la América que fue española. De acuerdo con la portada de sus publicaciones, los productos editoriales de Ackermann se vendieron directamente en México y Guatemala, donde abrió sendas librerías entre 1825 y 1826. En el número de enero de 1826 de *Museo*, Ackermann anuncia la distribución de esta revista: “En su repositorio de Artes, / Strand, Londres. / Y en su establecimiento en Megico; / asi mismo / en Colombia, en Buenos Ayres, Chile, Peru, y Guatemala”¹⁸. Además de la distribución directa de sus productos editoriales, por medio de las relaciones con algunos gobiernos y con ciertas compañías mercantiles, Ackermann podía vender sus publicaciones en numerosos puntos de Hispanoamérica.

La producción de Ackermann de publicaciones para Hispanoamérica estuvo en auge hasta 1826 y después disminuyó significativamente debido a la crisis financiera producto de la burbuja especulativa en la bolsa de Londres que había estallado en 1825. Dicha burbuja se formó por la manía especulativa en la cual muchos ciudadanos británicos, entre 1823 y 1825, invirtieron fuertes sumas de dinero en acciones de compañías hispanoamericanas, fundamentalmente mineras, y en bonos de las deudas que banqueros londinenses otorgaron a gobiernos de las nuevas naciones. El valor de acciones y bonos se elevó precipitadamente hasta niveles muy altos hasta que finalmente se desplomó, causando un grave daño tanto a los inversionistas europeos como a las compañías y naciones hispanoamericanas.

De forma general, Roldán considera que “para Rudolph Ackermann, su aventura hispanoamericana fue sin duda un fracaso comercial” y como razones ubica, por ejemplo, la falta de distribución de algunos de sus productos que se quedaron en Londres, la imposibilidad de cobrar publicaciones ya entregadas y las reediciones no autorizadas de sus libros¹⁹. Además, el desastre financiero de la bolsa de Londres que ocurrió en la segunda mitad de la década de 1820 lo afectó profundamente, al igual que ocurrió con individuos y empresas en ambos lados del Atlántico. Tras la crisis mencionada, Ackermann tuvo grandes pérdidas y, según Ford, su empresa pudo sobrevivir gracias a la seguridad de sus negocios en Inglaterra²⁰. A pesar de la crisis, Ackermann no se retiró totalmente del mercado hispanoamericano. Roldán dice: “entre 1826 y 1830 todavía hizo algunas inversiones en compañías latinoamericanas, pero se concentró principalmente en la labor editorial, pues las noticias de ese continente indicaban que sus libros y revistas eran bien recibidas”²¹. Por motivos de salud, Ackermann se retiró en 1830 y murió cuatro años después. Sus negocios quedaron en manos de sus hijos bajo el nombre

¹⁷ “Ackermann’s publishing enterprise for Spanish America was a unique and collaborative project of book export situated in the wave of trade, investment and commercial speculation unleashed in England in the 1820s by the independence of the former Spanish colonies”. Roldán Vera, Eugenia. *The British Book Trade and Spanish American Independence: Education and Knowledge Transmission in Transcontinental Perspective*. Aldershot, Ashgate, 2003, p. 3.

¹⁸ *Museo*, 1826, enero, p. 7.

¹⁹ “For Rudolph Ackermann himself his Spanish American adventure was doubtless a commercial failure”. Roldán Vera, E. *The British Book Trade...*, p. 234.

²⁰ Citado en Roldán Vera, E. *The British Book Trade...*, p. 104.

²¹ “After 1826, and until 1830, he still made a few further investments in Latin American companies, but he concentrated mainly on publishing, as the news from that continent was that his books and magazines were being well received”. Roldán Vera, E. *The British Book Trade...*, p. 104.

Ackermann & Co., empresa que por dos décadas más continuó dominando la industria editorial en libros ilustrados e impresiones decorativas²².

La música debió haber sido importante para Ackermann, pues hay un buen número de referencias a ella en *The Repository of Arts*. Por otro lado, además de los tres himnos que nos ocupan, las publicaciones londinenses de Ackermann en español con referencias directas a la música fueron principalmente dos revistas (*Variedades, ó Mensajero de Londres* y *Museo Universal de Ciencias y Artes*) y tres libros (*Cartas sobre la educación del bello sexo, Gimnástica del bello sexo* y el *Catecismo de música*). En estas publicaciones se habla de ciertas prácticas musicales que se habrían llevado a cabo en la sociedad británica y se pusieron ante los ojos de la sociedad hispanoamericana. En América se leyeron esas publicaciones e incluso algunas se usaron como libros de texto para la enseñanza de la música. Tras lo anterior, podemos suponer que hubo repercusiones de la vida musical británica en la hispanoamericana, si bien esto sería el tema de otra investigación. En resumen, la historia de la música hispanoamericana se vincula estrechamente a la europea, particularmente a la británica en este periodo, ya que la segunda apareció como modelo para la primera y contó con buena aceptación en tierras americanas. Entonces, más allá de las relaciones políticas y económicas a través del Atlántico, algunos productos editoriales de la casa editorial de Ackermann hechos en Londres proporcionaron nexos de cultura musical entre Europa e Hispanoamérica.

En este punto, cabe destacar la participación de los españoles en el proyecto de Ackermann, como José María Blanco White y José Joaquín de Mora, quienes desde su óptica liberal influyeron sobre la sociedad hispanoamericana recién liberada de España. Esta es una manifestación de continuidad en la relación entre Hispanoamérica y Europa en la década de 1820, que tradicionalmente se ha visto como un proceso de ruptura debido a las independencias hispanoamericanas. La continuidad en las relaciones transatlánticas puede apreciarse en estudios históricos relativamente recientes, como en el libro *Connections After Colonialism: Europe and Latin America in the 1820s*, publicado en 2013²³.

Definiendo “Hispanoamérica”, “Europa” y la nacionalidad de una obra

Es necesario aclarar que, desde el punto de vista geográfico, por Hispanoamérica queremos decir las posesiones americanas que fueron españolas. Desde el punto de vista lingüístico, por Hispanoamérica entendemos aquellas regiones de habla hispana del continente americano. Como consecuencia, por hispanoamericanos nos referimos a los hispanoparlantes originarios de América, independientemente de su localización geográfica en un momento dado. Este concepto de Hispanoamérica no incluye los territorios americanos que fueron parte del Imperio Portugués. Evitemos las palabras Latinoamérica y América Latina –salvo cuando cito fuentes que las utilizan– en principio porque remiten a un concepto anacrónico.

²² Si bien *Ackermann & Co.* cerró con ese nombre en 1855, la empresa continuó activa en Londres hasta fines del siglo XX como *Ackermann & Son Ltd. of Bond Street*. El libro de Ford de 1983, que incluye la biografía de Ackermann y el estudio de su negocio hasta ese año, fue publicado precisamente por la casa de Ackermann. En 1992 la compañía fue comprada por Peter Johnson y se convirtió en *Ackermann & Johnson*; actualmente la empresa lleva el nombre *Peter Johnson Fine Art* (véase “About”. *Peter Johnson Fine Art. Fine Art Dealer in London and Cambridgeshire* (2014), <<http://peterjohnsonfineart.com/about/>>, párrafo 3 [consulta 25-06-2018]).

²³ Brown, Matthew; y Paquette, Gabriel (eds.). *Connections After Colonialism: Europe and Latin America in the 1820s*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2013.

Considerar una sola América con herencia española y no como una serie de pueblos aislados que compartían un idioma oficial es congruente con la visión de Simón Bolívar de lograr una confederación de Estados hispanoamericanos, cuyas actividades en este sentido comenzaron en 1822 y 1823 con los tratados de alianza y confederación de Colombia con Perú, Chile, Río de la Plata y México. Esta política de Bolívar tuvo su punto álgido en el congreso de Panamá en 1826, que posteriormente se trasladó a Tacubaya (México). Las negociaciones no prosperaron y la intención de integrar una Confederación Hispanoamericana se declaró fracasada en 1828; sin embargo, un Estado Hispanoamericano había existido y permanecería en la mente de personajes clave como Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Lucas Alamán, Juan García del Río y Andrés Bello²⁴. Probablemente muchos de los hombres de las nuevas repúblicas que habían obtenido su independencia política de España imaginaban también una Hispanoamérica unida. También Ackermann consideraba Hispanoamérica como una unidad, aunque con otra visión: basado en la lengua de aquella región, pero en función de sus intereses comerciales. Dicho sea de paso, la España peninsular podía ensanchar las fronteras de su Hispanoamérica según estos dos criterios: allí podría vender también sus productos editoriales, aunque esta entidad europea no era el punto central de su atención, ya que estaba fuera de su alcance oficialmente por cuestiones políticas; por otro lado, la expectativa de ventas era menos atractiva debido a la extensión territorial y al número de habitantes, que en la España peninsular era mucho menor.

Antes que decir “Europa”, del otro lado del Atlántico preferimos hablar de “Londres” porque las publicaciones para Hispanoamérica allí editadas tuvieron gran trascendencia en América durante el periodo en cuestión. La capital de Gran Bretaña –el imperio que entonces se estaba estableciendo como hegemónico a nivel mundial– tenía, como era de esperarse, gran importancia tanto en Europa como en América. Por ello, en el prospecto de *El Repertorio Americano*, revista en español que se publicó en Londres en 1826, los editores –los hispanoamericanos Juan García del Río y Andrés Bello– escribieron lo siguiente de la ciudad británica:

Es acaso el lugar mas adecuado para la publicacion de esta obra periódica. Sus relaciones comerciales con los pueblos trasatlánticos le hacen en cierto modo el centro de todos ellos; i los auxilios que la circulacion industrial suministra a la circulacion literaria son demasiado obvios para que sea necesario enumerarlos²⁵.

Si bien consideramos que las publicaciones de Ackermann son “londinenses”, nos referimos a dicha ciudad como la capital de Gran Bretaña. Tomando en cuenta la nación y no la ciudad, las publicaciones serían “británicas”; sin embargo, fueron hechas en ese país por una serie de personajes originarios de distintas nacionalidades, como es el caso del alemán Ackermann o el de los españoles Blanco y Mora. En este sentido, consideramos que las publicaciones de Ackermann son “europeas”, aunque lo anterior nos lleva a entender “Europa” incluyendo tanto Gran Bretaña e Irlanda como Europa continental. A diferencia de Hispanoamérica, no existe unidad lingüística en el territorio europeo. Una razón para hablar de “Hispanoamérica” y “Europa” de manera un poco imprecisa es la multitud, a veces no identificable, de la nacionalidad de los autores de los textos –y, peor aún, de las ideas– presentes en las publicaciones de Ackermann. Por ejemplo, Roldán habla del carácter colaborativo de las publicaciones de Ackermann, en el cual el traductor tiene un peso

²⁴ Véase, por ejemplo, De la Reza, Germán. *El Congreso de Panamá de 1826 y otros ensayos de integración latinoamericana en el siglo XIX: estudio y fuentes documentales anotadas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2006.

²⁵ *El Repertorio Americano*, 1826, p. 2.

especial en la autoría porque en numerosas ocasiones las traducciones fueron adaptaciones muy libres de los textos en el idioma inicial²⁶.

¿Quién es el autor de un producto editorial –como los múltiples libros y revistas en español publicados por Ackermann– traducido y adaptado del inglés con pasajes adicionales escritos por el traductor español? Proponemos una respuesta a partir de “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault, texto que señala que a veces no podemos referirnos a un autor en específico, sino a una “función autor”, que “no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios *ego* de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos”²⁷. Regresando al producto editorial de Ackermann, ¿de qué nacionalidad sería? Sugerimos no usar una denominación nacional y referirnos a él como “londinense” en cuanto a la función autor unida al lugar de creación, “anglohispano” por las lenguas y “europeo” para aludir a los individuos reales.

Encontramos un ejemplo particular de autoría multinacional en el caso del libro *Gimnástica para el bello sexo*, que el alemán nacionalizado británico Ackermann publicó en 1824 en Londres para Hispanoamérica²⁸. El prefacio de este libro señala que el ejercicio físico es un requisito esencial para conservar “la hermosura y la gracia”, que “forman los principales adornos exteriores del Bello Sexo”²⁹. El libro tiene diecinueve apartados y dos de ellos tienen que ver con la música. El primero de ellos es sobre el canto, aunque es “Considerado como ejercicio, y no como arte, ni como habilidad”, por lo que considera que con este enfoque “el canto forma parte esencial de la educación física”³⁰. Según una fuente de la época, el autor de *Gimnástica para el bello sexo* –cuyo nombre no aparece en el texto– parece ser nada menos que el español José Joaquín de Mora, quien debió haber escrito el libro por encargo de Ackermann³¹. Por otra parte, podemos remontarnos hacia la historia de la gimnástica, que es la idea rectora del libro del escritor español publicado por el editor anglosajón. Esta disciplina fue desarrollada por el español Francisco Amorós, aunque no en España, porque con el retorno de Fernando VII tuvo que exiliarse en Francia, donde recibió apoyo oficial y donde sentó las bases para la educación física moderna. Al menos hasta cierto punto habría que darle crédito a Amorós, afiliado a Francia, como el autor de las ideas del libro que escribió el español Mora, si bien en Londres y publicado por Ackermann, de origen alemán³².

²⁶ Roldán Vera, E. *The British Book Trade...*, pp. 58-60.

²⁷ Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. Traducción de Corina Yturbe. *Dialéctica*, IX, 16 (1984), pp. 4-18, pp. 10-11. Este texto es la traducción de la conferencia “Qu'est-ce qu'un auteur?”, que Foucault dictó en la Société française de philosophie en 1969, a partir del polémico texto “The Death of the Author” que Roland Barthes había publicado dos años antes.

²⁸ *Gimnástica del bello sexo, o ensayos sobre la educación física de las jóvenes. Obra escrita originalmente en castellano*. Londres, Ackermann, 1827 [1824]. Cabe señalar que solo tuve acceso a la segunda edición de 1827, si bien parece no tener grandes variantes con respecto a la primera.

²⁹ *Ibid.*, p. IX.

³⁰ *Ibid.*, p. 22. El otro apartado relacionado con la música es sobre el baile.

³¹ *Gimnástica del bello sexo* apareció sin nombre de autor. En su tesis doctoral, Ana Pelegrín la atribuye a José María Blanco, no sin dudas fuertes: “El canto, un signo distintivo en la educación de los niños, es comentado en el capítulo ‘El Canto’ en la *Gimnástica del Bello Sexo* (1824), págs. 23-29, que conjeturo fuese redactado por Blanco White”. Pelegrín Sandoval, Ana. *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil 1750-1987*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992, vol. I, p. 270. Sin embargo, el autor parece ser Mora debido a que así lo indica una revista de 1824, que incluye el artículo “Bibliografía moderna de España”, que es en realidad un esbozo biográfico de Mora junto a una lista comentada de las obras por él publicadas ese mismo año, en el cual aparece *Gimnástica del bello sexo. Ocios de españoles emigrados*, 1824, octubre, pp. 254-255.

³² De hecho, *Gimnástica del bello sexo* le da crédito: “En el magnífico establecimiento gimnástico fundado y dirigido en París por el Sr. Amorós, el primer ejercicio de las lecciones diarias es el canto unísono”. *Gimnástica del bello sexo*, p. 22.

Ahora consideremos el caso que nos ocupa: los himnos a Bolívar, Bravo y Victoria. Los tres personajes a quienes los cantos están dedicados nacieron en el Imperio Español, aunque tras las independencias hispanoamericanas sus nacionalidades pasaron a ser de las nuevas repúblicas: el primero de Colombia y los otros dos de México. Las partituras que publicó Ackermann estaban dirigidas a los hispanoamericanos. Por otro lado, la música de cada himno tenía procedencia distinta: británica, alemana e italiana, respectivamente. Y los textos, escritos en Londres por un gaditano, estaban en español. Entonces, ¿de qué nacionalidad sería una obra publicada por Ackermann, realizada con la colaboración de individuos de distintas naciones? A falta de mejor denominación, nos podemos referir a ella como “londinense” por su publicación (función autor), y “europea” por la gestación de sus ideas (individuos reales). Pero, ¿quién sería el autor? En este caso respondemos con una cita de “The Death of the Author”, que publicó en 1967 Roland Barthes, originalmente en inglés, en la revista *Aspen. The Magazine in a Box*: “un texto [...] es un espacio multidimensional, en el cual están unidos y en contienda varios tipos de escritura, ninguno de los cuales es original: el texto es un tejido de citas, que resultan de las mil fuentes de la cultura”³³.

El enfoque transnacional

Así las cosas, la aproximación historiográfica al estudio de los himnos patrióticos hispanoamericanos publicados en Londres coincide con los postulados de la llamada “historia transnacional”; sin embargo, antes de acercarnos a esa corriente es necesario revisar nuestro concepto de nación. En 1983, Benedict Anderson publicó *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, cuya versión revisada y extendida en 1991 citaremos. Anderson advierte la dificultad de definir y analizar fenómenos como “nación”, “nacionalidad” y “nacionalismo”. El autor dice: “propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”³⁴. Anderson considera que una nación tiene límites, pero un estudio completo de las publicaciones londinenses para Hispanoamérica no puede delimitarse fácilmente por diversas razones. Por ejemplo, muchas de las ideas presentes en las publicaciones cruzaron diversas fronteras hasta llegar a Gran Bretaña; de allí, las publicaciones cruzaron la gran frontera del Atlántico para llegar a un conjunto de naciones hispanoamericanas, divididas entre ellas mismas por otras fronteras. Por otro lado, había

³³ “A text [...] is a space of many dimensions, in which are wedded and contested various kinds of writing, no one of which is original: the text is a tissue of citations, resulting from the thousand sources of culture”. Barthes, Roland. “The Death of the Author”. *Aspen: The Magazine in a Box*, 5-6, The Minimalism Issue (1967), ítem 3, I, párrafo 5. Ha sido un error frecuente considerar que este ensayo de Barthes se publicó originalmente en *Manteia*, en francés, en 1968 y no en *Aspen*, en inglés, en 1967. Cabe señalar la relevancia que adquiere este texto de Barthes –precisamente en la fuente norteamericana– para las publicaciones de Ackermann al ubicarlo como encargo expresamente para una revista, que por esencia es una publicación colaborativa. *Aspen* (1965-1971) era una revista experimental multimedia que, como iba en una caja, no restringía su contenido a un solo tipo de soporte: incluye textos impresos, grabaciones en discos, pósters, esculturas y hasta películas en formato Super-8.

³⁴ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Eduardo L. Suárez (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 23. El autor continúa: “Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas” (*idem*). Además, dice: “La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones” (pp. 24-25). También afirma que la nación “se imagina soberana porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado” (p. 25). Finalmente, Anderson dice que la nación “se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (p. 25).

hispanoamericanos dispersos en distintas naciones tanto al sur y al norte de América como en Gran Bretaña y en Europa continental. De esta forma, un enfoque nacional para estudiar los productos editoriales de Ackermann para Hispanoamérica no era procedente.

En la presentación del número de 1998 de *Studia historica: Historia contemporánea*, Carmen de la Guardia y Juan Pan-Montojo hablan de la definición de historia transnacional que se manejó en el seminario *Fin-de siècle* que la Universidad Autónoma de Madrid organizó en 1997. Los editores dicen que “se trata de una práctica historiográfica en la que se aspira a delimitar las fronteras en función de los problemas tratados y, por ende, se renuncia a partir de fronteras dadas –y habitualmente coincidentes con las nacionales”³⁵. Esto propone una ruptura con la historia centrada en la nación para enfocarse en el tema de cada investigación, lo que sí es aplicable al objeto de estudio de este trabajo. Una década después, en el libro *Transnational Nation: United States History in Global Perspective since 1789*, Ian Tyrrell habla de “historia transnacional” como “el movimiento de gente, ideas, tecnologías e instituciones cruzando fronteras nacionales. Se refiere al periodo a partir de que emergen los estados-nación como fenómenos importantes en la historia mundial”³⁶. Tyrrell no dice que la nación no sea importante y la considera como el hecho político y legal reinante; sin embargo, comenta que lo “nacional” no debe darse por hecho y que “deben reconocerse otras influencias en la gente además de la nación”; es decir, que “la nación no es el único ‘actor’ histórico”³⁷.

El enfoque de los textos editados por Brown y Paquette en 2013, en el mencionado libro *Connections After Colonialism*, es transnacional dado que es particularmente adecuado para las relaciones entre Hispanoamérica y Europa en el periodo bajo estudio. Los editores dicen: “cuando empleamos una lente transnacional y comparativa para analizar la década de 1820, ese periodo adquiere una coherencia que le falta cuando se estudia a través de prismas nacionales solitarios”³⁸. Lo anterior ocurre, de manera evidente, en el estudio de las publicaciones de Ackermann para Hispanoamérica. Por tanto, en la presente investigación consideramos las fronteras políticas vigentes en el periodo en cuestión entre Gran Bretaña, otros países europeos y las nuevas naciones hispanoamericanas, pero no nos circunscribimos a ellas puesto que el objeto de estudio –es decir, las publicaciones, las ideas en ellas impresas, así como (aunque sea tangencialmente) las personas que crearon y recibieron tanto publicaciones como ideas– circuló de manera transnacional en ambos lados del Atlántico.

José Joaquín de Mora

José Joaquín de Mora (1783-1864) nació en Cádiz. Se enlistó en el ejército español para combatir a las tropas de Napoleón, pero en 1809 fue tomado prisionero y enviado a Francia. Volvió a España en 1814 y allí se encargó de la redacción de la revista *Crónica científica y literaria*. Durante el Trienio Liberal (1820-1823) mostró abiertamente sus ideas contra el absolutismo en las revistas que redactó: *El Constitucional* y *La Minerva*. En ese periodo tradujo del inglés *Los consejos que dirigió á las cortes*

³⁵ De la Guardia, Carmen; y Pan-Montojo, Juan. “Presentación”. *Studia historica: Historia contemporánea*, 16 (1998), p. 7.

³⁶ “The movement of peoples, ideas, technologies and institutions across national boundaries. It concerns the period since the emergence of nation-states as important phenomena in world history”. Tyrrell, Ian. *Transnational Nation: United States History in Global Perspective since 1789*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 3.

³⁷ “Other influences on people than the nation must be recognized [...]. The nation is not the only historical ‘actor’”. *Idem*.

³⁸ “When we employ a transnational and comparative lens to analyze the 1820s, the decade acquires a coherence it might lack when studied through solitary national prisms”. Brown, J.; y Paquette, G. *Connections After Colonialism...*, p. 3.

y al pueblo español *Jeremias Bentham*. En 1823, con la llegada del ejército francés y la restitución de Fernando VII, se exilió en Londres, junto con otros españoles liberales. En la capital británica Mora entró en contacto con españoles, como Blanco, y con hispanoamericanos, como Andrés Bello, José Joaquín Olmedo y Bernardino Rivadavia. A fines de 1826, Rivadavia, entonces primer ministro de Río de la Plata, invitó a Mora para colaborar con su Gobierno. El español aceptó, dejó Londres y se instaló en Hispanoamérica desde 1827 hasta 1838. En ese lapso jugó papeles importantes en la educación pública y como director de revistas políticas y literarias, primero en Río de la Plata y luego en Chile, Perú y Bolivia.

Mora estuvo muy activo en el proyecto de publicaciones en español de Ackermann y contribuyó con numerosos textos originales y con traducciones al español. Por ejemplo, editó las revistas *Museo Universal de Ciencias y Artes* y *Correo Literario y Político de Londres*, además de los primeros cuatro *No me olvides* y traducir al español novelas como *Ivanhoe* y *El talismán*, de Walter Scott. Entre las obras originales de Mora parecen estar *Cartas sobre la educación del bello sexo* y *Gimnástica del bello sexo*, que tienen secciones dedicadas a la enseñanza de la música. Además de estos dos libros, las contribuciones de Mora son centrales para esta investigación porque incluyó algunas notas referentes a la música en *Museo* y porque fue el autor de la letra de los himnos patrióticos a Bolívar, Victoria y Bravo.

Valentino Castelli

Como hemos señalado, *Museo* afirma que Valentino Castelli arregló dos de los himnos patrióticos y que fue autor del tercero. Se trata de un compositor muy poco estudiado: hasta donde tenemos noticia, no existe ningún estudio sobre él, aunque el apellido Castelli, bajo los nombres “Valentino” y “Valentin”, aparece en algunos estudios académicos. Tal vez el escrito que más aporta en este sentido es el artículo “Bidrag till gitarristiken”, que Daniel Fryklund publicó en 1931, el cual se tradujo en 1997 como “Contributions to Guitar Studies”, revisado y anotado por Kenneth Sparr; sin embargo, incluso este texto ofrece información muy limitada³⁹.

Es significativo que Ackermann haya elegido a un compositor italiano para componer la música de uno de los himnos y, además, para hacer los arreglos de las partituras restantes. En aquella época, la música italiana –particularmente la ópera– tenía gran importancia en Londres, como en la mayor parte del mundo occidental (incluyendo América), así que contratar a un autor de Italia no era un hecho extraño. Lo que podría sorprender, en dado caso, es que la música haya sido de un compositor no muy conocido en lugar del italiano más popular en aquellos días: Gioachino Rossini. El texto que abre el primer número de 1823 de *The Quarterly Musical Magazine and Review* es una extensa carta al editor sobre el músico nacido en Pesaro, que dice: “En las calles y en los salones, en las orquestas y

³⁹ La información de Fryklund sobre Castelli está en una sección a propósito de nombres de guitarristas que podrían indicar orígenes italianos: “*Castelli, Valentin*. We have one guitar accompaniment by Castelli: Je ne le dirai pas. Romance à deux voix. Paroles et Musique de Felix Bodin. Accompagnement de Guitre (sic!) par Castelli. A Paris, chez Pacini. We have also two romances, published by Pacini to which Castelli has written the music and presumably also the guitar accompaniment. Compare the Italians with the name Castelli in Eitner. The supposition of Castelli’s Italian origins can be further strengthened by the fact that he had Pacini as publisher”. Fryklund, Daniel. “Bidrag till gitarristiken Part I [Contributions to Guitar Studies]”. *Guitar and Lute Issues. The On-Line Magazine of Editions Orphée* (1997), párrafo donde está la llamada de nota 31, <<http://www.guitarandluteissues.com/fryk.htm>> [consulta 25-06-2018]. Sparr comenta el texto anterior e indica algunas fuentes de partituras de Castelli en publicaciones periódicas, particularmente de *Le Troubadour ambulant*.

en los teatros, se escucha Rossini y escasamente cualquier otra cosa que no sea Rossini⁴⁰. Además, el compositor italiano estuvo en Londres desde el 13 de diciembre de 1823 hasta el 25 de julio de 1824 para dirigir una temporada en el King's Theatre (o teatro de la ópera italiana) que incluía varias de sus obras. Las presentaciones en el teatro no corrieron con mucha suerte, pero Rossini causó sensación y obtuvo muy buenas ganancias en sus apariciones en conciertos privados y en lecciones particulares, por las que llegaron a pagarle hasta 100 guineas, cuando los mejores maestros de música en Londres –como Johann Baptist Cramer– cobraban solo una⁴¹.

La presencia de Rossini en las páginas de *The Repository of Arts*, la principal publicación periódica de Ackermann, fue constante desde 1824 hasta 1826. En el número de enero de 1824, la revista anunció un retrato del músico; en febrero apareció el artículo “Algunas consideraciones sobre el celebrado compositor Rossini”, y eso fue solo el comienzo⁴². En la sección *Musical Review* frecuentemente se reseñaron obras de Rossini en arreglos para piano y otros instrumentos con el objeto de interpretar fragmentos de sus óperas en casa, lo cual sucedió desde antes y hasta después de la visita del compositor a Londres⁴³. En general, el panorama que da *The Repository of Arts* es de fracaso de la visita de Rossini a Londres. Quizás por esta razón, o bien porque hacerle un encargo a Rossini hubiera sido poco menos que imposible y el costo hubiera sido muy alto, Ackermann no le encargó música para los himnos, sino que prefirió contratar a otro italiano mucho menos popular: Valentino Castelli.

Dado el desconocimiento de Castelli en estudios actuales, comenzamos nuestra búsqueda en fuentes británicas de la época. En *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Times*, publicado en Londres en 1824, se encuentra la siguiente entrada: “CASTELLI, (Valentino). Compositor italiano, actualmente vivo. Los Sres. Boosey importaron últimamente un muy agradable dúo, escrito por él: *In quel modesto asilo*”⁴⁴. Esta pieza parece haber tenido cierta presencia en Inglaterra, pues hallamos referencias a ella en diversas publicaciones periódicas londinenses. Por ejemplo, en noviembre de 1823 *The Harmonicon* presentó una opinión sobre la pieza:

El *duetto notturno* del señor Castelli es muy fácil y más bien bonito. Es una imitación del estilo de Asioli, y los admiradores de aquel logrado compositor, así como de Blangini, no quedarán decepcionados con la presente publicación. Pero el precio es excesivo: ¡dos chelines por tres páginas!⁴⁵

En octubre del mismo año, *The Quarterly Musical Magazine and Review* había escrito unas líneas sobre el mismo dúo, que presenta junto con una opinión del romance *Ah quel concerto*, de la ópera *Tebaldo e Isolina* que Francesco Morlacchi había estrenado en Venecia el año anterior. La revista londinense dice: “Estas dos piezas, de las manos de compositores poco conocidos en Inglaterra, valen muy bien el estudio e interpretación de amateurs de fino gusto” y califica el romance de Morlacchi como

⁴⁰ *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1823, enero, p. 1.

⁴¹ Osborne, Richard. *Rossini*. Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 85-90.

⁴² “Some Account of the Celebrated Composer Rossini”. *The Repository of Arts*, 1824, febrero, pp. 55 y 74-75.

⁴³ Desde luego, este paso de la música del ámbito público del teatro hacia el ámbito privado del hogar no era exclusivo de la música de Rossini ni sucedió solo en Londres. Igual se hacía en Europa continental y en Hispanoamérica, y así como las óperas de Rossini se tocaban en la intimidad, se hacían las óperas de Weber y de otros compositores.

⁴⁴ “CASTELLI, (Valentino) an Italian composer, now living. A very pleasing duet by him, ‘In quel modesto asilo,’ has lately been imported by Messrs. Boosey”. *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Times*. Londres, Sainsbury and Co., 1824, vol. I, p. 139. Esta entrada se repite exactamente igual en la segunda edición del *Dictionary*, en 1827.

⁴⁵ “Signor Castelli’s duetto notturno is very easy and rather pretty. It is an imitation of the style of Asioli, and the admirers of that polished composer, as well as of Blangini, will not be displeased with the present publication. But the price is excessive; —two schillings for three pages!”. *The Harmonicon*, noviembre, 1823, p. 196.

“exquisito”; sin embargo, del dúo *In quel modesto asilo* de Castelli afirma que “es una composición de mérito en su nivel, pero ese nivel, aunque alto, no es tan exaltado como la expresión del primero⁴⁶.”

The Repository of Arts, la principal revista de Ackermann para el público angloparlante, en enero de 1824 también dio cuenta de las mismas piezas de Morlacchi y de Castelli. Sobre la del primero se extiende más y es muy positiva. Dice que algunas personas en Italia prefieren a Morlacchi en lugar de a Rossini, de quien dice que ha escrito cosas peores y otras muy superiores; también afirma que el romance de Morlacchi “presenta gran frescura, delicadeza y elegancia de dicción musical”, si bien nota algunas reminiscencias de otros compositores, aunque concluye: “pero la composición, en general, es fascinante”⁴⁷. Por otra parte, se expresa de forma benigna del dúo de Castelli, aunque con una visión crítica detallada. Nótese el nivel de cultura musical de quien escribió el siguiente texto para *The Repository of Arts*:

“*In quel modesto Asilo*,” *Duetto Notturmo para soprano y tenor, compuesto y dedicado a la señora A. Beresford por Valentino Castelli. Precio 2 chelines.*— (Boosey and Co.)

Una vena de simpatizante ternura distingue este dúo favorablemente. El primer pasaje procede en combinaciones melódicas selectas, no sin alguna originalidad. En el séptimo compás de la primera página, nosotros hubiéramos preferido movimiento contrario en el acompañamiento; para tener un Sol bemol en la *segunda* corchea, deberíamos haber hecho menor la *primera* también, al sustituir Do bemol por Do natural. En la segunda página, se presentan algunas progresiones duras en los dos lugares en que la soprano canta “*sospirerà*”. Pero el dúo, en general, no puede fallar para el interés del *amateur*⁴⁸.

En marzo de 1824, *La Belle Assemblée* presenta comentarios breves del dúo de Castelli, junto a la reseña de otras dos piezas también publicadas en Londres por Boosey: el citado romance de Morlacchi y un aria de Donizetti. Sobre la pieza de Castelli dice:

El *Duetto Notturmo* nos recuerda el estilo de Blangini. No consideramos que sea una imitación de aquel elegante compositor, pero despierta en nuestras mentes el mismo sentimiento de placer calmo que sus producciones generalmente inspiran. La melodía es bonita, el arreglo es sensato y la ejecución no es para nada difícil⁴⁹.

A partir de la información anterior, podemos acercarnos a la recepción londinense de una pieza de Castelli y podríamos tener una idea de cómo suena. *The Harmonicon* califica la música como imi-

⁴⁶ “These two pieces, from the hands of composers little known in England, are however well worthy the study and performance of amateurs of fine taste. The romance is exquisite, affording all the scope a singer of the most perfect expression can desire, and yet the melody is as touching and beautiful as it is singular. It is, however, dramatic, and must not be murdered by misses. It is, and they must be instinct with feeling who attempt it. / The duet [*In quel modesto asilo*] is a composition of merit in its degree, but that degree, though high, is not so exalted as the expression of the first”. *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1823, octubre, p. 556.

⁴⁷ “Morlacchi [...] has numerous partisans in Italy, who prefer him to Rossini [...]. Rossini has written many which are worse, and many greatly superior. [...] this romance presents great freshness, delicacy, and elegance of musical diction [...]. Some reminiscences from Weigel’s ‘Schweitzer familie’ [...] are not to be mistaken. But the composition as a whole is fascinating”. *The Repository of Arts*, 1824, enero, p. 53.

⁴⁸ “‘*In quel modesto Asilo*,’ *Duetto Notturmo per Soprano e Tenore, composto, e dedicato a Mlla. A Beresford*, da Valno. Castelli. Pr. 2s.- (Boosey and Co.) / A vein of sympathying tenderness distinguishes this duet favourably. The first strain proceeds in select melodic combinations, notwithstanding some originality. In the 7th bar (p. 1.) we should have preferred contrary motion in the accompaniment; and if there is to be Gb in the *second* crotchet, we should have minorized the *first* too, by substituting Cb for C[natural]. In the second page, some hard progressions present themselves in the two places where the soprano has ‘*sospirerà*.’ But the duet, as a whole, cannot fail to interest the amateur”. *The Repository of Arts*, 1824, enero, p. 53.

⁴⁹ “The ‘*Duetto Notturmo*,’ reminds us of the style of Blangini. We do not, indeed, consider it an imitation of that elegant composer, but it awakens in our minds the same feeling of calm delight which his productions generally inspire. The melody is pretty, the arrangement is judicious, and the execution is by no means difficult”. *La Belle Assemblée*, 1824, marzo, p. 126.

tación de Asioli y Blangini; recomienda la pieza, pero la considera demasiado cara. *La Belle Assemblée* le encuentra parecido al estilo de Blangini, pero no cree que sea una imitación de aquel. Los críticos de ambas revistas usan el calificativo “bonito” y enfatizan la facilidad de la pieza. *The Repository of Arts* no dice que el dúo sea “bonito”, pero su apreciación es benigna: habla de “simpatizante ternura” y de “combinaciones melódicas selectas”, aunque agrega “no sin alguna originalidad”, lo cual ya no es tan favorable. *The Repository of Arts* –al igual que *The Harmonicon* y *La Belle Assemblée*– enfatiza la facilidad de la pieza, puesto que la recomienda a los *amateurs*, cosa que hace también *The Quarterly Musical Magazine*, que la recomienda a los “*amateurs* de fino gusto”, aunque considera mejor la obra de Morlacchi que la de Castelli, a quien pone en un nivel por debajo del anterior. *The Repository of Arts* hace sugerencias puntuales a la composición y reseña también el romance de Morlacchi de forma superior al dúo *In quel modesto asilo*. En resumen, la opinión londinense de 1823-1824 sobre Castelli parece ser la de un buen compositor, de segundo orden.

Después de darnos una idea de la música de Castelli, procedimos a revisar algunas bases de datos pertinentes. En la consulta hecha al catálogo RISM en julio de 2017 encontramos algunas entradas de obra bajo el apellido Castelli, que no coinciden con el compositor que buscamos⁵⁰. Parece haber otro autor de apellido Castelli, de nombre distinto, a quien Albert Palm le atribuye la autoría de una obra, la cual consigna la Biblioteca Nacional de Francia como de Valentin Castelli⁵¹.

Al buscar en el catálogo WorldCat encontramos ocho obras con música de “Valentino Castelli” y diez obras de “Valentin Castelli”, ninguna de las cuales coincide con las siete cuyo título conocíamos de las doce canciones en español con letra de Mora publicadas por Ackermann en 1825⁵². Siete de las piezas de Valentino Castelli reportadas en WorldCat se publicaron en Londres, todas están datadas entre 1822 y 1825 y se trata de música vocal, una en francés, dos en español y el resto en italiano⁵³. La otra obra de Valentino apareció en París en 1842 y nuestro personaje fue el arreglista y no el compositor, como en el caso de los himnos a Bolívar y a Bravo. Por otra parte, las diez piezas de Valentin se publicaron en París, ninguna está fechada en WorldCat y también se trata de música vocal, aunque con letra en francés.

Entonces realizamos una búsqueda más extensa y, además de lo ya reportado, hallamos registros de obras de Castelli en Gran Bretaña (British Library, Royal Academy of Music Library, University of Bristol Library), Francia (Bibliothèque nationale de France), Alemania (Bayerische Staatsbibliothek) y España (Biblioteca Nacional de España), aparte de localizar algunas referencias a música impresa en revistas de la época sobre publicaciones francesas (*Annales de la Musique* y *Bibliographie de la France*). Encontramos datos de diecisiete partituras bajo el nombre de autor “Valentino Castelli”: catorce como compositor y tres como arreglista; de estas, catorce fueron publicadas en Londres entre 1822 y 1826, otra en 1831 en París, una en 1842, también en París, y la última en 1874 en Madrid. Por otra parte,

⁵⁰ Las dos primeras, de cuyo autor solo se reporta el apellido Castelli, abren una colección manuscrita de sonatas a cuatro partes, al parecer de autores de los siglos XVII y XVIII; la colección, de quince sonatas, se conserva en la Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, e incluye obras de Castelli, Legrenzi, Falconieri, Fedeli y otros (RISM ID no.: 600236660). La otra pieza es una misa de réquiem de Luigi Castelli, cuyo manuscrito está fechado entre 1800 y 1810 (RISM ID no.: 850038894). *RISM – Répertoire International des Sources Musicales. Online Catalogue of Musical Sources*, <<http://www.rism.info/home/>> [consulta 27-07-2017].

⁵¹ En un texto de 1963 se menciona que “Castelli, Ignaz Franz (1781-1862)” es el autor de *Honneur et patrie, chant d'un jeune guerrier*. Palm, Albert. “J. J. de Momigny als Verleger”. *Fontes Artis Musicae*, 10, 1-2 (1963), pp. 42-59. Sin embargo, según el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia se trata de una obra publicada en 1818 por Momigny en París, con la atribución de autor a “Valentin Castelli (Chevalier)”. *Bibliothèque Nationale de France. Catalogue général*, <<http://catalogue.bnf.fr/index.do>> [consulta 10-08-2017].

⁵² WorldCat, <<https://www.worldcat.org/>> [consulta 27-07-2017].

⁵³ Una de las piezas en italiano es la ya mencionada *In quel modesto asilo*.

localizamos datos de veintiocho partituras bajo el nombre “Valentin Castelli”: veintidós como autor y seis como arreglista; todas fueron publicadas en París y las primeras veinte vieron la luz entre 1818 y 1821, cinco entre 1836 y 1839 y nos fue imposible ubicar temporalmente las restantes. La Tablas 11.1 a 11.4 presentan las listas de las obras de Castelli –Valentino y Valentín, como compositor y como arreglista– de las que tenemos referencia.

Tabla 11.1: Obras originales de Valentino Castelli.

Nombre en la fuente	Título de la pieza	Año de publicación	Ciudad	Fuente
Valentino Castelli	In quel modesto asilo. Duetto notturno	1822	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	Se un' aura amorosa. Canzonetta	1824?	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	Odi i miei voti supplici. Canzonetta	1824?	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	Di questo rio nell' onda. Canzonetta	ca. 1824	[Londres]	BL, Wcat
Valentino Castelli	Himno a Victoria	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	No me olvides. Canción	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	La mariposa. Canción	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	Amor es mar profundo. Bolero a dúo	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	El pescador. Canción	1825	Londres	Ack
Valentino Castelli	The Savoyard	ca. 1825	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	El Tripila Trapala. Canzonetta andaluza	ca. 1825	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli	Quién quisiere en el mundo. Bolero a dos	ca. 1825	Londres	BL, Wcat
Valentino Castelli (caballero)	Una recién casada. Seguidilla	ca. 1831	París	BNE
Valentino Castelli (caballero)	Una recién casada. Seguidilla. Arreglo de Isidoro Hernández	ca. 1874	Madrid	BNE

Tabla 11.2: Obras arregladas por Valentino Castelli.

Nombre en la fuente	Título de la pieza	Año de publicación	Ciudad	Fuente
	Himno a Bolívar. Arreglo de Valentino Castelli	1825	Londres	Ack
Carl Maria von Weber	Himno a Bravo. Arreglo de Valentino Castelli	1825	Londres	Ack
	Chants populaires de la campagne de Rome. Arreglo de Valentino Castelli	1842	París	BL, Wcat

Tabla 11.3: Obras originales de Valentin Castelli.

Nombre en la fuente	Título de la pieza	Año de publicación	Ciudad	Fuente
Valentin Castelli	La délicatesse récompensée. Romance	1818	París	BaySt, GoogB
Valentin Castelli (Chevalier)	Soupirs d'amour. Romance	1818	París	BaySt, GoogB
Valentin Castelli	A l'amitié. Romance	1818	París	BaySt, GoogB
Valentin Castelli	Le Champ d'Asile. Romance	1818	París	Ann1819
Valentin Castelli	Honneur et patrie, chant d'un jeune guerrier	ca. 1818	París	BFr1818
Valentin Castelli (Chevalier)	[Honneur et patrie.] Chant d'un jeune guerrier	ca. 1818	París	BnF, Wcat
Valentin Castelli	Le Songe. Romance	ca. 1820	París	BFr1820, Wcat
Valentin Castelli	Voilà un Français de plus!	ca. 1820	París	BFr1820, Wcat
Valentin Castelli	Le Grenadier français. Chant-béroïque	ca. 1820	París	BFr1820, Wcat
Valentin Castelli (Chevalier)	Le Myrthe. Romance	ca. 1820	París	BFr1820, BnF
Valentin Castelli	Les bords de lac. Nocturne	ca. 1820	París	BnF, BFr1820
Valentin Castelli	Lai du 15me siecle. Romance	ca. 1820	París	RAM
Valentin Castelli	Ny pensons plus. Chansonette	ca. 1820	París	RAM
Valentin Castelli	Regrets d'amour. Romance	ca. 1820	París	UB
Valentin Castelli (Chevalier)	La Fileuse. Chanson	ca. 1821	París	UB, BFr1821, BnF
Valentin Castelli (Chevalier)	T'en souviens-tu. Duo nocturne	ca. 1821	París	UB, BFr1821, BnF
Valentin Castelli	Français jeune et trompeur. Romance	ca. 1836	París	BFr1836, BnF
Valentin Castelli	Souvenir	ca. 1837	París	BFr1837, Wcat
Valentin Castelli	La Nonnette! Chansonnette	ca. 1839	París	BFr1839, Wcat
Valentin Castelli	Pauvre poète!!! Romance	ca. 1839	París	BFr1839, Wcat
Valentin Castelli	La Prière et la Providence à l'homme. Méditation	ca. 1839	París	BFr1839, Wcat
Valentin Castelli	Oh! qui viendra guérir mon coeur! Rêverie	?	París	BnF, Wcat

Tabla 11.4: Obras arregladas por Valentin Castelli.

Nombre en la fuente	Título de la pieza	Año de publicación	Ciudad	Fuente
Gioseffo Catrufo	L'exil. Romance. Arreglo de Valentin Castelli (Chevalier)	1818	París	BaySt, GoogB, RAM
Chevalier de Casamajor	L'amour mendiant. Arreglo de Valentin Castelli (Chevalier)	1818	París	BaySt, GoogB
Henry Karr	Toujours, jamais, toujours. Romance. Arreglo de Valentin Castelli	1818	París	BaySt, GoogB
Anónimo	Encore un jour. Romance. Arreglo de [Valentin] Castelli	ca. 1820	París	RAM
Felix Bodin	Je ne le dirai pas. Romance. Arreglo de [Valentin] Castelli	?	París	Fry
Felix Bodin?	Je ne le dirai pas. Romance. [Arreglo de Valentin Castelli]	1825	París	BFr1825

Abreviaturas de fuentes

Abreviatura	Fuente
Ack	Listas en publicaciones de Ackermann
Ann1819	<i>Annales de la musique</i> , 1819
BaySt	Bayerische Staatsbibliothek
BFr	<i>Bibliographie de la France</i> , 1818-1839
BnF	Bibliothèque nationale de France
BL	British Library
BNE	Biblioteca Nacional de España
Fry	Fryklund 1997 (1931), “Bidrag till gitarristiken”
GoogB	Google Books
RAM	Royal Academy of Music Library
UB	University of Bristol Library
Wcat	WorldCat

Como no hay coincidencia en títulos entre las piezas de Valentino y las de Valentin, con estos datos no estamos seguros si se trata del mismo personaje, aunque es factible. En los estudios previos que mencionan a Castelli, Fryklund se refiere siempre a “Valentin”. Por otra parte, la tesis doctoral de Helen Louise Macfarlane menciona siempre el nombre “Valentino”, a pesar de que las siete obras citadas son de las publicadas en Francia, bajo el nombre “Valentin”⁵⁴. Un hecho que apunta a que los dos nombres refieran al mismo compositor es que ocho de las piezas publicadas en París mencionan el nombre del autor como “Valentin Castelli, chevalier”, que coincide con el nombramiento de “Valentino”, compositor de las piezas vocales anunciadas en la lista de obras publicadas por Ackermann, como “Caballero Castelli”; además, la pieza *Una recién casada. Seguidilla*, que se publicó en París en 1831 y en Madrid en 1874, llevan el título “Caballero” antes del nombre del compositor⁵⁵. Si Valentino y Valentin fueran el mismo compositor, podríamos pensar que publicó música en París entre 1818 y 1821, luego en Londres entre 1822 y ca. 1826, y nuevamente en París entre 1831 y 1842. No encontramos datos de obras publicadas entre 1827 y 1830, lo cual no deja de ser un tanto extraño. La última obra, publicada en Madrid 1874, sin duda se basó en la edición de París de 1831 y probablemente apareció después de la muerte del autor.

Encontramos más información sobre Castelli en el libro *Campagne de Rome*, editado en París en 1842. Este libro de Charles Didier tiene un apéndice titulado “Chants populaires de la campagne

⁵⁴ Macfarlane, Helen Louise. “Il faut savoir l’Italien pour déchiffrer une romance française”: *Italian Presence in the French Romance 1800-1850*. Tesis Doctoral, University of Southampton, 2015.

⁵⁵ Ver la extensa “lista general alfabética de músicos, artistas, etc.” (“LISTE GÉNÉRALE ALPHABÉTIQUE *Des Musiciens, Artistes, [...], etc.*”) de 1819, donde se menciona a “Castelli (el caballero), compositor, ex-oficial de caballería, calle..... – *Honneur et Patrie* [*Honor y patria* es una pieza de Castelli], canto de un joven guerrero” (“Castelli (le chevalier), compositeur, ex-officier de cavalerie, rue..... – *Honneur et Patrie*, chant d’un jeune guerrier”). *Annals de la Musique ou Almanach Musical pour l’an 1819*. París, *Annals de la Musique*, 1819, pp. 7 y 24. Esta información, que es toda la que da *Annals*..., coincide con la que ofrece la portada de las piezas *La fileuse* y *T’en souviens tu* de Castelli, que se publicaron juntas en París: “Puestas en música / por el Caballero Valentin Castelli / Antiguo oficial de caballería” (“Mis en Musique / Par le Ch.^{ev}[alier] Valentin Castelli / Ancien Officier de Cavalerie”). Castelli, Valentin. *La Fileuse. Chanson pour voix de Soprano. Paroles de ***. T’en souviens tu. Duo-nocturne pour Soprano et Tenore. Paroles de Madame la Comtesse D****. [París], Hentz Jouve y Pacini, ca. 1820.

de Rome”, que posteriormente apareció de forma separada como *Chants populaires de la campagne de Rome traduits en Français et publiés avec le texte en regard par Charles Didier, et accompagnés des airs notés par Valentino Castelli*⁵⁶. El texto de Didier en *Campagne de Rome* dice: “Un músico distinguido, romano de nacimiento, el Sr. Valentin Castelli, quiso escribir para nosotros dos de estos cantos”⁵⁷. Aunque en el texto de *Campagne de Rome* el nombre usado es “Valentin”, en el título de *Chants populaires de la campagne de Rome* se usa “Valentino”. Esto podría ser una indicación de que “Valentin” y “Valentino” son la misma persona, aunque para asegurarlo habría que tener una prueba más contundente.

Para conocer el pasado musical hispanoamericano, es necesario el estudio de obras de compositores europeos que se hayan tocado de ese lado del Atlántico, aunque los autores no hubiesen viajado y/o se consideren hoy como de segunda línea, como es el caso de Valentino Castelli⁵⁸. Este personaje resulta interesante por diversos aspectos, entre ellos el de la multiculturalidad, pues nació en Roma y publicó en Londres, París y Madrid. En cuestiones de género musical y lengua, usó elementos italianos, británicos, franceses y españoles. Es, desde luego, un caso para estudiar desde la historia transnacional.

***Der Freischütz* y el himno para Nicolás Bravo**

Tenemos ya una idea de quién fue el compositor del himno a Guadalupe Victoria y del tipo de música que escribió, pero si no aparece algún ejemplar de la partitura nos será imposible escuchar una interpretación sonora. Por otra parte, gracias a las descripciones en *Museo*, podemos escuchar la música de los himnos a Nicolás Bravo y Simón Bolívar, aunque sin los arreglos de Castelli y sin el texto en español de Mora. Vayamos ahora a identificar la sección de la ópera de Weber que usó Castelli para hacer el *contrafactum* en el canto para Hispanoamérica. *Museo* dice: “El himno a Bravo es el coro de los cazadores de la célebre opera *Freischütz*; musica guerrera y animada, en que la palabra ‘Libertad’, repetida en notas vivas y energicas, hace palpitar de entusiasmo al corazon mas frio”⁵⁹. La empresa no resulta ser muy difícil.

Solo hay dos momentos en *Der Freischütz* en que canta el coro de cazadores: uno en el primer acto y otro en el tercero. En el primero no se trata de una pieza donde canten exclusivamente los cazadores, pues intervienen también Kuno y el coro de campesinas. Hacia el final de la segunda escena, Kuno dice: “Mein Sohn, nur Mut!”, y en la partitura se indica *Adagio*. Inmediatamente después comienza una sección *Allegro* que inicia con las cuerdas y luego con Kuno y los cazadores, que cantan “Das Wild in Fluren und Triften, / der Aar in Wolken und Lüften / ist unser, und unser der Sieg!”. Luego hay un cambio de tempo a *Poco piú moderato*, con la signatura de compás a 6/8, y el coro de campesinas canta “Laßt

⁵⁶ El apéndice “Chants populaires de la campagne de Rome” ocupa las pp. 367-426. Didier, Charles. *Campagne de Rome*. Paris, Jules Labitte, 1842. Según Giuseppe Pitre, este texto es la traducción de un compendio de cantos populares romanos, que Pietro Ercole Visconti publicó en 1830 en Roma como *Saggio de’ canti popolari della provincia di Marittima e Campagna*; además, dice que del apéndice de cantos salió un tiraje especial con el título arriba citado *Chants populaires de la Campagne de Rome traduits en Français...* Pitre, Giuseppe. *Bibliografia delle tradizioni popolari d’Italia; con tre indici speciali*. Palermo, C. Clausen, 1894, p. 99.

⁵⁷ “Un musicien distingué et Romain de naissance, M. Valentin Castelli, a bien voulu noter por nous deux de ces chants”. Didier, C. *Campagne de Rome...*, p. 420. En las pp. 421-425 de este libro hay una partitura, sobre la que Didier afirma que son dos cantos: el primero, de solo una página, parece ser una introducción instrumental del segundo canto.

⁵⁸ Otro caso de un compositor europeo secundario que casi no ha sido estudiado, que no cruzó el Atlántico y cuya música se tocó en Hispanoamérica, es el de Carlo Pozzi, italiano que trabajó en Londres. Véase Herrera, Jesús. “Carlo Pozzi: compositor europeo de música profana presente en la catedral de México a fines del virreinato”. *Heterofonía*, 143 (2014), pp. 9-24.

⁵⁹ *Museo*, 1825, abril, p. 220.

lustig die Hörner erschallen!”. Sin ninguna pausa, hay una sección *Allegro moderato*, que podría ser la que buscamos: aquí los cazadores cantan “Wir lassen die Hörner erschallen!”, junto a los metales. Sin embargo, casi inmediatamente cazadores, campesinas y Kuno cantan juntos “Wenn wiederum Abend ergraut, / soll Echo und Felsenwand hallen: & sa! Hussa, dem Bräutgam, der Braut!”

El otro momento posible para la ubicación del fragmento usado por Castelli está al inicio de la sexta escena del tercer acto, que inicia con el número 15: una sección delimitada donde canta exclusivamente el coro de cazadores, acompañado por los metales, y la partitura lleva expresamente el encabezado “Jägerchor”. Es prácticamente seguro que esta fue la sección que Castelli tomó para hacer su arreglo para piano y ponerle la letra de Mora dedicada a Bolívar. La sección dice *Allegro vivace* y el compás es 2/4, que bien podrían ser indicaciones de una marcha. Después de una introducción orquestal de ocho compases, la letra de los cazadores inicia “Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen?” Aquí comenzaría la poesía de Mora (Ejemplo musical 11.1).

Molto vivace

Was gleicht wohl auf Er - den dem Jä - ger-ver - gnü - gen?
 ? ? ?_ ?_ ? ? ? ?_ ? ? ?_ ?

Ejemplo musical 11.1: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, n.º 15. Jägerchor, cc. 9-12.

Sin duda, se trata de “musica guerrera y animada”, como dice el texto de *Museo*, que sigue: “en que la palabra “Libertad”, repetida en notas vivas y energicas, hace palpitar de entusiasmo al corazon mas frio”⁶⁰. En la anacrusa del compás 41 comienza una sección, que inicia con el coro cantando al unísono la letra “Jo-ho tra la la la la”. Las sílabas “tra la la”, con dos semicorcheas y una corchea, repetidas después con las sílabas “la la la”, podrían cantarse en español con la palabra “li-ber-tad” (Ejemplo musical 11.2).

Jo - hó, tra la lá, la la lá, la la lá
 Yo - jó, li - ber - tad, li - ber - tad, li - ber - tad

Ejemplo musical 11.2: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, n.º 15. Jägerchor, cc. 41-42.

⁶⁰ *Idem.*

El coro, al unísono, se mantiene con estos grupos de tres notas (“tra la lá” o “li-ber-tad”) hasta el fin de la música vocal en este número, incluso mientras, a partir del compás 43, hay cuatro líneas vocales de sendos solistas (Ejemplo musical 11.3).

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff is a simple, rhythmic pattern of eighth notes: 'tra la lá, tra la lá' followed by 'li - ber - tad, li - ber - tad!'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. There are dynamic markings like '>' (accent) above several notes. The lyrics are written below the treble staff.

Ejemplo musical 11.3: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, n.º 15. Jägerchor, cc. 51-52.

Como citamos previamente, según el texto de *Museo* de 1825, el himno de Bolívar “es el famoso *God save the King* de los ingleses, cuya melodía es tan solemne y religiosa, y que con tanta facilidad se adapta a los sentimientos grandes y patrióticos”⁶¹. La música en cuestión no nos deja ninguna duda: tras escuchar *God Save The King*, lo único que necesitaríamos es la letra de Mora para tener el himno a Bolívar. Sin embargo, el estudio de este *contrafactum* y sus implicaciones está fuera de los objetivos del presente texto⁶².

***Der Freischütz* y Weber en Londres**

Weber es una figura icónica del nacionalismo musical alemán y una de sus obras más reconocidas en ese sentido es su ópera *Der Freischütz*, que se estrenó en Berlín en 1821. Si bien cuenta con elementos de la ópera francesa y algunos de la italiana, se trata de una obra fundamental para el Romanticismo y para el nacionalismo germano. *Der Freischütz* tuvo su estreno londinense el 24 de julio de 1824 en el Lyceum, con numerosas adaptaciones respecto al original, en una versión muy cuestionable. A pesar de ello, Joseph E. Morgan dice sobre la presentación de *Der Freischütz* en Londres: “el estreno tuvo tanto éxito que dos de los teatros en competencia del Lyceum –Covent Garden y Drury Lane– montaron sus propias versiones de *Der Freischütz* en octubre y noviembre del mismo año”⁶³. Y ambas versiones, también cuestionables, tuvieron mucho éxito: “la producción del Covent Garden tuvo cincuenta y dos repeticiones, y en Drury Lane, *Der Freischütz* se interpretó no menos de setenta y dos veces en 1824, sin mencionar las diversas producciones que se hicieron en varios teatros pequeños de *burlesque* en Londres”⁶⁴.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Hicimos algunas consideraciones sobre este *contrafactum* de *God Save the King* en Herrera, Jesús. *Música europea de Londres para las nuevas repúblicas hispanoamericanas en 1825...*, en prensa. Actualmente estamos trabajando el tema.

⁶³ “In fact, the premiere went so well that two of the Lyceum’s competing theaters, Covent Garden and Drury Lane, came out with their own version of *Der Freischütz* in October and November of the same year”. Morgan, Joseph E. *Carl Maria von Weber: Oberon and Cosmopolitanism in the Early German Romantic*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, p. 118.

⁶⁴ “The Covent Garden production held 52 repetitions, and at Drury Lane, *Der Freischütz* was performed no less than 72 times in 1824, not to mention the various productions held in several of London’s smaller burlesque theaters”. *Ibid.*, pp. 119-120.

De manera similar a lo que sucedió con Rossini, la presencia de Weber en *The Repository of Arts* tuvo gran importancia en 1824. Al inicio de la reseña de algunos arreglos de *Der Freischütz* en noviembre de ese año, *The Repository of Arts* se extiende un poco sobre las presentaciones de la ópera de Weber en Londres. Para comenzar, dice que “a excepción de la obertura, que ha sido magníficamente interpretada en el Concierto Filarmónico, en este país todavía no se le ha hecho justicia a la música de la ópera mencionada” y habla bien, en general, de las presentaciones de la ópera en el Lyceum y en Covent-Garden (sobre todo en el Lyceum), pero dice: “entre más examinamos esta composición, más estamos persuadidos de que solamente artistas de primer nivel le pueden hacer justicia”⁶⁵.

Por otra parte, la revista de Ackermann considera que la música alemana de Weber es superior a la italiana de Rossini:

Considerando las imperfecciones bajo las cuales esta música apenas ha llegado a Inglaterra, la popularidad sin precedentes que ha logrado alcanza una prueba decisiva de su excelencia. El furor por ella fue casi tan grande como lo fue en Alemania hace dos años, cuando ninguna composición dramática desde *La flauta mágica* ha provocado un entusiasmo tan universal como ese. [...] La labor de Weber ha tenido el efecto de producir la variedad más bienvenida y un descanso del incesante estrépito de repeticiones y plagios de Rossini, de quien su estancia en este país y la falla en sus compromisos que le causaron daño a su reputación no fueron calculados para reconciliar al público inglés⁶⁶.

Desde septiembre de 1824 y a lo largo de 1825, la revista de Ackermann registró numerosos arreglos de música de Weber. Por ejemplo, en *The Repository of Arts* de septiembre de 1824 apareció la reseña de “*Un dúo fácil para dos intérpretes al pianoforte, compuesto por C. M. de Weber*”, a quien el texto califica como un “gran compositor alemán, cuya fama parece poner en peligro la celebridad del favorito de la moderna escuela italiana”⁶⁷, es decir, Rossini. De forma inusual, el número de octubre de *The Repository of Arts* no tiene la sección que se ocupaba de la crítica musical, pero incluye dos artículos sobre México⁶⁸. En noviembre de 1824, en la revista de Ackermann se presentó el reporte de dos obras basadas en *Der Freischütz* en el texto titulado “*La Obertura de Carl Maria von Weber a Der Freischütz, como fue tocada en la casa de ópera inglesa, para pianoforte, con acompañamiento para la flauta (ad libitum) por Charles Saust. [...] Aires admirados de Der Freischütz, para piano, por Carl Maria de Weber. Libros I y II*”, que es de donde proviene la cita larga anterior en que se habla de la popularidad sin precedentes de la ópera de Weber recién llegada a Inglaterra⁶⁹. *The Repository of Arts* de noviembre

⁶⁵ “With the exception of the overture, which has been magnificently given at the Philharmonic Concert, the music of the above opera has not yet had *fair play* in this country”. “The more we examine this composition, the more we feel persuaded that none but very skilful artists can render it justice”. *The Repository of Arts*, 1824, noviembre, p. 299.

⁶⁶ “Considering the imperfections under which this music has as yet made its way in England, the unexampled popularity it has already attained affords decisive proof of its excellence. The rage for it is nearly as great as it was in Germany two years ago, where no dramatic composition, since the *Magic Flute*, has excited such universal enthusiasm. [...] Von Weber’s labour has had the effect of producing a most welcome variety and relief from the unremitting din of Rossini’s repetitions and plagiarisms, to which his stay in this country, and the discreditable failure in his engagements, were, at all events, not calculated to reconcile the English public”. El texto anterior es parte de la reseña de dos piezas basadas en *Der Freischütz*.

⁶⁷ “great German composer, whose fame seems to endanger the celebrity of the favourite of the modern Italian school”. “*An easy Duet for two Performers on the Piano-forte, composed by C. M. de Weber*”. *The Repository of Arts*, 1824, septiembre, p. 178.

⁶⁸ Este número incluye los textos “A Spanish-American Dinner-Party. From *Captain Hall’s Journal, &c.*” (pp. 234-236) y “Costumes of the Mexicans. From Bullock’s *Six Months’ Residence and Travels in Mexico*” (pp. 241-242).

⁶⁹ “Carl Maria von Weber’s *Overture (to) Der Freyschütz, as performed at the English Opera-House, for the Piano-forte, with an Accompaniment for the Flute (ad lib.)*, by Charles Saust. [...] *Admired Airs from Der Freyschütz for the Piano-forte*, by C. M. de Weber. Books I. and II”. *The Repository of Arts*, 1824, noviembre, pp. 299-300.

también presentó la reseña de un minué y de un tema con variaciones del compositor alemán: “Un dúo fácil para dos ejecutantes al pianoforte, compuesto por Carl Maria de Weber. *Opus 3*, número III. [...] *Opus 3*, número IV”⁷⁰. Además de estas tres partituras de Weber, la revista de Ackermann publicó en su número de noviembre la reseña de dos libros de “*Marchas extranjeras para pianoforte*, por los más celebrados compositores. Libro I. Precio. 3 chelines.– Libro II. Precio 2 chelines”: junto a piezas de Hummel, Gallenberg y Himmel, estos volúmenes incluyen, de Rossini: una marcha de *Zelmira*, dos de *Tancredi*, una de *Elisabetta* y la marcha fúnebre de *La Gazza Ladra*; además, contiene una marcha de *Der Freischütz* de Weber”⁷¹.

En marzo de 1826, el compositor alemán llegó a Londres. En abril estrenó exitosamente en el Covent Garden su última ópera, *Oberon*, con libreto de James Robinson Planché, basado en un poema épico del escritor germano Christoph Martin Wieland⁷². En mayo hubo planes de montar nuevamente *Der Freischütz*, también en el Covent Garden, pero el compositor enfermó y murió en tierras británicas en junio de ese mismo año. Entre 1824 y 1825, *The Repository of Arts* había emitido ya un sólido juicio a lo largo de los últimos dos años: la supremacía de la música de Weber sobre la de Rossini en la escena londinense. Dicha postura se había enunciado claramente en 1824 con la crítica negativa hacia el compositor italiano y las alabanzas hacia la música del alemán. Aquí podríamos identificar un motivo por el cual la música de uno de los tres himnos patrióticos dedicados a caudillos hispanoamericanos que Ackermann publicó en español en 1825, para exportar al otro lado del Atlántico, fue precisamente un fragmento de *Der Freischütz*. Otro de los himnos fue, sin embargo, música de un italiano, aunque de mucha menor trascendencia que Rossini. Y el himno restante fue nada más y nada menos que el himno nacional británico.

⁷⁰ “An easy Duet, for two Performers on the Piano-Forte, composed by C. M. de Weber. Op. 3. [...] Ditto for ditto, by Ditto. Op. 3. No. IV”. *The Repository of Arts*, 1824, noviembre, p. 302.

⁷¹ “A march from Rossini’s *Zelmira* [...] two from *Tancredi*, one from *Elisabetta*, and the funeral march from *La Gazza Ladra* [...] one from Von Weber’s *Freyschütz* [...]. *Foreign Marches for the Pianoforte*, by the most celebrated Composers. Book I. Pr. 3s.– Book II. Pr. 2s.”. *The Repository of Arts*, 1824, noviembre, p. 300. Compárese el precio de estos libros con el del dúo *In quel modesto asilo*, de Castelli, que costaba 2 chelines y que, con justa razón, en noviembre de 1823 *The Harmonicon* lo había considerado muy caro. *Vid supra*.

⁷² Robinson Planché fue el autor del libreto de *Cortés, o la conquista de México*, drama histórico en tres actos, con música de Henry Bishop, que se presentó en Londres en 1823. Planché, James Robinson. *Cortez; Or, the Conquest of Mexico. An Historical Drama in Three Acts by J. R. Planché as First-Performed at the Theatre Royal, Covent Garden, on Wednesday, Nov. 5, 1823. The Music by Henry R. Bishop*. Londres, John Lowndes, 1823.