

JESÚS HERRERA
Universidad Veracruzana

IMÁGENES DE PRÁCTICAS MUSICALES EN *VARIEDADES, Ó MENSAGERO DE LONDRES* (1823–1825): TRANSFERENCIAS CULTURALES E IMPERIALISMO INFORMAL ENTRE GRAN BRETAÑA E HISPANOAMÉRICA

Resumen: *Variedades, ó Mensagero de Londres* fue el primero de cerca de 80 productos editoriales en español para Hispanoamérica que Rudolph Ackermann publicó en la capital británica durante la década de 1820. En esa revista, entre 1823 y 1825 aparecieron imágenes —con textos adjuntos— relacionadas con prácticas musicales londinenses: láminas de modas femeninas en las que hay instrumentos musicales e ilustraciones de teatros de ópera. Entre 1809 y 1824 las mismas imágenes aparecieron en *The Repository of Arts*, la principal revista de Ackermann para el público angloparlante. En este artículo se analiza el paso de imágenes y textos de *The Repository* a *Variedades* por medio del concepto de transferencia cultural, que hace referencia a cuando un agente traslada un objeto cultural entre sistemas distintos en situaciones históricas concretas. Las relaciones británico-hispanoamericanas de la época se contextualizan en el marco del imperialismo informal, entendido como la limitación de la soberanía local a través de comercio, capital y cultura.

Palabras clave: Rudolph Ackermann, José María Blanco White, iconografía musical, transferencia cultural, imperialismo informal.

IMAGES OF MUSICAL PRACTICES IN *VARIEDADES, Ó MENSAGERO DE LONDRES* (1823-1825): CULTURAL TRANSFER AND INFORMAL EMPIRE BETWEEN GREAT BRITAIN AND SPANISH AMERICA

Abstract: *Variedades, ó Mensagero de Londres* was the first of nearly 80 editorial products published in Spanish by Rudolph Ackermann in London for Hispanic America in the 1820s. Between 1823 and 1825, this magazine published images with associated texts related to London musical practices: illustrations of female fashions depicting musical instruments and illustrations of opera theatres. From 1809 to 1824, these images also appeared in *The Repository of Arts*, Ackermann's most important magazine for the English-speaking public. In this article, cultural transference, when an agent transfers a cultural object from one system to another in specific historical conditions, is analyzed in the particular case of the transfer of images and texts from one magazine to another. Relations between Great Britain and Hispanic America at the time developed within the context of informal imperialism, implying the limitation of local sovereignty through commerce, capital, and culture.

Keywords: Rudolph Ackermann, José María Blanco White, musical iconography, cultural transfer, informal empire.

Introducción

Rudolph Ackermann (1756–1834) fue un editor, librero, inventor y hombre de negocios de origen alemán que se estableció en Londres a fines del siglo XVIII y se nacionalizó británico en 1809. Entre otras actividades comerciales y financieras, llevó a cabo un proyecto editorial para Hispanoamérica, que entre 1823 y 1829 constó de cerca de 80 publicaciones.¹ Para ello contrató a algunos españoles residentes en la capital británica, quienes se encargaron de traducir y adaptar textos en inglés, de escribir otros nuevos directamente en español y, en general, de realizar productos editoriales para “la América que fue española”, como entonces se decía. Las publicaciones de Ackermann se vendieron en las librerías que abrió en México y Guatemala entre 1825 y 1826, además de distribuirse en Colombia, Buenos Aires, Perú y Chile. Gracias a las relaciones que el empresario tenía con algunos hispanoamericanos y con compañías mercantiles transatlánticas, sus productos editoriales se difundieron por numerosos puntos de América.

¹ Como parte de una investigación detallada del proyecto editorial hispanoamericano de Ackermann, en *The British Book Trade and Spanish American Independence* Eugenia Roldán ofrece una lista de sus publicaciones para Hispanoamérica (2003, pp. 239–255). En la época estudiada hubo otro proyecto editorial londinense para Hispanoamérica paralelo al de Ackermann, encabezado por dos hispanoamericanos: Juan García del Río y Andrés Bello. Este proyecto constó de dos revistas: *La Biblioteca Americana* (1823) y *El Repertorio Americano* (1826–1827). Sobre la música en *La Biblioteca Americana* véase Herrera (2015b).

En *La música en publicaciones londinenses de Rudolph Ackermann para Hispanoamérica entre 1823 y 1826* (Herrera, 2015a) identifiqué información musical en libros, partituras y revistas publicadas por Ackermann. Los principales libros estudiados fueron *Gimnástica para el bello sexo* y *Cartas para la educación del bello sexo*, que incluyen la música y el baile como parte de la educación femenina.² En ambos textos, la educación británica se presenta explícitamente como modelo para la sociedad hispanoamericana. Ackermann publicó para Hispanoamérica tres himnos patrióticos: uno dedicado a Simón Bolívar, otro a Guadalupe Victoria y el último a Nicolás Bravo. La letra de los tres fue escrita por José Joaquín de Mora (1783–1864), uno de los españoles que Ackermann contrató para su proyecto editorial. La música del primero fue el himno nacional británico, la del segundo fue un fragmento de una ópera de Carl Maria von Weber (1786–1826) y la del tercero fue una composición de Valentino Castelli (fl. ca. 1824). Las principales revistas estudiadas fueron *Museo Universal de Ciencias y Artes y Variedades*, ó *Mensagero de Londres*.³

Para el presente artículo se identificó la totalidad de las imágenes que aluden directamente a la música en *Variedades*. Gracias al estudio de otras publicaciones de Ackermann se averiguó que todas esas imágenes aparecieron también en *The Repository of Arts*, la revista en inglés más importante del editor londinense, y se rastrearon sus textos adjuntos que, a diferencia de las imágenes, no todos son exactamente los mismos en ambas publicaciones. Por último, se hizo un análisis de transferencia cultural de imágenes y textos y el estudio se contextualizó en el marco del imperialismo informal.

El primer producto editorial de Ackermann en español fue *Variedades*, revista en la cual entre 1823 y 1825 aparecieron imágenes — con textos asociados— que refieren a prácticas musicales inglesas: dos láminas de modas que tienen sendas figuras femeninas con instrumentos musicales y cuatro ilustraciones de teatros de ópera. Todas estas imágenes —como muchas otras láminas de *Variedades*— aparecieron también en una de las principales publicaciones de Ackermann para el público angloparlante, que comenzó a aparecer en 1809 bajo el nombre de *The Repository of Arts, Literature, Fashions, Manufactures, and Politics* y que fue emblemática de su negocio.⁴ Esta revista se vendió mensualmente

² También se hizo una aproximación al *Catecismo de música*, aunque parece ser posterior a la temporalidad estudiada (ca. 1829).

³ Tanto el título de esta revista como todas las citas de publicaciones históricas se presentan sin modernizar y sin corregir, tal como aparecen en las fuentes originales.

⁴ Para su establecimiento comercial, en 1795 Ackermann rentó el local del número 96 de The Strand, una prestigiosa calle de Londres. Al año siguiente se mudó al edificio con el número 101 de la misma calle, que después se conoció como *The Repository of Arts*.

durante veinte años sin interrupción y se distribuía tanto en Gran Bretaña como en Norteamérica, Europa continental, África y la India. Si bien se ha dicho que esta publicación estuvo orientada a la mujer, hay que señalar que también tenía interés para el sexo opuesto, sobre todo en su primera serie (1809–1815).

The Repository of Arts incluyó muy pocas partituras, práctica que sí era frecuente en revistas femeninas como *La Belle Assemblée; or, Bell's Court and Fashionable Magazine*, que se publicó en Londres entre 1806 y 1832 y que parece haber sido un modelo para *The Repository of Arts*.⁵ En *La Belle* solían aparecer cada mes dos láminas de modas femeninas, patrones de bordado —como en *The Repository*— y música impresa, que era frecuentemente una canción con acompañamiento de fortepiano o arpa.

Además de las escasas partituras, en la revista de Ackermann la música apareció constantemente de diversas formas: en su *Musical Review* que daba una opinión técnica y artística de nuevas partituras a la venta, en diversos artículos, en ilustraciones y textos sobre teatros londinenses de ópera, y en imágenes de modas femeninas relacionadas con prácticas musicales con sus modelos cerca de objetos relacionados con la música o con ropa para participar en prácticas donde había música (vestidos para ir a la ópera, bailes o tertulias). No tengo noticia de que se haya mencionado la importancia de la música en *The Repository of Arts* o de que se haya hecho la relación entre sus imágenes relativas a la música y las de *Variedades*, aunque John Ford dice que la revista en español estuvo modelada en la revista en inglés y que incluyó muchas imágenes y textos de ella (1983, p. 84).

La primera lámina de modas con instrumentos musicales de *Variedades* apareció en enero de 1823, igual que en *The Repository of Arts*, y muestra un instrumento de cuerdas; la segunda se incluyó en la revista en español en enero de 1825, un mes después de haberse publicado en la revista en inglés, y allí aparece un instrumento de tecla. Por otro lado, tres de las imágenes de teatros de ópera se incluyeron en *Variedades* en enero de 1824 y la otra en octubre de 1825; las primeras habían aparecido en *The Repository of Arts* en 1809, 1810 y 1812, mientras que la otra apareció en 1822. La correspondencia entre las imágenes de ambas revistas puede verse en la siguiente tabla:⁶

⁵ Por lo general no se relaciona la revista *The Repository* con *La Belle*, sino con *The Lady's Magazine; or Entertaining Companion for the Fair Sex*, publicada en Londres entre 1770 y 1832.

⁶ La reutilización de ilustraciones ocurrió en otras publicaciones de Ackermann. Entre otros casos, una lámina de un músico ruso con una balalaika que apareció en el número de julio de 1826 de *Museo Universal de Ciencias y Artes* se había incluido en el libro de 1823 *The World in Miniature: Russia*, vol. II.

Tabla 1.

Láminas relacionadas con la música en *Variedades* y *The Repository of Arts*.

<i>Variedades</i>		<i>The Repository of Arts</i>	
Fecha	Título de la imagen	Fecha	Título de la imagen
enero de 1823	<i>Trage de Mañana</i>	enero de 1823	<i>Morning Dress</i>
enero de 1824	<i>Teatro de Covent Garden</i>	octubre de 1809	<i>Theatre Royal Covent Garden</i>
enero de 1824	<i>Salon del Teatro de Covent Garden</i>	febrero de 1810	<i>Saloon to the Private Boxes/ Covent Garden Theatre</i>
enero de 1824	<i>Teatro de Drury Lane</i>	noviembre de 1812	<i>New Drury Lane Theatre</i>
octubre de 1825	<i>Teatro de la Opera Italiana de Londres</i>	septiembre de 1822	<i>View of the Italian Opera-House</i>
enero de 1825	<i>Trage de Tertulia</i>	diciembre de 1824	<i>Evening Dress</i>

Ackermann contrató como editor y redactor de *Variedades* a José María Blanco White (1775–1841), sevillano que llegó a Gran Bretaña en 1810 y permaneció allí hasta su muerte. Blanco escribió tanto en su lengua natal como en inglés: por ejemplo, entre 1810 y 1814 publicó su revista *El Español*, que alcanzó una gran cantidad de lectores en Europa y América, y en 1821 aparecieron sus *Letters from Spain* con gran éxito en Inglaterra.

En enero de 1823 vio la luz el primer número de *Variedades*. La “Advertencia” que abre la revista afirma que la idea era publicar un número cada tres meses, pero que “el Propietario se verá en la precision de no imprimir el siguiente hasta ver el resultado de este primer Ensayo, especialmente en America” y que “Si la obra hallare favor de parte de los que en aquellos países hablan la Lengua Española, se empeñará en continuarla, sin interrupción, y de modo que merezca la buena acogida de sus lectores” (i). El segundo número de *Variedades* apareció en enero de 1824 y es evidente que la revista tuvo buena aceptación: desde entonces hasta octubre de 1825 se publicó cada tres meses.

Aunque al parecer el empresario de origen alemán no escribió textos para sus publicaciones en español, sí intervino directamente en las decisiones sobre el material que se incluiría. Esto sucedió con ciertas láminas de *Variedades* que aparecieron contra los deseos de Blanco, entre las que se cuentan las dos que incluyen instrumentos musicales. En la carta a su amigo Robert Southey del 16 marzo de 1823 el editor sevillano escribió: “Perhaps you have heard of my having engaged to write a Spanish Quarterly Journal for exportation to South America”, y expresa abiertamente su descontento con Ackermann: “I

would not, however, continue the work were he to give me a thousand a year”, pues dice que “His idea of an Editor is modelled upon the *Gallant showmen* who write illustrations for his plates of buildings, fine ladies, and articles of furniture” (Blanco en Murphy y Pons, 1985, p. 366, cfr. Roldán, 2003, p. 67).⁷ Cabe señalar la primacía que, según Blanco, Ackermann otorga a la imagen, pues es *ilustrada* por sus textos.

Blanco renunció, pero regresó a trabajar en *Variedades* poco después, según Eugenia Roldán, aparentemente después de que Ackermann le mostró una carta de Buenos Aires que indicaba la buena recepción que había tenido el primer número de *Variedades* (2003, p. 67). El acuerdo fue poner las láminas de modas y muebles por separado. Blanco afirmó en el segundo número de la revista, en enero de 1824:

De las Láminas con que los Números irán adornados [el escritor] hablará quando conduzca a su intento de instruir divirtiendo; especialmente de las que tienen relacion con la Geografia y Topografia. Las demas, es decir, de Modas, Muebles, &c. se insertarán a discrecion del Propietario, sin que el Escritor tenga nada que hacer con ellas. Todas irán puestas al fin de cada Número, con referencias en el texto (p. 104).

Como podemos observar, Blanco aceptó escribir sobre las ilustraciones cuyo propósito consideraba como de “instruir divirtiendo”, pero se deslindó de las de modas y muebles y puso toda la responsabilidad de ellas en Ackermann. Según Roldán, la insistencia de Ackermann para mantener las láminas de modas y muebles en *Variedades* contra los deseos de Blanco estaba relacionada con su deseo de atraer lectoras femeninas, como había ocurrido con *The Repository of Arts* (2003, p. 68). En la carta a Southey citada anteriormente Blanco habla de que su patrón “escribe ilustraciones para sus láminas de edificios, damas finas y muebles”, con lo que el sevillano alude a *The Repository of Arts*, pues una de las características distintivas era, precisamente, tener finas ilustraciones de edificios, modas y muebles.

Ackermann pudo haber pensado que si las láminas de modas femeninas eran un buen atractivo para vender más *The Repository of Arts*, la estrategia podía funcionar también para *Variedades* y seguramente por ello se empeñó en conservarla. Además, es muy probable que Ackermann decidiera mantener las ilustraciones en *Variedades* a partir de la noticia de la excelente recepción que

⁷ “Quizás hayas oído de mi compromiso para escribir una revista trimestral en español para exportar a Sudamérica [...]. Sin embargo, no continuaría el trabajo aunque me pagara mil [libras] anuales [...]. Su concepto de editor se basa en el *productor galante* que escribe ilustraciones para sus láminas de edificios, damas finas y muebles”.

algunas de sus láminas tuvieron en México según William Bullock, quien estuvo en ese país entre marzo y agosto de 1823.

Los intereses en Hispanoamérica de Bullock y Ackermann

William Bullock (1773–1849) fue un personaje polifacético. En la introducción a su biografía, Michael Costeloe habla de él como empresario, viajero, propietario de una mina mexicana y del *Egyptian Hall* en Piccadilly, coleccionista de arte, anticuario, joyero, taxidermista, botánico, zoólogo y escritor, entre otras ocupaciones (Costeloe, 2008, p. 1).

Bullock fue uno de los primeros británicos que viajaron a la nueva nación, atraídos por las legendarias riquezas que imaginaban del otro lado del Atlántico. A poco más de cien kilómetros de la Ciudad de México, en Temascaltepec, compró una mina de plata y Lucas Alamán —ministro del Interior y de Relaciones Exteriores de México entre 1823 y 1825— lo asesoró para realizar la operación legalmente: lo ayudó a que obtuviera la nacionalidad mexicana porque había una ley que prohibía a los extranjeros trabajar las minas nacionales (p. 135). Más adelante tretas como esa no fueron necesarias, pues la inversión extranjera en el sector minero mexicano se abrió ese mismo año y el gobierno decretó la suspensión de la ley en cuestión.

De regreso en la capital británica Bullock inauguró en 1824 las exposiciones *Ancient Mexico* y *Modern Mexico* en su edificio del London Museum, llamado *Egyptian Hall* por la fachada que su propietario remodeló entre 1811 y 1812. Estas exposiciones y el lugar donde se llevaron a cabo son ejemplo evidente de orientalismo como lo entiende Edward Said, es decir, de una relación de poder y dominación cultural (Aguirre, 2005, pp. 15–16 y 19–21). También en 1824 Bullock publicó el libro *Six Months' Residence and Travels in Mexico*, en el que narra una anécdota sobre las láminas de modas femeninas de Ackermann.

Poco después de desembarcar en Veracruz, Bullock llegó a Xalapa y el texto de *Six Months'* dice de las lugareñas: “Nothing gave them more pleasure than a volume of the plates of Ackerman's Fashions, which I had carried out; it was in prodigious request, and they looked with astonishment at some prints of the public buildings of London” (1824, p. 54).⁸ El impacto de las láminas de modas de Ackermann sobre las xalapeñas parece haber sido fuerte. Seis meses después, cuando Bullock pasó por Xalapa en su camino a la costa para embarcarse de regreso a Inglaterra, el viajero y empresario europeo registró un cambio en la moda de las mujeres del lugar:

⁸ “Nada les daba más placer que un volumen de las láminas de modas de Ackermann que había llevado; lo solicitaban muchísimo y miraban con asombro algunas ilustraciones de los edificios públicos de Londres”.

Instead of their universally appearing in black, as formerly, many were now to be seen in the last fashions of England, in white muslins, printed calicos, and other manufactures of Manchester and Glasgow [...]. On inquiring the cause of this change, I was informed that it principally arose from the volumes of Ackermann's fashions which I brought with me from England, and the arrival of an English lady, whose newly imported wardrobe had made a hasty tour through most of the respectable houses in the city, and from which the belles had taken their new costumes (pp. 484-485).⁹

Si creemos el relato de Bullock, las láminas de modas de Ackermann — junto al guardarropa de la dama inglesa — habrían sido modelos a seguir para los nuevos vestidos de las xalapeñas. Así tendríamos la acción de un producto cultural británico en Hispanoamérica que favoreció los intereses comerciales de los europeos. El pasaje recién citado de *Six Months'* continúa con un texto que es prácticamente una invitación a los británicos para iniciar actividades comerciales en México, relacionadas particularmente con la moda:

I believe a few of our dashing milliners, with a tolerable stock in trade, would soon realize a property, and by introducing British manufactures where they are at present little known add considerably to their consumption: the revolution in dress and fashion will probably be as great as that in politics (p. 485).¹⁰

Bullock regresó a Inglaterra en noviembre de 1823 y con toda probabilidad conversó con Ackermann sobre lo favorable del mercado hispanoamericano para las láminas de modas femeninas y de edificios londinenses. Bullock había llamado la atención de Ackermann previamente: a partir de 1810 *The Repository of Arts* registró algunas de sus actividades, que en 1824 incluyeron sus exposiciones sobre México y la publicación de *Six Months'*.

⁹ “En lugar de su apariencia universal en negro, como antes, muchas de ellas se veían ahora según las últimas modas de Inglaterra, en muselinas blancas, percal [una tela de algodón] estampado y otras manufacturas de Manchester y Glasgow [...]. Al preguntar la causa de este cambio, se me informó que se produjo principalmente por los volúmenes de modas de Ackermann que yo había llevado de Inglaterra, así como por la llegada de una dama inglesa, cuyo guardarropa recién importado había hecho un apresurado viaje por las casas más respetables en la ciudad; las bellas damas habían tomado de allí sus nuevos trajes”.

¹⁰ “Creo que algunos de nuestros emprendedores sombrereros, con un mínimo de mercancías en existencia, pronto conseguirán una propiedad [en México] y al introducir manufacturas británicas donde en el presente casi no se conocen aumentará considerablemente su consumo: la revolución en el vestido y la moda probablemente será tan grande como en la política”.

Por otra parte, la expansión de los intereses de Ackermann ya lo había llevado a los nuevos mercados que se abrieron del otro lado del Atlántico debido a la independencia de los territorios americanos. Los primeros registros que tenemos de actividades de Ackermann relacionadas con Hispanoamérica datan de 1819. En 1822 imprimió los bonos de la primera deuda externa de Colombia y también recibió el contrato para imprimir los bonos de la deuda de la imaginaria República de Poyais, cuyo proyecto colonizador y escandaloso fraude de 200 mil libras perpetró Gregor MacGregor en Gran Bretaña (Dawson, 1990, pp. 24–26, 41–42 y 59–61). Según Roldán (2003, pp. 102–104), entre 1822 y 1825 Ackermann invirtió al menos tres mil libras en bonos de las deudas nacionales de Colombia, México y Brasil, así como en acciones de diversas compañías en México, Chile, Perú y Río de la Plata.

Además de invertir en bonos y acciones, Ackermann vendió una gran variedad de artículos en Hispanoamérica, lo que le dio ganancias económicas y le ayudó a distribuir sus publicaciones en español. Ford sostiene que además de libros y artículos para dibujo, el empresario de origen alemán exportó maquinaria agrícola, material quirúrgico, aparatos químicos, equipo óptico, equipo astronómico e instrumentos musicales (1983, p. 85).¹¹ No he podido corroborar que Ackermann haya vendido instrumentos de música en Gran Bretaña o Hispanoamérica, pero me parece posible. Por ejemplo, Ackermann anunció un par de fortepianos en *The Repository of Arts* en 1826 que aparecen en la sección *Fashionable Furniture*, acompañados por sendas láminas y cuya ornamentación posiblemente fue diseñada por él o por alguien de su empresa.¹² Estos y otros instrumentos podrían haberse vendido en su local de Londres, así como del otro lado del Atlántico.

Tanto Ackermann como Bullock hicieron productos culturales relacionados con Hispanoamérica. Para los angloparlantes Ackermann publicó textos en *The Repository of Arts* y para los hispanoparlantes lanzó su proyecto editorial. Bullock sólo hizo productos culturales para los británicos, como sus exposiciones sobre México y el libro sobre su viaje a esa nación.

En los estudios actuales se corre el riesgo de considerar los libros de viajes de europeos a Hispanoamérica en el siglo XIX —*Six Months'* de Bullock entre ellos— como documentos históricos que presentan hechos objetivos y no como textos literarios que construyen una visión eurocéntrica del mundo. Al respecto, Mary Louise Pratt sostiene que la literatura de viajes apoyó el imperialismo al dar a los lectores europeos familiaridad y un sentido de apropiación de aquellas regiones distantes que entonces se exploraban, invadían, colonizaban y en las que se estaba invirtiendo. La autora opina que, con sus miradas imperiales,

¹¹ Agradezco a la doctora Eugenia Roldán por haberme facilitado su ejemplar del libro de Ford.

¹² Las imágenes de un “Horizontal Grand Piano-forte” y un “Upright Piano-forte, Music-stand, and chair” aparecieron en *The Repository of Arts* en julio y octubre de 1826, respectivamente.

“Travel books [...] created a sense of curiosity, excitement, adventure, and even moral fervor about European expansionism” (2008, p. 3).¹³

Robert Aguirre afirma que debido a que el dominio colonial británico sobre Hispanoamérica no fue una opción viable, se desarrollaron formas más suaves de dominio. Mientras la política exterior de las nuevas repúblicas americanas abría las puertas a los viajeros británicos, los administradores imperiales se beneficiaron de la información que sus informantes europeos crearon: mapas, representaciones textuales y verbales, colecciones, contactos y experiencia en el campo. Dice Aguirre: “The cultural forms engendered by this engagement — travel narratives, museum exhibitions, [...]— lent crucial ideological support to the work of informal imperialism, shaping an audience receptive to the influx of British power in the region” (2005, p. xvi).¹⁴

Aguirre considera las exposiciones sobre México en el *Egyptian Hall* y *Six Months* ejemplos de estas formas culturales. Creo que algunos textos de *The Repository of Arts* sobre Hispanoamérica —como los artículos sobre los productos culturales de Bullock— cumplieron la misma función. Además, pienso que las publicaciones de Ackermann para Hispanoamérica estuvieron incluidas en la misma dinámica imperialista, si bien en sentido inverso. Como ejemplos relacionados con la música incluyo, desde luego, *Variedades*, además de *Gimnástica para el bello sexo*, *Cartas para la educación del bello sexo* y los tres himnos patrióticos hispanoamericanos con música europea, en particular el de Bolívar con la música del *God Save The King* (Herrera, 2015a). Parafraseando el texto de Aguirre, creo que *algunas publicaciones londinenses para Hispanoamérica dieron soporte ideológico al imperialismo informal, moldeando una audiencia hispanoamericana receptiva al influjo del poder británico en la región*.

Bullock invirtió capital en México e hizo negocios en Gran Bretaña con productos culturales sobre el Nuevo Mundo. El caso de Ackermann es ejemplar, ya que estuvo involucrado en las relaciones entre Gran Bretaña e Hispanoamérica a través del comercio, el capital y la cultura. En general, considero que las

¹³ “Los libros de viaje [...] crearon un sentido de curiosidad, excitación, aventura e incluso fervor moral sobre el expansionismo europeo”. Este tipo de libros ofrecen excelente material para investigaciones sobre música en Hispanoamérica en el siglo XIX, pero hay que ser cautelosos para considerar estas fuentes documentos literarios que construyen una visión eurocéntrica del mundo y no como si fueran documentos históricos que presentan hechos objetivos. Pratt advierte contra estudiar “sólo lo que los europeos vieron y dijeron”, porque el hecho “reproduce el monopolio sobre el conocimiento y la interpretación que la empresa imperial buscaba. Ésta es una gran distorsión, porque —por supuesto— ese monopolio no existía” (p. 7).

¹⁴ “Las formas culturales engendradas por este compromiso [entre gobiernos hispanoamericanos, administradores imperiales e informantes europeos] —relatos de viaje, exposiciones de museo, [...]— proporcionaron un soporte ideológico crucial al trabajo del imperialismo informal, moldeando una audiencia receptiva al influjo del poder británico en la región”.

actividades en Hispanoamérica de Bullock y Ackermann se insertan en lo que se ha llamado “imperialismo informal”.

Imperialismo informal británico sobre Hispanoamérica entre 1823 y 1825

En 1953 Jack Gallagher y Ronald Robinson publicaron “The Imperialism of Free Trade”, donde plantearon algunas relaciones de dominio de Gran Bretaña sobre otras naciones, no por medio del control militar o del control político directo, sino a través del comercio y la economía, lo que fue denominado “imperialismo informal”. El concepto se criticó varias veces y en 2007 Matthew Brown organizó en Bristol un coloquio internacional para cuestionar la validez sobre su uso en las interacciones británicas en Iberoamérica entre 1810 y 1940 aproximadamente (Brown, 2008, p. 2). Los resultados del trabajo allí iniciado se publicaron el año siguiente y la conclusión fue que sí es viable, bajo un nuevo planteamiento basado en comercio, capital y cultura como influencias interdependientes, que se refuerzan mutuamente y que limitan la soberanía local. Brown afirma:

for ‘informal empire’ to exist, there must be evidence of commerce and investment which shape political and diplomatic relationships, and there must be a demonstrable role for culture, either in supporting those relationships [...] or as an independent variable [...]. The tentacles of informal empire must be found on the ground and in the mind. They must have an empirically demonstrable reality of asymmetrical power and of a measurable control being exerted; but also a cultural underpinning in the minds of the citizens and nations whose sovereignty is being compromised (p. 21).¹⁵

George Canning —secretario de Asuntos Exteriores de Gran Bretaña entre 1822 y 1827— opinó: “Spanish America is free and if we do not mismanage our affairs sadly, she is English” (Canning, 1824, cfr. Humpreys, 1966, pp. 150-151).¹⁶ Esta frase es representativa del imperialismo informal.

Por su parte, Hispanoamérica había buscado la ayuda de Gran Bretaña desde principios del siglo: por ejemplo, Francisco de Miranda y Simón Bolívar

¹⁵ “Para que exista imperialismo informal, debe haber evidencia de comercio e inversión que le dé forma a las relaciones políticas y diplomáticas; además, la cultura debe desempeñar un papel demostrable, ya sea apoyando estas relaciones [...] o como variable independiente [...]. Los tentáculos del imperialismo informal deben encontrarse en los hechos y en la mente. Debe haber una realidad empíricamente demostrable de poder asimétrico y de un ejercicio de control que sea mesurable; además debe haber un fundamento cultural en las mentes de los ciudadanos y naciones cuya soberanía se ve comprometida”.

¹⁶ “Hispanoamérica es libre y, si nosotros no administramos —tristemente— mal nuestros asuntos, Hispanoamérica es inglesa”.

pidieron apoyo para la lucha contra España. Después de su independencia, las nuevas naciones acudieron a Gran Bretaña por reconocimiento oficial, por protección en caso de que España intentara reconquistarlas y por apoyo económico para solventar los gastos urgentes que dejaba su emancipación política luego de más de diez años de guerra. Estos objetivos se lograron, pero el costo fue alto para hispanoamericanos y europeos.¹⁷

A cambio del apoyo los americanos abrieron relaciones con los británicos bajo el lema del libre comercio en igualdad de condiciones, aunque la balanza se inclinó hacia los europeos porque Gran Bretaña era mucho más poderosa que las nuevas naciones americanas. En 1825 la potencia europea firmó tratados de “amistad, comercio y navegación” con las repúblicas de Río de la Plata, México y Colombia.¹⁸ Por otro lado, se modificaron ciertas leyes hispanoamericanas para favorecer a los europeos.

Óscar Alatríste (1977) muestra algunos cambios de la legislación mexicana sobre la minería y sobre la importación de productos de algodón que beneficiaron a los británicos. Según Alatríste, Lucas Alamán “en 1823, había propuesto ante el Congreso de México la derogación de las Leyes de Indias que prohibían a los extranjeros poseer fondos mineros” y esas prohibiciones fueron suprimidas (s. p., texto previo a las notas 11 y 13). Por otro lado, había una lista de nueve mercancías que no estaba permitido importar en la legislación de 1821, pero allí no se incluyeron los productos más importantes de la industria del algodón (s. p., texto previo a la nota 41). En la revisión de la ley aduanal de 1824, a pesar de las peticiones de los centros algodoneros nacionales, tampoco se incluyeron esos productos en la lista de productos prohibidos, que entonces se amplió a 116 (s. p., texto previo a la nota 45).¹⁹

Sobre el comercio algodonerio británico con Iberoamérica en general Alatríste dice: “El consumo de tejidos de algodón en la América Latina, que en 1820 era de 56 millones de yardas y para 1840 se elevó a la considerable suma de 279”, y plantea que “esta región haya salvado a la industria inglesa del algodón en la primera mitad del siglo XIX al convertirse en el único gran mercado de sus exportaciones” (Ibíd., s. p., texto previo a las notas 28–29).

¹⁷ Sobre este tema en Iberoamérica en general véanse Marichal (1988) y Dawson (1990), además de Costeloe (2003 y 2011) para el caso específico de México.

¹⁸ Nótese el parecido en la asimetría de poder entre las partes que firmaron los tratados de comercio anglo-hispanoamericanos en 1825 y entre las naciones del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA) en 1992: la desigualdad de Río de la Plata, México y Colombia frente a Gran Bretaña en el siglo XIX es similar a la de México con Estados Unidos y Canadá en la actualidad.

¹⁹ Según Alatríste, Gran Bretaña había sido el principal proveedor de manufacturas para México desde 1823 (Ibíd., s. p., texto previo a la nota 46) y a partir de la firma del tratado comercial anglo-mexicano, el país “continuó importando productos manufacturados en cantidades cada vez mayores. Prueba de ello es que el valor de las importaciones aumentó en 60 millones de pesos durante el periodo que va de 1824 a 1828” (Ibíd., s. p., texto previo a la nota 47).

Además del libre comercio y de abrir la explotación de recursos naturales a la inversión extranjera, los gobiernos de las nuevas naciones pidieron préstamos en Londres.²⁰ El primer empréstito que Gran Bretaña dio a Iberoamérica fue de dos millones de libras al 6% de interés anual, otorgado a Colombia en marzo de 1822.²¹ El proceso y los términos de este convenio fijaron el modelo que siguieron los posteriores: entre 1822 y 1825 Gran Bretaña negoció préstamos con Colombia, Chile, Perú, Poyais, Brasil, Buenos Aires, México y la República Federal de Centro América, cuyo monto combinado fue de 20,529,000 libras (Fodor, 2002, p. 8). Cabe señalar que el dinero de los empréstitos no era del gobierno británico ni de los bancos, sino de inversionistas privados que compraban bonos de las deudas en la Bolsa de Valores Extranjeros de Londres.²²

Entre 1823 y 1825 en la capital británica se hicieron numerosos productos culturales relacionados con Hispanoamérica: algunos destinados a los europeos y otros a los americanos. Los objetos para los británicos —desde relatos de viajeros hasta óperas, pasando por novelas, artículos periodísticos y la exhibición de objetos americanos— ayudaron a que los europeos tuvieran presente la curiosidad por las tierras del otro lado del Atlántico y a exacerbar la ambición por sus riquezas. Entre estos objetos culturales podemos ubicar los ya mencionados de Bullock y Ackermann. Los inversionistas ingleses, ávidos de ganancias y seducidos por las míticas riquezas de las tierras de los aztecas y de los incas, compraban bonos de cualquier deuda y acciones de las compañías más diversas.²³

²⁰ El parecido de esta situación y el caso actual de México puede apreciarse en la firma del NAFTA, en la apertura a la inversión extranjera (incluso en la explotación de recursos naturales como el petróleo, con la reforma energética del presidente Enrique Peña Nieto) y en la deuda externa, que sigue creciendo.

²¹ En el número de enero de 1823 de *Variedades* apareció el texto “Empréstito de Colombia”, que da un panorama de la situación e incluye una transcripción de algunos documentos (pp. 86–100).

²² Costeloe describe el proceso mediante el cual un país podía obtener dinero del mercado londinense. Primero, “el gobierno establecía una autoridad o base legal para buscar el préstamo e hipotecar bienes como garantía del pago de dividendos y de la amortización final del monto prestado”; posteriormente, el gobierno designaba “agentes en ultramar para investigar las posibles fuentes y condiciones de financiamiento. Los agentes podían ser miembros del cuerpo diplomático del país o representantes financieros nombrados para el caso” (2007, p. 25). El siguiente paso era preparar “un prospecto que se publicaba en la prensa diaria [británica]. En él se detallaban el monto de la deuda que se colocaría en el mercado, su división en certificados o bonos de determinado valor y el precio con que los títulos saldrían a la venta”, y después, “Seguro de que podía vender los títulos extranjeros al público británico, el contratista solía comprar a un precio acordado la deuda y los bonos en que estaba dividida” (p. 26). Por último, “los bonos se vendían en Londres, en la Bolsa de Valores Extranjeros, que se había instalado en 1822 junto a la Bolsa principal para atender la creciente cantidad de transacciones hechas con títulos extranjeros” (p. 27).

²³ Así se explica que haya tenido éxito un fraude como el de Poyais.

Un ejemplo musical de estos objetos culturales es la ópera *Cortez; or the Conquest of Mexico*, que se estrenó exitosamente el 5 de noviembre de 1823 en el Theatre Royal Covent Garden de Londres, con música de Henry Bishop y libreto de James Robinson Planché. En la historia, antes de iniciar la conquista algunos soldados están temerosos y quieren desistir. Para animarlos Cortés alude a las riquezas de las nuevas tierras: “this fairy region [...] Whose rivers [...] have waves of silver rolling over sands of gold” y después les dice: “Cortez will share his glory with none but the brave! his wealth with none but the enterprizing” (p. 16).²⁴ Heinowitz afirma: “Planché’s popular musical drama *Cortez* [...] delighted audiences [...] by explicitly dramatizing the quest for wealth in the New World” (2010, p. 185).²⁵ Además, la investigadora menciona que algunos días después del estreno, como a propósito, la prensa dio la noticia de que los bonos de la primera deuda mexicana estarían pronto a la venta (Idem.). La ópera de Bishop y Robinson Planché puede interpretarse como invitación a los británicos para una nueva conquista de México.²⁶

La nueva posibilidad de inversión extranjera en Hispanoamérica, combinada con la acción de los productos culturales sobre los británicos, provocó la manía especulativa que formó una burbuja financiera en la Bolsa de Londres, que tuvo efectos desastrosos para Europa y para Hispanoamérica.²⁷ La crisis económica resultante llevó a Gallagher y Robinson a considerar la década de 1820 como “salida en falso” del imperialismo informal en Hispanoamérica (1953, p. 9).

Los productos londinenses destinados al Nuevo Mundo, particularmente libros y revistas en español, familiarizaron a los hispanoamericanos con la cultura británica, en la que por supuesto se incluía la música. Siguiendo la idea —enunciada explícitamente por europeos como Blanco y Ackermann y de hispanoamericanos

²⁴ “Esta región de hadas [...] Cuyos ríos tienen olas de plata que ruedan sobre arenas de oro [...]. ¡Cortés compartirá su gloria sólo con los valerosos! [y] su riqueza con los emprendedores”. Nótese la ortografía antigua *enterprizing*, que puede remitir a entrar (*enter*) a un premio (*prize*).

²⁵ “El popular drama musical *Cortés*, de Planché [...] deleitó a las audiencias [...] al dramatizar explícitamente la búsqueda de riquezas en el Nuevo Mundo”.

²⁶ Véanse además Heinowitz (2010, pp. 206–208) y Herrera (2015a).

²⁷ Una gran cantidad de inversionistas británicos compraron acciones en empresas del otro lado del Atlántico y en bonos de deudas de gobiernos hispanoamericanos. Los inversionistas esperaban obtener altísimas ganancias, lo cual ocurrió efectivamente hasta 1825, pero entre ese año y el siguiente hubo una catástrofe en la bolsa londinense al estallar la burbuja financiera que había aumentado los precios de acciones y bonos debido a la especulación. Las acciones y los bonos bajaron de valor abruptamente y los inversionistas británicos tuvieron grandes pérdidas. Muchas de las empresas hispanoamericanas quebraron o se mantuvieron en condiciones muy precarias. Además, los gobiernos de las nuevas naciones tuvieron que suspender el pago de los intereses de sus empréstitos y quedaron endeudados por la mayor parte del siglo. Para la situación general véanse Marichal (1988) y Dawson (1990); para la situación específica de México véase Costeloe (2011). Hay un resumen de la situación según estas y otras fuentes en Herrera (2015a).

como Bolívar, García del Río y Bello— de llevar educación y conocimiento a Hispanoamérica, Ackermann inició un lucrativo negocio de productos editoriales para vender del otro lado del Atlántico. En ellas incluyó una buena cantidad de material previamente publicado. Para las imágenes de *Variedades* Ackermann utilizó material principalmente de *The Repository of Arts*.

El concepto de transferencia cultural

Hacer publicaciones en Londres y venderlas en Hispanoamérica es un caso de transferencia cultural. Tomar imágenes de una revista para incluirlas en otra, así como traducir y adaptar un texto de una lengua a otra son otros ejemplos de este proceso. Estos casos de transferencia cultural no fueron los únicos en torno al proyecto editorial en español de Ackermann.

Los estudios de transferencia cultural nacieron en la década de los ochenta del siglo pasado con las investigaciones que Michel Espagne y Michaël Werner llevaron a cabo sobre Alemania y sus vínculos con Francia en el siglo XIX. Allí se reveló una base cultural compleja donde el mestizaje y la hibridación desempeñaron un papel que trascendió las fronteras nacionales. Desde entonces el concepto se ha ampliado y se entiende hoy, por ejemplo, como “the global mobility of words, concepts, images, persons, animals, commodities, money, weapons, and other things (understood in a broad sense)” (Rossini y Toggweiler, 2014, p. 5).²⁸

El concepto de transferencia cultural puede aplicarse en muy diversos campos y en la actualidad se encuentra en auge en Europa y Norteamérica. Se han realizado numerosas investigaciones en francés, alemán y más recientemente en inglés, por lo general transnacionales y frecuentemente interdisciplinarias; salvo en casos aislados, el concepto no se ha utilizado en Hispanoamérica en estudios hechos en español. Pienso que no se ha aplicado de forma más extendida por la falta de fuentes teóricas en español, aunque considero que el concepto de transferencia cultural puede ser un elemento valioso para iluminar algunos aspectos de los intercambios culturales relacionados con Hispanoamérica.

En 1987 Espagne y Werner publicaron “La construction d’une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750–1914)”, que se tradujo al español en 2008.²⁹ Este artículo se ha considerado un “texto fundacional de lo que se conoce como estudio de las ‘transferencias culturales’” (Solanas, 2007, p. 8). Un punto central del artículo de Espagne y Werner es que “Una transferencia cultural corresponde a un intento de reinterpretación” (2008, p. 192), lo que supone que algo generado en un paradigma cultural se interpreta en otro.

²⁸ “La movilidad global de palabras, conceptos, imágenes, personas, animales, mercancías, dinero, armas y otras cosas (entendidas en un sentido amplio)”.

²⁹ Agradezco a la doctora Amelia Sanz por enviarme generosamente la traducción de 2008 del artículo de Espagne y Werner, pues me fue imposible conseguirla en México.

El artículo de Espagne y Werner señala el problema de la jerarquía cultural en los estudios sobre transferencias en Europa, que por lo general se abordaban

según el esquema de la historia de las influencias: tal cultura se somete a la influencia de tal otra, a través de mediadores, traductores y en una constelación en la que la cultura receptora se encuentra por lo común en una posición de inferioridad más o menos evidente (p. 189).³⁰

Lo anterior provoca que la relación intercultural se mire como relación jerárquica, es decir, que una cultura se eleve como dominante al ejercer una influencia sobre otra, que se convierte en dominada. Para remediar el problema de la jerarquía cultural los autores sugieren “describir estos fenómenos, no como tales, sino relacionándolos sistemáticamente con la cultura que los recibe (Ibíd., p. 197). Espagne y Werner proponen no estudiar el problema determinado tradicionalmente como “la autenticidad de una influencia recibida”, sino que proponen “invertir este problema, pasar del problema del objeto al problema del funcionamiento, del qué al cómo” (p. 209); idea que enuncian también como “abandonar la idea de autenticidad del préstamo por la de práctica” (p. 212).

En “La notion de transfert culturel”, de 2013, Espagne reafirma que un elemento creado a partir de una transferencia puede ser tan legítimo como el original: “qu'on peut s'approprier un objet culturel et s'émanciper du modèle qu'il constitue, c'est-à-dire qu'une transposition, aussi éloignée soit-elle, a autant de légitimité que l'original” (s. p.).³¹ El autor dice: “Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage”.³² Espagne señala que puede haber transferencias culturales a partir de la circulación de objetos como libros u obras de arte (p. 5). Por otra parte, el autor considera que un espacio cultural no es homogéneo y original, sino producto de transferencias anteriores y afirma: “Un transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles: il y a quasiment toujours des tiers impliqués” (p. 6).³³

³⁰ Espagne y Werner adoptan la idea de cultura de Edgar Morin, quien señala en el resumen de su definición: “la cultura, en nuestra sociedad, es el sistema simbiótico-antagonista de múltiples culturas, cada una no homogénea” (Morin, 1995, p. 148).

³¹ “Es posible apropiarse de un objeto cultural y emanciparlo del modelo original; es decir, que una transposición, así fuera muy alejada, es tan legítima como el original.” Agradezco al maestro Jorge Herrera V. por su asesoría en las traducciones de citas en francés.

³² “Todo paso de un objeto cultural de un contexto a otro tiene por consecuencia una transformación de su sentido, una dinámica de resemantización, que sólo puede reconocerse plenamente si se tienen en cuenta los vectores históricos del paso”.

³³ “Una transferencia cultural nunca sucede solamente entre dos idiomas, dos países o dos áreas culturales: casi siempre hay terceros implicados.”

Walter Moser publicó “Pour une grammaire du concept de ‘transfert’ appliqué au culturel” en 2014 en el libro *Transfert: Exploration d’un champ conceptuel*.³⁴ El autor considera una transferencia cultural un proceso compuesto por tres elementos esenciales, que contempla desde el punto de vista de la gramática como si fuera una oración: sujeto (agente de transferencia o mediador cultural), verbo (el acto mismo de la transferencia) y predicado (objeto u material cultural transferido): “il y a transfert culturel quand un agent (sujet) identifiable transfère un matériau culturel (objet) d’un système à un autre dans des conditions historiques concrètes” (p. 53).³⁵

Moser señala que la función de sujeto de una transferencia cultural puede ser individual o colectiva y considera que la tecnología y los medios de comunicación inciden directamente sobre ella (2014, pp. 55-56). Así, el autor considera que, aunque se trate de objetos inanimados, los medios cumplen un papel activo en las transferencias culturales.

Según Moser, “Indépendamment de la perspective d’observation, l’action de transférer présuppose l’existence de deux lieux séparés, de deux champs ou de deux systèmes” (Ibíd., p. 58).³⁶ El autor considera que el proceso completo de transferencia comprende tres momentos: “1) prélèvement dans le système donateur; 2) déplacement (l’acte de transférer proprement dit); 3) insertion dans le système récepteur” (p. 59).³⁷ El concepto amplio de sistemas que Moser utiliza lo lleva a contemplar transferencias que cruzan fronteras entre los más diversos niveles y sectores de la vida cultural. Por ejemplo, menciona zonas de contacto entre estratos culturales, discursos, textos, artefactos, medios y épocas (pp. 63-64).

Dada la apertura del campo de aplicación del concepto, el objeto de transferencia puede ser de naturalezas muy distintas. Moser propone cinco categorías esquemáticas (Ibíd., pp. 64-69). La primera es el objeto material (*l’objet matériel et unique*), que refiere a un objeto “original” que no puede transferirse sin desplazamiento físico, por ejemplo una pintura o una estatua. La segunda categoría es el objeto serial (*l’objet sériel, souvent de production industrielle*), que no tiene “original” porque existe en numerosos ejemplares al mismo tiempo,

³⁴ El texto de Moser circuló anteriormente a esta publicación, como puede verse, por ejemplo, en las citas de “The concept of cultural transfers and reflections about Brazilian versions of English-language rock songs”, de Andrés Arteaga-Urbe y Lucas Martins Gama Khalil (2013), y de *Todos los caminos conducen al norte: la narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, de Nora Guzmán (2009).

³⁵ “Hay transferencia cultural cuando un agente (sujeto) identificable transfiere un material cultural (objeto) de un sistema a otro en unas condiciones históricas concretas”.

³⁶ “Independientemente de la perspectiva de observación, la acción de transferir presupone la existencia de dos lugares separados, de dos campos o de dos sistemas”.

³⁷ “1) extracción del sistema donador; 2) desplazamiento (el acto de transferir, propiamente dicho); 3) inserción en el sistema receptor”.

como sucede con las fotografías, las películas, los libros, etc. La tercera categoría es el objeto simbólico (*l'objet sémiotique ou symbolique*), que es independiente de su soporte. Para explicar esta categoría el autor habla de la distinción entre texto y libro: el objeto material de papel y tinta no debe confundirse con el texto que contiene, que es precisamente el objeto semiótico o simbólico. La cuarta categoría es el objeto matriz (*l'objet matriciel*), cuya transferencia no es la de un objeto concreto, sino la de una fórmula o algoritmo que gobierna la producción de objetos concretos. Sobre el objeto matriz Moser dice que no se transfiere un texto en particular, sino el estilo que manifiesta el texto; no es una obra literaria en concreto sino el género literario al que pertenece. La última categoría de objetos de transferencia es el objeto inmaterial (*l'objet immatériel*), que incluye conceptos, ideas y valores. El autor sostiene que, para “viajar”, conceptos, ideas y valores necesitan de un soporte material, por ejemplo la voz humana, los íconos y las imágenes.

Imágenes relativas a prácticas musicales londinenses en *Variedades*

La primera lámina de modas con representación de instrumentos musicales de *Variedades* apareció en la sección “Modas y muebles” del número inicial de la revista. Además de las imágenes y sus explicaciones adjuntas incluye un breve texto introductorio (1823, p. 60) que comienza así: “De las estampas que representan los trages usados en Londres, y los muebles de adorno que se ven en las casas principales nada hay que decir, y basta presentarlas al público para que produzcan el efecto que se intenta”. El texto no dice cuál es “el efecto que se intenta” pero afirma que Ackermann “se ha empleado por muchos años en promover el buen gusto en las Artes, [y] ha costado una gran Colección de Laminas de este genero, de las cuales se insertarán las mas escogidas y curiosas” en la revista.

Las láminas de modas del primer número de *Variedades* —con sendos textos explicativos— llevan los títulos “Trage de Mañana”, “Trage de Calle”, “Trage de Tertulia” y “Trage de Baile”. Podría haber música en cualquiera de los lugares aludidos en los títulos de los trajes, aunque la música pertenecía sin duda a ciertos tipos de tertulia y al baile. Sin embargo, es sólo en la primera de estas láminas donde encontramos una alusión visual a la música: la modelo tiene un instrumento de cuerdas, al que no alude la explicación adjunta:

Trage romano de muselina mui fina, en forma de tunica. Cintura de tafilete encarnado, sujeta por delante con una hevilla de acero. Guarnicion en la abertura del cuello, del mismo color de la cintura. Manga entreancha con dos guarniciones en la boca manga. Gorro guarnecido de encage inglés con guirnalda de flores. Pendientes de coral y zapatos del mismo color (s. p.).

La misma imagen apareció en la sección *London Fashions* de *The Repository of Arts* en la misma fecha que en *Variedades*, es decir, en enero de 1823. El título en esta revista es *Morning Dress*, que no representa mayor cambio con el de la publicación en español.



Imagen 1. Anónimo, *Trage de mañana (Morning Dress)*, *Variedades*, enero de 1823, s. p.; *The Repository of Arts*, enero de 1823, p. 55a.³⁸

El artículo asociado a la imagen en *The Repository of Arts* (1823, p. 55) describe las prendas con más detalle que el de *Variedades* con este párrafo inicial: “Roman dress, or *blouse*, of fine cambric muslin: the body and skirt are in one”. Siete líneas después dice: “The sleeve is easy, and has an epaulette with full trimming [...] round the bottom of the skirt are five narrow flounces, edged with pink braiding”. El artículo sigue: “Cap of sprigged net, with border of British Lisle lace; cottage front; the caul rather full and separated half-way into eight divisions”. Después de mencionar aretes, guantes y zapatos, el texto informa que el gorro y el vestido son de “Miss Pierpoint”, diseñadora establecida en Londres.

Al igual que el texto de *Variedades*, la explicación de *The Repository of Arts* no menciona el instrumento que porta la dama de la imagen. Se trata de un instrumento de cuerdas relacionado con la mandolina, probablemente una mandora.³⁹ James Tyler define mandora como un tipo de laúd del siglo XVIII, usado para acompañamiento y como instrumento solista, particularmente en regiones germánicas (2014, s. p.). Tyler invita a hacer una investigación más

³⁸ Elegí las ilustraciones de *The Repository of Arts* para este artículo porque cuento con ellas en mejor calidad.

³⁹ Agradezco al maestro Vladimir Ibarra y a la doctora Evguenia Roubina por su ayuda para identificar este instrumento.

profunda sobre la mandora, que podría ofrecer información sobre el estilo compositivo y la técnica de acompañamiento vocal del siglo XVIII temprano a los inicios del siglo XIX (2014, s/p). Esta imagen de modas, pues, podría aludir tanto a la música instrumental como a la vocal.

El nombre “Trage de Mañana”, el vestido mismo y la postura relajada de la mujer permiten situar la imagen en alguna habitación de su hogar, lo que muestra la música como práctica femenina en el ámbito privado londinense. En la ilustración la mujer tiene sus manos en posición de tocar el instrumento: la izquierda como si pisara las cuerdas sobre el brazo de la mandora y la derecha como si las estuviera pulsando, pero el instrumento está volteado hacia abajo, lo cual considero incongruente. Si bien el objeto principal de esta lámina era el vestido de la mujer y no el instrumento que tiene en las manos, la incongruencia señalada podría denotar la poca importancia relativa de la música en la ilustración. Sin embargo, el instrumento está al centro y su tono es de los más oscuros que hay en la lámina, por lo que llama la atención visual inmediatamente. Además, la representación de una lira que aparece en uno de los descansabrazos del sillón subraya la relevancia de la música. Podrían hacerse otras consideraciones interesantes sobre esta imagen, pero ahora es preciso dirigir la atención a las láminas de Ackermann sobre teatros londinenses.

En *Variedades* de enero de 1823 comenzaron a aparecer las *Cartas sobre Inglaterra*, que Blanco escribió en 1820. La forma epistolar —la misma de las *Letters from England* de Robert Southey y de sus propias *Letters from Spain*— era común en aquella época y se usaba mucho en publicaciones periódicas londinenses. La segunda de las *Cartas sobre Inglaterra*, que apareció en *Variedades* de enero de 1824, dice:

Los Teatros de la capital son sitios bastante a proposito para empezar a conocer el caracter de este extraño animal, el *Mob Ingles**. Juan Bull (Toro) nombre, baxo el qual esta nacion personifica el carácter general de la masa comun de sus habitantes; exerce en ellos bastante parte de su autoridad y dominio [...]

*Veanse, al fin de este Numero, las Láminas que representan el exterior y parte del interior de los dos teatros principales de Londres, Drury Lane, y Covent Garden. Laminas I, II, III (p. 121).

Con una ácida crítica, el sevillano describe las incomodidades de los teatros que considera “principales” de la capital británica. Menciona, por ejemplo, que no hay separación de asientos y que “A nadie que paga se le niega la entrada, hasta que no hai donde echar un grano de trigo. Hombres, y mugeres, todos a

viva fuerza, se emplean en reducirse y reducir a los demas por el menor espacio” (p. 121). Cuenta su percepción de la espera antes de un espectáculo: “En este potro de tormento tienes que esperar una hora, oyendo los gritos y alaridos mas extraños del mundo, que resuenan de las galerias adonde va toda la gente del bronce”, sobre lo que dice más adelante: “Lo mas desagradable de los Teatros de Londres es el conjunto de degradacion viciosa y horrible que presentan las galerias” (p. 122). En este tono está escrito el texto de Blanco, que es el contexto de las imágenes de teatros.

Las láminas II y III de *Variedades* de enero de 1824 son del teatro de Covent Garden. La primera muestra la fachada y la segunda un salón interior del recinto inaugurado en 1809.⁴⁰ El teatro anterior de Covent Garden se había quemado en 1808 y, bajo los auspicios reales y de la masonería británica, el nuevo edificio se construyó rápidamente. En este número de *Variedades* Blanco refiere al teatro de 1809, particularmente a un incidente que habría ocurrido, según el sevillano, “Habra ocho o diez años”, cuando “los Empresarios del [teatro] de Covent Garden, renovaron todo el interior, con una magnificencia y gusto que te admiraría” (1824, p. 123). Blanco dice que entonces se aumentó el precio de entrada, por lo cual el pueblo inglés se rebeló:

Juan Bull, que ni podia sufrir los privilegios que los ricos gozaban en sus palcos, ni desembolzar mas chelines que los acostumbrados; declaró la guerra en toda forma, y empezó, desde la primer noche, la mas furiosa campaña. La casa estaba rebosando de gente, sin que la mitad de ella tuviese la menor intencion de oir ni una palabra. Apenas se levantó el telon quando la multitud empezó a repetir a compas *O, Pi, O, Pi*, nombres Ingleses de las iniciales de las palabras que significan *precios antiguos*. Rebuznos, ladridos, balidos de ovejas, con quantas voces de animales describe Buffon, servian de acompañamiento al *O, Pi*; amen de las trompetas, tambores, panderetas y matracas que hacian el Baxo. En vano se desgañitaban los actores: en vano salieron algunos al frente a reconvenir, suplicar, y prometer. El *O, Pi* continuó por dos o tres semanas, con la mayor constancia, hasta que los Empresarios hubieron de ceder (p. 123)

⁴⁰ El teatro de 1809 se quemó en 1856 y dos años después se inauguró el actual teatro de Covent Garden.



Imagen 2. Anónimo, *Teatro de Covent Garden* (*Theatre Royal Covent Garden*), *Variedades*, enero de 1824, lámina II; *The Repository of Arts*, octubre de 1809, p. 262a.

La imagen de la lámina II de *Variedades* había aparecido previamente en *The Repository of Arts*, en octubre de 1809. El texto adjunto, “New Theatre–Royal, Covent Garden” (pp. 262–267), relata la historia del nuevo teatro a partir de que se quemó el antiguo, el 20 de septiembre de 1808, y da una descripción del teatro que se inauguró el 18 de septiembre de 1809. Al terminar este artículo *The Repository* continúa con la sección *Public Amusements*, que dedica un texto a comentar funciones de teatros londinenses comenzando por el de Covent Garden (pp. 267–271), de cuya función inaugural se cuentan algunos detalles.

La narración del estreno del nuevo teatro en *The Repository* parece corresponder a la anécdota de *O, Pi* en *Variedades*, que Blanco ubica “ocho o diez años antes”; es decir, entre 1810 y 1812 si tomamos la fecha de escritura del texto (1820) y no la de publicación (1824).⁴¹ Parece más factible que haya sido cuando lo especifica *The Repository*, pues este texto se publicó sólo dos o tres semanas después del hecho.

Según el número de octubre de 1809 de la revista en inglés de Ackermann, en la primera función del nuevo teatro de Covent Garden ocurrió una revuelta causada por el aumento del precio de la galería de un chelín tras la remodelación del teatro: “Symptoms of this appeared outside the theatre, long before the doors were opened, and the expressions ‘Old prices! – No imposition! [...] were vociferated in every quarter” (p. 268).⁴² Según este texto, después de tocarse el “God Save The King”,

⁴¹ Cabe señalar que en 1792 ocurrió una revuelta similar por la misma causa.

⁴² “Hubo algunos síntomas de esto desde un buen tiempo antes de que abrieran las puertas del teatro y las expresiones ‘¡precios antiguos! – ¡no [queremos] imposición! [...] se vociferaron en todas direcciones”.

the opponents of the increase of prices [...] immediately commenced such an attack as never has, within our time, been witnessed in a theatre. A tremendous storm of hisses, exclamations, yells, screams, shouts, and other infernal noises, burst from every part of the theatre, especially from the pit and first tier of boxes, and wholly overpowered the utmost exertions of the numerous chorus on the stage (p. 268).⁴³

The Repository dice que se había anunciado una representación de *Macbeth*, precedida por un discurso y seguido por el entretenimiento musical de *The Quaker* (p. 267), pero el desorden general hizo imposible que la función fuera inteligible. Las protestas continuaron al día siguiente, en la representación de *The Beggar's Opera* y *Is He a Prince*: "The advocates for 'the old prices,' were early at their respective posts, and so active, and so much *in voice*, that during the representation of both pieces [...] not a *note* or a *word* could be heard" (p. 269).⁴⁴ Los disturbios en el teatro continuaron durante tres meses, hasta que el empresario John Kemble dio una disculpa pública y regresó a los precios antiguos (The British Library, 2015, s. p.).

Por falta de espacio no me referiré a las otras dos ilustraciones de *Variedades* de teatros londinenses; trataré ahora sobre la lámina que apareció en enero de 1825, que representa una mujer con un "Trage de Tertulia". El texto adjunto, al igual que el del "Trage de Mañana" de 1823, no menciona que incluye un instrumento musical y sólo dice:

Trage de gaza blanco con listas de raso liso color de oro: peto de pliegues, adornado en los lados con pequeños buches de rasoliso color de oro. Manga corta de buches, con guarnicion de hojas del color y tela de las listas. Doble guarnicion de buches del color, y tela de las listas. Sombrero de crespon color de oro, con dos buches alrededor del ala, y plumas blancas, y color de oro. Collar, pendientes, y brazaletes de topacio y turquesa; guantes franceses de cabritilla, y zapatos de rasoliso blanco (s. p.).

⁴³ "Los oponentes al aumento de precios [...] inmediatamente comenzaron un ataque nunca visto en un teatro en nuestros tiempos. Una tremenda tormenta de silbidos, exclamaciones, chillidos, gritos y otros ruidos infernales estalló desde cada parte del teatro, especialmente desde el foso y la primera hilera de palcos, y sobrepasó totalmente los mayores esfuerzos del numeroso coro que había en el escenario".

⁴⁴ "Los defensores de 'los precios antiguos' estaban desde temprano en sus respectivos puestos, tan activos y en *tan alta voz* que durante la representación de ambas piezas [...] no pudo escucharse una *nota* ni una *palabra*".



Imagen 3. Anónimo, *Trage de Tertulia (Evening Dress)*, *Variedades*, enero de 1825, s. p., *The Repository of Arts*, diciembre de 1824, p. 358a.

Esta imagen se publicó también en diciembre de 1824 en *The Repository of Arts* con el título “Evening dress”; es decir, traje “de tarde / noche” y no “de tertulia”, como apareció en *Variedades*. Al igual que en el “Trage de Mañana” de 1823, su descripción escrita es detallada en tanto al vestido y al sombrero. Sobre el primero, el texto comienza: “Gold-colour striped gossamer dress: the *corsage* cut straight, and rather high; the upper part full, and ornamented with narrow gold-colour satin rouleaus”. Unas líneas después, el texto que describe el tocado de la mujer inicia así: “Dress hat of *crêpe lisse*; the brim circular, with one puffing above and another beneath the edge” (p. 358). De manera más escueta se hace referencia al collar, los aretes, los brazaletes, los guantes y los zapatos. No hay alusión alguna al instrumento de teclado, que es probablemente un fortepiano.

A diferencia de la mandora del *Trage de Mañana* de 1823, en este caso parece que el instrumento no tiene mucha importancia visual, pues apenas está delineado y donde no es blanco se encuentra en tonos muy claros. Por otro lado, la figura femenina tiene colores de diversas tonalidades, claras y oscuras, mientras que el encuadernado que sostiene con su mano izquierda es casi negro y en ese sentido es allí donde la imagen llama la atención; sólo el cabello de la mujer es ligeramente más oscuro.

El atril del instrumento tiene un cuaderno, que la dama de la imagen parece a punto de cerrar con su mano derecha. Detrás de él hay papeles sueltos que podrían tener música escrita, igual que el cuaderno del atril. No hay manera de saber de qué trata el encuadernado que sostiene la mujer con su mano izquierda, pero podríamos pensar que tiene partituras, como el cuaderno de su mano derecha. La sugerencia de música escrita puede darnos la idea de que el instrumento está en uso y de que no se trata sólo de un adorno, aunque la dama no podría usarlo en ese momento porque lleva puestos los guantes y porque no hay dónde sentarse.

La mujer de la lámina no está en una posición estable y su atención visual no se encuentra en la actividad que realiza, es decir, tomar el cuaderno del atril. Es como si estuviera a punto de desplazarse llevando consigo algunas partituras y, por el nombre de su traje, podríamos suponer que está por ir a alguna tertulia donde va a interpretarlas, lo que muestra la música como práctica femenina en el ámbito público londinense.

Algunos apuntes conclusivos

Las relaciones británico-hispanoamericanas fueron altamente asimétricas entre 1823 y 1825, como lo muestra la aproximación histórica desde el concepto de imperialismo informal que toma en cuenta comercio, capital y cultura como factores que moldearon las relaciones diplomáticas entre Gran Bretaña e Hispanoamérica. Hubo productos culturales londinenses para europeos y americanos: los destinados a los británicos —estudiados por Pratt, Aguirre, Heinowitz y otros— estimularon el comercio y la inversión en el Nuevo Mundo, mientras que ciertos productos para los hispanoamericanos parecen haber contribuido a que el poder británico tuviera buena recepción en América. Las publicaciones de Ackermann para Hispanoamérica —quien se involucró en cuanto a comercio, capital y cultura en esa región— parecen haber servido al imperialismo informal al familiarizar a los hispanoamericanos con la cultura británica; sin embargo, si se estudian estos últimos productos y su recepción exclusivamente a través del imperialismo informal puede caerse en el problema de la jerarquía cultural.

Por otro lado, la movilidad de publicaciones, imágenes, textos e ideas que refieren a prácticas musicales londinenses que ocurrió entre *The Repository of Arts* y *Variedades* puede considerarse un caso de transferencia cultural. Al analizar este fenómeno desde el punto de vista de la recepción —como proponen Espagne y Werner— se evita el problema de la jerarquía cultural. Por lo anterior, partí de la lógica de *Variedades* y no de la de *The Repository*; de este modo considero la revista en español hasta cierto punto emancipada del modelo original y la planteo tan legítima como la revista en inglés.

En las transferencias estudiadas no sólo se involucran Gran Bretaña e Hispanoamérica como áreas culturales, pues Ackermann y Blanco fueron sujetos o agentes de transferencia procedentes de Alemania y España, respectivamente. Además, la función sujeto de estas transferencias no es individual sino colectiva, pues al menos Ackermann y Blanco participaron en *Variedades*, incluso con orientaciones distintas como muestra su desacuerdo sobre las láminas de modas.

Ubico transferencias culturales en cuatro de las cinco categorías de Moser. El viaje físico de *Variedades* como publicación que cruzó el Atlántico es una transferencia de objeto serial. Los sistemas entre los que se dio esta transferencia son la cultura británica y la hispanoamericana. Este cambio de sistema supone una resemantización de la revista en sí y de cada uno de sus elementos.

Los viajes de imágenes y textos entre *The Repository* y *Variedades* son transferencias de objeto simbólico, pues estos objetos (imágenes y textos) son independientes de sus soportes (las revistas en cuestión). Considero que los sistemas en estas transferencias son precisamente las publicaciones referidas, que se inscriben en los sistemas de las culturas británica e hispanoamericana. Por otro lado, *The Repository* no es un sistema homogéneo y original, sino producto de transferencias anteriores, como muestra su similitud con *La Belle Assemblée*.

Las imágenes pasaron de *The Repository* a *Variedades* sin cambios, pero en contextos diferentes. Como contexto de las imágenes considero tanto las revistas en sí como sus títulos y textos asociados. En general, los títulos se tradujeron sin cambiar el sentido, mientras que los textos asociados a las láminas de modas se tradujeron y se resumieron un poco, sin modificaciones sustanciales. Los textos asociados a las láminas de teatros parecen independientes en ambas publicaciones, pero quizás también están ligados: la anécdota de O, Pi que apareció en *Variedades* de 1824 parece estar relacionada con el texto sobre la función inaugural del *Covent Garden* publicado en *The Repository* de 1809.

Como señalé arriba, *La Belle Assemblée* parece haber sido un modelo para *The Repository*, lo cual es una transferencia de objeto matriz. Después hubo otra transferencia de este tipo de *The Repository* a *Variedades*. Luego hubo otra más de *Variedades* a *El Iris*, revista que Claudio Linati, Fiorenzo Galli y José María Heredia publicaron en México en 1826 y que se vendió en la librería de Ackermann en esa ciudad. María Eugenia Claps dice:

Ahora bien, a pesar de este marcado carácter político de *El Iris*, no se puede dejar de considerar la gran influencia que en él ejercieron por lo menos el formato de las revistas publicadas por Rudolph Ackermann. Hacia 1826 ya se conocían en la capital mexicana la colección completa de las *Variedades* o el *Mensagero de Londres*

y la mayoría de los números del *Museo Universal de Ciencias y Artes*, lo que sin duda pudo haber contribuido a la idea de editar una publicación similar, pero hecha en México (2001, p. 7).

Por el rango de sus textos y por sus láminas de modas, creo que también hubo transferencia de objeto matriz de *The Repository* a *El Iris*. Además, por la música impresa, pudo haber más transferencias de objeto matriz de *La Belle* o de otras revistas a *El Iris*.

En las láminas de *Variedades* se muestra la idea de la música como práctica femenina tanto en lo público como en lo privado. Parece ser que el efecto que se intentaba era poner como ejemplo a la sociedad británica para la hispanoamericana, lo cual es una transferencia de objeto inmaterial, que parece estar ligada al imperialismo informal.

Por otra parte, los comentarios de Blanco en *Variedades* sobre lo incómodo de la estancia en los teatros principales de Londres muestran una sociedad que podría parecer no muy civilizada a los hispanoamericanos. De forma similar, la anécdota de *O, Pi* en el estreno del nuevo Covent Garden muestra un comportamiento del pueblo inglés que podría causar rechazo de la sociedad hispanoamericana.

De forma general, las transferencias culturales relacionadas con prácticas musicales londinenses en *Variedades* parecen ser ambivalentes con respecto a la acción cultural del imperialismo informal; sin embargo, me parece importante mostrar la vinculación del comercio y el capital con la música como parte de la cultura en las relaciones británico-hispanoamericanas. En este artículo muestro que hubo viajes de objetos culturales —publicaciones, imágenes, textos e ideas— relacionados con prácticas musicales londinenses entre Gran Bretaña e Hispanoamérica y, sobre todo, hago una aproximación a sus procesos de transferencia para saber cómo fueron esos viajes.

Referencias bibliográficas

- Ackermann, R. (1809–1828). *The Repository of Arts*. Londres: Ackermann.
- Aguirre, R. D. (2005). *Informal Empire: Mexico and Central America in Victorian Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Alatríste, O. (1977). El capitalismo británico en los inicios del México independiente. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 6, 9–41. Recuperado el 2 de mayo de 2014, de <http://www.historicas.unam.mx/moderna/indice.html>
- Blanco, J. M. (1823–1825). *Variedades, ó Mensagero de Londres*. Londres: Ackermann.
- Brown, M. (2008). *Informal Empire in Latin America: Culture, Commerce and Capital*. Oxford: Blackwell Publishing/Society for Latin American Studies.
- Bullock, W. (1824). *Six months' residence and travels in Mexico: Containing remarks on the present state of New Spain, its natural productions, state of society, manufactures,*

- trade, agriculture, and antiquities, etc.* London: Murray.
- Claps, M. E. (2001). El Iris: periódico crítico y literario. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 21, 5–29.
- Costeloe, M. (2007). *Deuda externa de México: bonos y tenedores de bonos, 1824–1888*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2008). *William Bullock: Connoisseur and Virtuoso of the Egyptian Hall: Piccadilly to Mexico*. Bristol: HiPLAM.
- _____ (2011). *Bubbles and Bonanzas: British Investors and Investments in Mexico, 1821–1860*. Nueva York: Lexington Books.
- Dawson, F. G. (1990). *The First Latin American Debt Crisis. The City of London and the 1822–25 Loan Bubble*. New Haven: Yale University Press.
- Espagne, M. (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, 1. Recuperado el 13 de diciembre de 2014, de <http://rsl.revues.org/219>
- _____ y M. Werner (1987). La construcción d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750–1914). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 42(4), 969–992.
- _____ (2008). La construcción de una referencia cultural alemana en Francia. Génesis e historia (1750–1914). En A. del R. Sanz (Ed.), *Interculturas/Transliteraturas*. Madrid: Arco/Libros, 187–226.
- Fodor, G. (2002). *The Boom that Never Was? Latin American Loans in London. 1822–1825*. Trento: Dipartimento di economia–Università di Trento.
- Ford, J. (1983). *Ackermann, 1783–1883. The Business of Art*. Londres: Ackermann.
- Gallagher, J. y Robinson, R. (1953). The Imperialism of Free Trade. *The Economic History Review*, 6(1), 1–15.
- Heinowitz, R. C. (2010). *Spanish America and British Romanticism, 1777–1826: Rewriting Conquest*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Herrera, J. (2015a). *La música en publicaciones londinenses de Rudolph Ackermann para Hispanoamérica entre 1823 y 1826. Transferencias culturales e imperialismo informal entre Gran Bretaña y las nuevas naciones americanas*. Tesis de doctorado, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla.
- _____ (2015b). La música en una revista londinense para Hispanoamérica: *La Biblioteca Americana* (1823) (en prensa).
- Humphreys, R. A. (1966). Presidential Address: Anglo–American Rivalries and Spanish American Emancipation. *Transactions of the Royal Historical Society*, 16, 131–156.
- Marichal, C. (1988). *Historia de la deuda externa de América Latina*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- Morin, E. (1995). *Sociología*. Madrid: Tecnos.
- Moser, W. (2014). Pour une grammaire du concept de 'transfert' appliqué au culturel. En Gin, P., Goyer, N., Moser, W. (Eds.), *Transfert: Exploration d'un champ conceptuel*. Ottawa: University of Ottawa Press, 49–75.
- Murphy, M. y A. Pons (1985). Further Letters of Blanco White to Robert Southey. *Bulletin of Hispanic Studies*, 62(4), 357–372.
- Pratt, M. L. (2008). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres:

- Routledge.
- Roldán, E. (2003). *The British Book Trade and Spanish American Independence: Education and Knowledge Transmission in Transcontinental Perspective*. Aldershot: Ashgate.
- Rossini, M. y M. Toggweiler (2014). Cultural Transfer: An Introduction. *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics* 4(2), 5–9.
- Solanas, M. J. (2007). Transferencias culturales: origen, desarrollo y aplicación al estudio de la historia de la historiografía española. En P. Rújula e I. Peiró (Eds.), *La historia en el presente*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 379–392. Recuperado el 2 de marzo de 2015, de <http://www.academia.edu/>
- The British Library (2015). Illustration of Covent Garden Theatre. En *The British Library–Collection Items*. Recuperado el 27 de marzo de 2015, de <http://www.bl.uk/>
- Tyler, J. (2014). Mandora. En S. Sadie, (ed.), *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 15 de marzo de 2014, de <http://www.oxfordmusiconline.com/>

Jesús Herrera es licenciado en Piano por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestro en Piano por Indiana University y maestro en Musicología por la Universidad Veracruzana. En 2015 concluyó el doctorado en Creación y Teorías de la Cultura en la Universidad de las Américas Puebla. Se ha dedicado a la investigación sobre música en México, principalmente en el siglo XIX. Ha sido ponente en congresos en México, Bolivia, Gran Bretaña y España. Se ha presentado como pianista en México, Estados Unidos y España. En la Ciudad de México ha sido académico en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es profesor de tiempo completo en la Universidad Veracruzana en Xalapa.

hejesus@yahoo.ca