

Yael Bitrán Goren
Cenidim/INBA

Henri, Heinrich, Enrique Herz *La invención de un artista romántico* *en el México decimonónico*

For it does not always suffice to have only talent to succeed.
Bernard Ullman, *apud* Henri Herz, *My Travels in America*

Las variaciones de la norma estuvieron sublimes. Admirable ejecución, exquisita delicadeza para pulsar las teclas, maestría increíble para dominar el piano, y hacerlo, ya reír gozosamente, ya llorar de una manera que lastima el corazón. Los que no han oído tocar a Herz, no tienen idea de lo que es un piano.

El Siglo XIX, 27 de agosto de 1849

EL VIRTUOSO PIANISTA AUSTRIACO-FRANCÉS Henri (Heinrich) Herz visitó México durante los años 1849 y 1850.¹ Su visita trajo consigo varias novedades, como las prácticas de promoción y comerciales tan extendidas entre los virtuosos y las compañías de ópera en el mundo.² El público

1. Herz estuvo primero nueve meses en México (de junio de 1849 a marzo de 1850); luego fue a San Francisco, California (donde pasó el mes de abril de 1850), para posteriormente regresar a México, quedarse dos meses más (de mayo a junio de 1850) y partir a Lima, Perú. Dio su primer concierto en Lima el 19 de agosto de 1850; en noviembre viajó a Chile, donde ofreció numerosos conciertos. En junio de 1851 regresó a Lima y el 9 de julio de 1851 tomó un barco de regreso a Londres. Podemos resumir, entonces, que su gira americana comenzó el 4 de octubre de 1846, partiendo de Liverpool, y concluyó a finales de 1851, de vuelta en Inglaterra.

2. Esto fue posible, en parte, por la proliferación de periódicos y revistas que, a partir de los

de México se rindió ante los encantos desplegados por el artista y las estrategias publicitarias ejecutadas por su representante, Bernard Ullman. La comunidad musical de México participó activamente en la gira de Herz y se vio recompensada por el artista de diversas maneras, entre ellas la participación de músicos y cantantes mexicanos en sus conciertos; la exposición a nuevos repertorios, como conciertos para piano y orquesta, y la inclusión de las mujeres como un factor fundamental en su papel de público en los teatros y de ejecutantes aficionadas en las casas. Herz desempeñó un papel importante en la utilización de melodías populares en la sala de concierto, incorporándolas dentro de sus improvisaciones virtuosas, además de impulsar la composición de un himno nacional. Este episodio representó un paso significativo en la reactivación de un ámbito musical decaído en la ciudad de México.³

En este artículo abordo específicamente el interés particular de Herz por su público femenino, tanto en el teatro como en la música de salón. También expongo la invención del artista romántico que elaboró en su visita mexicana y sus enfrentamientos en la prensa local con el arpista Charles Bochsa, quien estuvo en México al mismo tiempo que Herz como director musical de la gira de la cantante inglesa Anna Bishop. Un episodio particularmente relevante de la visita de Henri Herz, el cual no se había investigado en detalle antes, es el de la composición de un himno o marcha nacional en México. En cierto sentido, ésta fue una forma no planeada con la que el virtuoso austriaco-francés contribuyó en la construcción de una incipiente identidad nacional musical, tanto por el concurso para escribir la letra, que motivó y animó a la menguada Academia de Letrán, como por el entusiasmo patriótico generado en los conciertos.

Estos aspectos permiten profundizar en el tema de la construcción de una comunidad musical secular en el país recién independizado, en la importancia del papel de las mujeres en ésta y en general en la expansión de una esfera pública de discusión en la capital mexicana a mediados del siglo XIX.

años cuarenta, tuvieron una vida más o menos regular en México, particularmente en la capital, así como por la difusión de la litografía. Para entender los avances de la industria editorial en México, véase el volumen coordinado por Laura Beatriz Suárez de la Torre y editado por Miguel Ángel Castro, *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1850)*, México, Instituto Mora/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

3. En un artículo previo abordé algunos de estos aspectos de la gira del pianista. Véase Yael Bitrán, "Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)", *Heterofonía*, núms. 134-135, enero-diciembre de 2006, pp. 89-108.

El moderno artista romántico

Las notas biográficas que Henri Herz y su agente Bernard Ullman proporcionaron a la llegada del pianista a México fueron la carta de presentación de un músico cuyo nombre había sido escuchado y cuya música era conocida en los círculos musicales mexicanos, pero cuya imagen parecía más bien nebulosa. De ese modo encontraron una oportunidad para crear una persona pública que favoreciera el éxito de la gira. A fin de aquilatar en su justa dimensión la reformulación de la imagen de Herz, conviene leer las notas biográficas mexicanas junto con las memorias escritas sobre su gira en Estados Unidos, *My Travels in America*, publicadas en Francia a su regreso. En esta obra, Herz construyó su propia imagen como la de un héroe que a través de sus viajes a tierras lejanas lograba un itinerario introspectivo y de paso cultivaba el gusto musical de los estadounidenses.

Así pues yo estaba dejando atrás a mis padres, amigos, ¡al mundo conocido! Pero iba a ver América, a vivir una vida llena de atractivos peligros en aquel mundo líquido conocido como océano. Iba a tocar bajo nuevos cielos, que el genio de Colón había descubierto, y por lo tanto habría compensaciones nobles y poéticas a cambio de los tranquilos placeres de la vida sedentaria. Me parecía que iba a desprenderme de este mundo para pisar las tierras de un nuevo planeta, y si yo hubiera sido un poeta habría encontrado sublime inspiración en este momento de voluptuosa confusión cuando el hombre me parecía tan grandioso y el mundo tan vasto.⁴

Este discurso, paradigmático de muchos héroes literarios románticos, es una creación que Herz estaba abonando en las fantasías de la gente acerca del virtuoso —el genio, el individuo superior. Si la meta última de la gira era ganar la mayor cantidad de dinero posible para salvar su fábrica de pianos y poder vivir con comodidad a su regreso a París, ello sólo se trasluce en las cartas a su hermano, mientras que al público le daba valor por su dinero en ilusiones románticas y pirotecnia musical.

En julio de 1849 apareció una “Noticia biográfica” en los principales periódicos de México, *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano*,⁵ y en septiembre una

4. Henri Herz, *My Travels in America*, Henry Bertram Hill (trad.), Madison, University of Wisconsin-The State Historical Society of Wisconsin for The Department of History, 1963 [publicado originalmente en 1866], p. 2 (traducción de la autora).

5. El periódico cita como fuente el escrito de Mr. de Cormanin (*sic*) “Galería de notabilida-

nota más larga, literaria y grandilocuente: “Biografía de Enrique Herz”, escrita por el entonces ya bien conocido novelista y periodista Manuel Payno.⁶ Una identidad maleable era necesaria para ser aceptado en diferentes lugares: el austriaco Heinrich, afrancesado Henri, se convierte en las publicaciones mexicanas en Enrique o también Henrique, un curioso híbrido entre Henri y Enrique. El tono hiperbólico y los excesos románticos constituyen la materia fundamental de esta biografía. El artículo resalta el hecho de que Herz era tan bueno al piano como en la composición y remataba con la aseveración falsa de que “Lisgt [sic], Thalberg, Doehler, Mrs. Pleyet [sic], Prudent, Rosellin, Hauntin, Burgumllre [sic]” habían sido entrenados en su escuela y recibido su inapreciable consejo. Según el artículo, a causa de ello a Herz se le había llamado “el primer profesor del mundo”. Esta biografía, escrita algunos años antes de empezar su gira americana, aseguraba que Herz: “Es caballero de la Legión de Honor, ha sido pianista de Carlos X, y es actualmente (1841) primer pianista y compositor de Luis Felipe. Ha sido nombrado por el gobierno francés profesor en jefe del Conservatorio de París, y por su Santidad el Papa, miembro extraordinario de Santa Cecilia de Roma”.⁷ Su prestigio se veía coronado por el hecho de que era rico: “es el más rico de los compositores, porque cada una de sus composiciones se paga con 8 o 10 000 francos; pero hace un noble uso de su fortuna”.

Más aún, de acuerdo con el artículo, Herz era generoso con la comunidad musical. Como París no tenía una buena sala de música, “mandó construir una a sus expensas, que ha costado millón y medio, y que es casi tan célebre como su fundador”.⁸ Según otra anécdota, le regaló una de sus composiciones a un ami-

des contemporáneas”, traducido del francés. La fecha de este escrito es 1841, ocho años antes de la llegada de Herz a México (*El Siglo XIX*, ciudad de México, 18 de julio de 1849). El título original en francés era *Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien*, cuyo autor era Louis de Lomenin; fue publicado en Francia entre 1840 y 1847 (entre los textos incluidos venía uno sobre M. de Cormenin). También lo reprodujo *El Monitor Republicano*, diario de la ciudad de México, el 26 de julio de 1849. El periódico conservador *El Universal* publicó una nota biográfica corta durante la gira de Herz.

6. Manuel Payno, “Biografía de Enrique Herz”, *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras*, vol. II, 1849, pp. 208-218. El artículo está fechado el 1 de septiembre de 1849. Según Payno, Ullman le proporcionó los materiales que forman la base de su texto.

7. No existe una biografía comprensiva de Henri Herz para poder contrastar esta información. Sabemos que él era parte de la elite intelectual de París antes de su viaje a América y, por tanto, no es del todo inverosímil que haya conocido —aunque quizá no haya sido amigo cercano— a las personalidades mencionadas.

8. Esto es probablemente una exageración. En una cita del artículo de Schnapper se dice que

go compositor que estaba pasando por dificultades económicas: “Tomad, amigo —dijo éste luego que le vio—, no puedo daros dinero [porque no tenía nada en ese momento] pero ved ahí una composición que he hecho; no dudo me darían por ella 2 000 francos; disponed de ella, y guardaos para vos su producto, bajo la condición de que jamás lo divulgaréis”.⁹ Vemos a Herz concebir sus composiciones como productos vendibles; lo mismo ocurrió en México, donde vendió sus obras a impresores locales con pingües ganancias.¹⁰

A través de estas historias, su riqueza, que hubiera podido ser cuestionada moralmente, se convertía así en una dimensión más de su autorretrato heroico. Y aún hay más. Herz también era director de “la fábrica real de pianos” que habían sido “adoptados por el Conservatorio [de París], [pues] son los mejores que existen”.¹¹ Las ganancias de la fábrica no eran tan fabulosas como este texto podría hacer creer, pues, como mencionamos, la meta principal en la gira americana era conseguir fondos para financiar su negocio. Esto incluía vender tantos pianos como fuera posible durante el viaje, para lo cual llevaba los instrumentos que tocaba en los conciertos. En Estados Unidos, aparentemente,

Herz “gastó cerca de quinientos mil francos para construir” dicha sala. Véase Laure Schnapper, “Bernard Ullman-Henri Herz. An Example of Financial and Artistic Partnership, 1846-1849”, en William Weber (ed.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans and Entrepreneurs*, Bloomington/Indianápolis, Indiana University Press, 2004, p. 132.

9. Payno, *op. cit.*, p. 214. La pieza de esta supuesta historia es *La Violette*, de acuerdo con el texto de Payno. Si esto es así, la realidad desmentiría la anécdota puesto que Herz hizo numerosas ediciones y ganó grandes cantidades de dinero en distintas partes del mundo por ésta, su composición más vendida. El compositor de la ópera homónima era Carafa, de acuerdo con Loesser, quien agrega que el popurrí de Herz sobre temas de esta ópera fue mucho más exitoso que el “efímero” original. Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos. A Social History*, con un nuevo prólogo de Edward Rothstein y un prefacio de Jacques Barzun, Nueva York, Dover, 1990, p. 351.

10. Más adelante tocamos el caso de la *Marcha nacional*.

11. *El Siglo XIX*, 18 de julio de 1849. Aunque sospechamos cierta exageración en este aserto, como en otros, sabemos que los pianos de Herz tuvieron en verdad una gran popularidad y fueron apreciados en Europa y exportados a América. En la actualidad se siguen vendiendo pianos Herz por internet a precios considerables. He encontrado avisos para vender pianos Henri Herz en Francia, Argentina, Brasil, Chile y España, así como pianos de su sobrino Philippe Henri Herz, quien continuó con el negocio. La fama de sus pianos creció especialmente después de su gira americana, cuando éstos ganaron un premio en la Exposición Universal de 1855. Véanse, por ejemplo, las extáticas descripciones de los pianos Herz de Oscar Comettant en *La Musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, París, Michel Lévy Frères, 1869.

tuvo bastante éxito en la venta de sus aparatos e incluso estableció una red de agentes para distribuirlos.¹² En México, las negociaciones para venderlos no fueron fáciles; además, él debía verificarlas personalmente. Vendió un piano al político Ignacio Trigueros, ministro de Hacienda durante el régimen de Santa Anna —uno de los negociadores con los estadounidenses después de la guerra con Estados Unidos—, y quizá un par más; pero estar alejado de Francia, con comunicaciones lentas y sin la posibilidad de entregar los aparatos con celeridad, arriesgaba las ventas, según vemos en las desesperadas instrucciones que le envía a su hermano Charles en París.¹³

El artículo del *Álbum* se publicó una vez que Herz había comenzado a dar conciertos, por lo que Manuel Payno podía demostrar cierto grado de familiaridad con el artista. La elite mexicana, con aspiraciones de cultivada, se congratulaba de tener al pianista en sus salones:

Herz, a los pocos días de haber llegado a México, visitaba ya a todas las familias principales, y tenía amistad con toda la más selecta juventud [...] En estos días ha sido el objeto de las conversaciones, y sus conciertos el asunto que se ha considerado de más preferencia para los habitantes de la capital de la república mexicana.¹⁴

Payno presentaba la niñez de Herz con una serie de anécdotas que pregonaban el genio del pianista. Una se refiere a su encuentro con Beethoven, quien, después de escucharlo, le comentó al padre de Herz: “Señor, vuestro hijo tiene un talento tan grande para la música, que si lo cultiva, llegará a ser un día gran compositor. [...] Dejadle que estudie el diapasón todo el tiempo que quiera; pero no le deis más que buena música para aprender. Aquí tenéis algunas lecciones que anoche he compuesto para él”.¹⁵ De acuerdo con otra anécdota, el joven Herz tocó un concierto para Napoleón en Viena; el emperador, des-

12. R. Allen Lott, *From Paris to Peoria. How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 2003, pp. 91-92.

13. Carta de Henri Herz a su hermano Charles, México, 20 de septiembre de 1849, Bibliothèque Nationale de France, Musique, l.a. Henri Herz, núm. 49. Herz daba instrucciones detalladas en cuanto a los precios y descuentos que su hermano estaba autorizado a otorgar cuando vendía los pianos. Aparentemente Charles tendía a vender los pianos a precios inferiores a los que Henri aprobaba. Tanto en Estados Unidos como en México, como publicidad, Herz anunciaba siempre que sus conciertos se llevaban a cabo con pianos de su propia fábrica.

14. Payno, *op. cit.*, p. 214.

15. *Ibidem*, pp. 212-213.

pués de oírlo interpretar a Beethoven, Mozart y Seibelt, intentó convencer al padre de Herz de llevar a Henri a París. Ante la duda del padre, el emperador le pidió directamente al niño de 10 años que aceptara su invitación y le dio un regalo exorbitante: un reloj de oro montado en diamantes; luego lo envió al Conservatorio de París. La biografía de Payno trae a colación una anécdota más conocida, repetida en varios periódicos mexicanos, sobre el encuentro de Herz y Rossini en París:

Rossini lo escuchó hasta el fin, sin decir una palabra. Herz, acostumbrado a recibir aplausos, se ofendió de este silencio, y dirigiéndose al célebre maestro, le preguntó si había tenido la desgracia de no agradarle.

—Muy al contrario —le contestó fríamente Rossini—, es usted el mayor maestro del mundo; pero no tiene usted *mano izquierda*.

—¿Cómo?... no tengo mano izquierda —contestó Herz—, vea usted... —y diciendo esto se sentó al piano, y comenzó a tocar con la mano izquierda notas dobles, quintetas, octavas y a ejecutar de una manera asombrosa.

—Pues bien, repito lo que he dicho —continuó Rossini—, no tiene usted mano izquierda, *sino dos manos derechas*.¹⁶

Después de lo anterior ya no sorprende que el texto siga con un recuento del vertiginoso ascenso de Herz a la fama y el éxito.

Herz deseaba reinscribirse en la nueva historia de la música que estaba construyendo el proceso de canonización y amenazaba con dejarlo fuera. La generación romántica, con Schumann como líder, estaba seleccionando a los compositores que debían integrar la posteridad, comenzando con Bach. Hacer a un lado a Herz y los demás era parte de la razón de llevar a cabo esa empresa, como se verá más adelante. Dentro de este marco heroico semi-inventado, los mexicanos se sintieron profundamente honrados con la visita de tan distinguida personalidad artística. Ello contribuyó, sin duda, a que las clases acomodadas, y las no tanto, gastaran importantes sumas de dinero para entrar a sus conciertos, adquirir sus partituras e incluso, quizá, comprar un piano de su fábrica. Mientras Herz dio oportunidad a los hombres de mostrar su lado caballeresco de recepción al héroe, ante las mujeres se presentó como el héroe romántico-musical *par excellence*, a quien podían admirar, escuchar em-

16. *Ibidem*, pp. 211-212.

belesadas y llevar a casa por medio de su retrato y su música, hecha especialmente para ellas, para reproducirla a placer.

Herz y su historia de la música

La segunda parte de la biografía de Herz lo sitúa en la cima de una narrativa teleológica de la historia de la música, centrada en la transición de la escuela *clásica (vieja)* a la escuela *romántica (nueva)*.¹⁷ Según el texto, este movimiento incluye un cambio de una perspectiva musical cargada de teoría (la clásica) a una con orientación más práctica (la romántica); del campo de los especialistas a uno más amplio del público en general; de la apreciación musical, los salones de la aristocracia o incluso los teatros, a los salones de la gente común. El compositor debía procurar hacer música “popular” sin ser “frívola”, aclaraba el artículo.¹⁸ El piano era el instrumento elegido para este proceso y las composiciones y el estilo de ejecución de Herz eran los medios indicados para consolidar esta verdadera revolución. La “Biografía” explica en detalle, además, el valor de Herz como compositor. El periódico *El Universal* afirma que el pianista había logrado una síntesis perfecta de la escuela clásica o italiana y la romántica o alemana—incompletas por sí mismas—, al combinar melodía con armonía y lo delicado con los grandes efectos y al lograr claroscuros y contrastes.¹⁹

Es plausible entender el texto mexicano de Herz como una respuesta tardía a los insultos proferidos por Robert Schumann en su *Neue Zeitschrift für Musik*, una especie de reivindicación, posible solamente con un océano de distancia. Si leemos cuidadosamente entre líneas, es casi imposible no ver al músico de Zwickau como interlocutor, aunque la sola mención de su nombre se evita consistentemente en todo el texto. Herz sabía que este ajuste de cuentas con Schumann desde México tendría poco eco en Europa, y, con toda probabilidad, los lectores mexicanos no habrían leído los ataques de su rival en la *Neue Zeitschrift*, pero su importancia, para Herz, consistía en ser, posiblemente, una reivindicación personal.

En *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, Herz era, en efecto, uno de los temas favoritos en las críticas durante los años 1834 y 1836. La *Neue Zeitschrift*

17. En una nota al pie, Payno confiesa su ignorancia en asuntos musicales y dice que en éstos tomó consejo de “reputados profesores”, Ullman entre ellos. Payno, *op. cit.*, p. 214.

18. *Ibidem*, pp. 216-217.

19. *El Universal*, México, 9 de agosto de 1849.

y la *Gazette* compartían su desprecio por el pianista; la primera se ocupaba más del comercialismo y la superficialidad de Herz, mientras que la segunda abominaba principalmente la música misma. Es interesante que la *Gazette* le recomendara a Herz dejar de componer y estudiar las obras de Beethoven, Mozart y Weber. Katharine Ellis señala:

Se realizó un continuo esfuerzo para reemplazar la adoración pública que existía por las variaciones sobre arias de ópera de Henri Herz con la música más de peso de Chopin y Heller. En este respecto, la *Gazette* compartía las metas del futuro liderazgo de Schumann en el desprecio de Henri Herz, Franz Hünten, Theodore Doehler y otros.²⁰

Herz estaba decidido no sólo a contrarrestar esta reprobación, sino también, como una forma de valorar su propia trayectoria, a resignificar los términos que sus enemigos estaban empleando en el proceso de formación del canon.

De acuerdo con la introducción de la “Biografía”:

Enrique Herz, el creador de la nueva escuela de música, que separándose de la órbita musical, pedantesca y enfadosa, se ha lanzado a los floridos campos del *romanticismo*; y desflorando con sus armoniosas alas la vigorosa encina del *clasicismo*, se columpia sobre la verde rama de la melodía.²¹

Tenemos aquí la primera definición del romanticismo *a la* Herz: abierto, alegre y cercano a la naturaleza, e implícitamente a la gente. Dentro de la vieja escuela, Herz reconocía como grandes maestros a Haydn, Händel, Bach, Mozart y Beethoven. En la nueva se encontraban, por ejemplo, Rossini, Weber, Meyerbeer, Chopin y Paganini y, por supuesto, Herz, quien es “el sol [...] el padre y jefe de la música moderna”. Los pianistas virtuosos contemporáneos de Herz, como Liszt, Thalberg, Kalkbrenner, Hünten, Doehler y De Meyer, que eran sus competidores acérrimos o incluso enemigos, están conspicuamente ausentes. Para que “el sol” brillara, debía eliminar a las otras estrellas del firmamento. Si Chopin estaba incluido era probablemente porque Herz creía que a esas alturas ya era imposible ignorarlo.²²

20. Katharine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris 1834-80*, Cambridge University Press, 1995, pp. 143-145.

21. Payno, *op. cit.*, p. 208.

22. Dicho sea de paso, Chopin murió en Francia mientras Herz estaba en México. Y, respecto a México, Herz se equivocaba pues, de acuerdo con Romero, aunque ya se conocía algo de

Herz afirmaba que la escuela clásica, en sus excesos, había puesto la razón y la pedantería sobre la imaginación:

El gran Beethoven, el revolucionario de la música, que hacía sin descanso una encarnizada guerra a multitud de los que en su tiempo se llamaban músicos y compositores. Les echaba en cara su estricto apego a la letra de las reglas, desentendiéndose del espíritu de ellas. Con esto ellos mismos se ponían barreras indestructibles, y levantaban obstáculos, que impedían el vuelo de la imaginación.²³

Sin dar el crédito correspondiente, Herz prácticamente estaba transcribiendo las ideas de Schumann sobre Beethoven como éste las había plasmado en la *Neue Zeitschrift für Musik*.²⁴ Los autores del *Davidsbündler*, encabezados por Schumann, llamaron a Beethoven “el fundador de la escuela romántica”. Aunque Herz, como Schumann, consideraba que la creación musical era prerrogativa de unos pocos, equiparaba el romanticismo con una forma social de interacción entre profesionales, público y aficionados; a estos últimos estaba especialmente interesado en dar a conocer su música. En clara oposición a Schumann, para Herz, el afán popularizador de su música, indisolublemente ligado a un afán comercial, no era reprehensible.

Según el artículo, Herz se dedica al piano en vez de componer ópera —lo cual supuestamente Rossini le había aconsejado hacer— porque él “ha querido conservar la especialidad de su carácter, y elevar cada vez más su instrumento favorito”. Sin embargo, como compositor había sido sumamente productivo y había incursionado en las variaciones de óperas para piano y para piano y orquesta sobre *Otello*, *Norma*, *Le Pré aux clercs* y *Guillaume Tell*, entre otras, además de variaciones sobre *Il Puritani*, *Lucia* y *Les Huguenots*. “Estos conciertos, conservando el color severo de los clásicos, están exentos de la languidez y de la monotonía de que adolecen las composiciones de los maestros que

la música de Chopin, ésta sólo se popularizó en el país durante la década de 1860. Véase Jesús C. Romero, *Chopin en México*, México, Imprenta Universitaria, 1950.

23. Payno, *op. cit.*, p. 216.

24. Según Plantinga, “Beethoven surge de los escritos de Schumann como el típico revolucionario e iconoclasta que arrasa con todas las convenciones artificiales y creando espacio para la libre expresión de valores musicales subjetivos”. Era el heraldo de “una nueva era musical”. Leon B. Plantinga, *Schumann as Critic*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1967, pp. 95-96.

han precedido a los reformadores de la música.”²⁵ Este tipo de géneros, que Herz ejecutó en sus conciertos mexicanos, fue el deleite del público local, según consta en las crónicas.

Herz y Schumann coincidían al considerar el piano el instrumento más apropiado para la música romántica, pero mientras para el último la clave se hallaba en la exploración de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, para el primero era especialmente relevante por su poder democratizador. Dada su especial atención al desarrollo de la música para teclado, Mozart tenía un lugar privilegiado en la genealogía de Herz.

El argumento central del texto sobre Herz era su defensa del salón musical como el espacio de transición del terreno privado al público, sin duda un lugar crucial en la formación de una nueva cultura musical que se gestaba en el mundo occidental —incluyendo a México en aquellas primeras décadas de su existencia como país. La censura más frecuente en contra de Herz y sus composiciones era la de ser “el rey del salón”, significando con ello su superficialidad y falta de originalidad. Schumann, por ejemplo, preguntaba: “¿Qué más quiere hacer [Herz] que divertir y volverse rico?”²⁶ Paradójicamente, Herz se apropió la retórica de sus enemigos, cambiándola de signo a positiva y reuniendo los elementos para construir una nueva interpretación de la historia musical con la música de salón en la cima de su narrativa.

Herz para las damas mexicanas: entre la ensoñación y la comercialización

Herz se promovió de modo particular entre la población femenina mexicana por medio de la difusión de su imagen, su música impresa y la parafernalia usada en los conciertos orientada hacia las mujeres y a lograr la mayor ganancia posible. La siguiente descripción de Herz, divulgada en *El Álbum Mexicano. Periódico de Literatura, Artes y Bellas Letras*, publicación dirigida especialmente al “bello sexo”, como se decía en la época, agregaba a su imagen de músico sublime y profesor sobresaliente la de sencillo pero distinguido caballero: “Herz es de una talla más que mediana, de unas maneras muy corteses y

25. Payno, *op. cit.*, p. 217.

26. Robert Schumann, “Henri Herz, *Piano Concerto No. 2* (1836)”, en Robert Schumann, *Schumann on Music. A Selection from the Writings*, Henry Pleasants (trad. y ed.), Nueva York, Dover, 1988, p. 110.

afables; de una fisonomía muy simpática. Viste con sencillez, casi siempre de negro, y en un ojal del frac tiene la cinta encarnada de la Legión de Honor”. *El Álbum Mexicano* publicó además una imagen de Herz a página completa para delicia de sus seguidoras.²⁷ La elegancia francesa de Herz, su *mano à la Napoléon* y su proverbial cortesía y atenciones hacia las damas eran lo importante. El pianista difería de los hombres que rodeaban a su audiencia femenina porque él, en contraposición a ellos, estaba allí exclusivamente para complacerlas y encantarlas. La “Biografía” fue la fuente de anécdotas que construyó a Herz como un personaje idealizado, similar a aquellos caracteres de la literatura romántica conocidos por las jóvenes mexicanas en las publicaciones de la época. Como muchos artistas viajeros —y algunos charlatanes también— del siglo XIX, Herz estaba vendiendo ilusiones en un mundo despiadado (fig. 1).

Durante los conciertos de Herz en el Teatro Nacional se dio una práctica sin precedentes: se instalaron sillas sobre el escenario para el público. El periódico anunciaba abiertamente: “Habrán sillas en el mismo foro, que podrán ocupar *las señoras* que gusten oír de cerca al gran pianista, las que podrán subir por una escalera que al efecto se pondrá junto a la orquesta, y gozarán de una hermosa vista en el salón del foro, que deberá estar muy adornado”.²⁸ Dichas afortunadas ocupantes podrían ver de cerca e, igualmente importante, *ser vistas*. Estarían en el escenario donde todos podrían admirarlas: una oportunidad extraordinaria sancionada por los organizadores y que no debía desaprovecharse. De acuerdo con una carta de Herz, los organizadores tuvieron que poner la extravagante cantidad de 350 sillas sobre el escenario.²⁹

Como habían planeado Ullman y Herz, las mujeres desempeñaron un papel central en el espectáculo. Un crítico narró que, además del presidente, los secretarios de Estado, el gobernador de la ciudad, el enviado de Francia y muchas otras personas notables, asistió “un gran número de señoritas mexicanas, tan bellas como interesantes”.³⁰ Durante la gira de Herz por Estados Unidos,

27. Payno, *op. cit.*, p. 213. El retrato de Herz se encuentra entre las páginas 208 y 209.

28. *El Monitor Republicano*, 16 de agosto de 1849 (las cursivas son mías).

29. Carta de Herz a su hermano Charles, 1849, *doc. cit.* Si consideramos la tendencia de Herz a exagerar sus éxitos, podemos suponer que el número de sillas en el escenario era probablemente menor, pero no demasiado, pues el concierto estaba completamente vendido y, como sabemos, hubo reventa. La capacidad total del Teatro Nacional superaba apenas 2 300 lugares. Véase María Eugenia Aragón, *El Teatro Nacional en la ciudad de México. 1841-1901*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1995.

30. *El Siglo XIX*, 9 de agosto de 1849.



1. Charles Bagniet (1814-1886),
Henri Herz, litografía, 31 × 27 cm,
 1838, tomada de
[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/
 btv1b77211350/f19.item](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77211350/f19.item)

un crítico estadounidense capturó el poder de seducción del estilo de tocar de Herz de la siguiente manera: “De Meyer puede romper un piano, pero Herz puede romper un corazón”.³¹ Una dama de aquel país sustentó apasionadamente las palabras del crítico al escribir: “[C]uando escuché a Herz tocar sus propias composiciones, fui presa de un placer indescriptible”.³²

Durante uno de sus conciertos en La Lonja, una vez que el pianista terminó el programa oficial, se movieron las sillas a un lado del salón

para dejar libre un espacio bastante amplio, *en que pudiesen bailar las señoritas*, varias de las cuales ofrecieron sus ramilletes al célebre pianista. Bailáronse en efecto algunas cosas, volviendo a lucir con este motivo Mr. Herz, autor de las cuadrillas tituladas

31. *Apud* Lott, *op. cit.*, p. 59.

32. Lydia Maria Child, *apud ibidem*, p. 71.

“Las elegantes”, “La polka del siglo”, pieza de música que se repartió también a las señoritas, y del vals de los “Segadores”.

El señuelo publicitario para lograr la asistencia de mujeres había sido el siguiente: “Sabemos que *una de las galanterías que Mr. Herz prepara a las damas*, es la de dar a cada una un ejemplar de la primera composición que ha hecho en México con el título de ‘La polka del siglo’”.³³ El asombrado reportero narraba además lo siguiente: “Por una galantería que no se había usado en ningún concierto público, en cada intermedio se sirvieron helados a la concurrencia”.³⁴ Las aficionadas que no pudieran asistir a los conciertos privados de La Lonja por su alto precio podían comprar después la partitura por el accesible precio de un real, o bien, adquirir *El Álbum Mexicano*, donde también se publicó *La polka del siglo*.³⁵ Tocar en casa era una manera de unir la fantasía y la realidad, la literatura romántica y la experiencia vivida, los espacios públicos y los privados. Es importante señalar que en este tránsito musical del teatro a la casa y de la casa al teatro, las mujeres trascendieron su papel pasivo de consumidoras de música, de acuerdo con los papeles tradicionales asignados a ellas por su género y como aficionadas. Al participar activamente en este proceso, ellas imprimieron su propio sello en las composiciones domésticas y en las prácticas de ejecución de las mismas, y además fueron consideradas un público esencial para los conciertos en el teatro.

Ignacio Cumplido, editor de las dos publicaciones que promovieron la gira y las partituras de Herz: *El Siglo XIX* y *El Álbum Mexicano*, y colaborador cercano del músico, hizo un buen negocio al imprimir la *Polka* en diferentes formatos y precios y al anunciar constantemente dichas publicaciones en su periódico. Logró incluso que Herz dedicara una pieza a su hija: *La Camelia. Nuevo walse brillante*, “compuesta en México y dedicada a la señorita Guadalupe Cumplido”, de la cual obtuvo los derechos de publicación y distribución (fig. 2).

No sólo las mujeres acudían a escuchar a Herz; por supuesto, los hombres también lo hacían, y en grandes cantidades, particularmente la elite política. El periódico *El Tío Nonilla* publicó un artículo de tono sarcástico en el que resaltaba la pasión de los políticos y los militares por la música, titulado “Nuestro gobierno es más filarmónico que patriota”, donde se afirmaba:

33. *El Siglo XIX*, 2 de agosto de 1849 (las cursivas son mías).

34. *Ibidem*, 9 de agosto de 1849. Vale la pena fijarse en la palabra “público”. Podemos suponer que esta práctica era común en ámbitos privados pero no en los públicos.

35. Hay una edición facsimilar de esta pieza con un estudio preliminar en Yael Bitrán, “Furor por la polka”, *Heterofonía*, núms. 134-135, enero-diciembre de 2006, pp. 131-140.

2. *Música para piano de Henri Herz publicada en México*¹

<i>Título</i>	<i>Género</i>	<i>Mes/año de publicación</i>	<i>Precio</i>	<i>Impresor</i>
<i>Rondó para piano</i>	Rondó	1843	Cuatro reales y medio ²	José Antonio Gómez, <i>El Instructor Filarmónico</i> , vol. II, pp. 155-161.
<i>La polka del siglo XIX</i>	Polka	Agosto de 1849	Un real	Ignacio Cumplido
<i>Gran rondó dedicado al rey de los franceses</i>	Rondó	Agosto de 1849	—	Imprenta de Navarro
<i>La Camelia. Nuevo walse brillante</i>	Vals	Octubre de 1849	Tres reales	Ignacio Cumplido
<i>Marcha nacional compuesta para los mexicanos</i> ³	Marcha	Diciembre de 1849	Un peso	Ignacio Cumplido
<i>La Morisca</i>	Vals	Década de 1860	—	M. Murguía
<i>La Tapada</i>	Vals	Década de 1860	—	M. Murguía

1. Fuentes: *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano* y las publicaciones mismas. He incluido también la única publicación de Herz que ha aparecido antes de su llegada a México: el *Rondó para piano*. Debo esta información a John Koegel.

2. El *Rondó* fue publicado en tres entregas de un real y medio cada una.

3. Para voz y piano.

¡Quisiera Dios que nuestros gobernantes fueran tan hombres de Estado como filarmónicos!... ¡Cuánto gustan de la música!... Ni una sola noche han dejado de concurrir a los conciertos, donde sin duda irán con la intención de inspirarse para poder hacer algo de provecho[...]. Henri Herz, Franz Coenen, Bochsa y la Bishop, han llamado la atención de nuestros hombres de gobierno, los han sacado de su criminal inacción, los han llevado constantemente al teatro, seguidos de innumerables generales, de oficiales, de escoltas por escuadrones, y en fin, rodeados de más boato que pudiera llevar el tirano emperador de Rusia.³⁶

El Tío Nonilla aconsejaba en tono severo a los políticos olvidarse de los conciertos y los espectáculos mientras estuvieran en el poder, pues de otro modo el país caería en manos del enemigo.³⁷

Bochsa contra Herz en la prensa mexicana

Cuando Henri Herz llegó a la ciudad de México recibió la noticia, que probablemente le había ocultado Bernard Ullman, de que la cantante inglesa Anna Bishop y su representante, el arpista Charles Bochsa, también se hallaban de gira en México. De hecho, el día que Herz entró en la ciudad, el 12 de julio de 1849, Bishop y Bochsa estaban dando su primer concierto. El antagonismo entre ambas giras era prácticamente obligado, y su virulencia se extendió desde la competencia por conseguir el único teatro abierto en el momento, pasando por composiciones y prácticas teatrales similares y competitivas que Bochsa y Herz hicieron en México, hasta un enfrentamiento frontal en la prensa entre los dos. Obviamente, la animadversión pública era una manera de generar interés en el público y hacerlo tomar partido; además servía para lograr que más gente asistiera a los conciertos y comprara las publicaciones de ambos contendientes. Estas rivalidades representaban una forma de pirotecnia que tanto Bochsa como Herz conocían y habían usado antes. Por ejemplo, mientras estaba en Estados Unidos, Herz ya se había entrenado en este arte cuando sostuvo una amarga disputa con el pianista Leopold de Meyer por razones similares a las que lo impulsarían en su querrela con Bochsa.³⁸ El *affaire* Bochsa-Herz

36. *El Tío Nonilla*, México, 9 de septiembre de 1849, vol. I, núm. 4.

37. *Idem*.

38. De Meyer y Herz compitieron por obtener el mismo teatro. Además, Herz se enojó

se convirtió en un duelo de palabras entre caballeros ansiosos por defender su honor, que sirvió además para entretener al público mexicano.

Robert Nicolas-Charles Bochsa, su nombre completo, es mejor conocido por su vida que por sus hechos musicales. Estudió, como Herz, en el Conservatorio de París a partir de 1807 y poco después se incorporó a la Orquesta Imperial Francesa. En 1817 fue acusado de falsificación y fraude, después de lo cual huyó a Londres. Fue condenado, *in absentia*, a nada menos que trabajos forzados, 12 años de cárcel y una multa de 4 000 francos. Esto, aparentemente, no representó un obstáculo para proseguir su carrera en Londres, al menos por un tiempo. En la capital inglesa contribuyó en 1821 a la fundación de la Royal Academy of Music, donde enseñó arpa y materias teóricas y fue nombrado secretario general. Ahí, Bochsa volvió a meterse en problemas cuando contrajo nupcias con Amy Wilson mientras aún estaba casado en Francia. Además, en 1824 se declaró en bancarota y tres años después dejó de trabajar en la academia, aunque continuó hasta 1830 como director musical en el King's Theatre, donde frecuentemente fue criticado por maltratar a los músicos. Mientras tenía estos empleos compuso ballets y música de salón que se volvió popular, y especialmente su manera virtuosa de tocar el arpa cobró fama. En aquella época tocó en Londres y en la provincia francesa, frecuentemente en compañía de Henry R. Bishop y su esposa, la cantante Anna Rivière Bishop. Como si no tuviera suficientes problemas, Bochsa huyó con esta última en 1839 y con ella recorrió Europa y América, incluyendo México en 1849, después de haber visitado la costa este de Estados Unidos, tal como había hecho Herz.³⁹

Mientras Ullman trataba desesperadamente de conseguir una sala para Herz en tanto Bochsa y Bishop ocupaban el Teatro Nacional, una enconada polémica se desató entre ambos artistas. Una nota intitulada “Noticia curiosa. Conservatorio Real de Londres”⁴⁰ —una clara provocación para Herz— comenzó la disputa. El autor del artículo era Joaquín Patiño, administrador del Teatro Nacional, quien por su trabajo tenía contacto directo con los músicos visitantes y las compañías que recorrían el país. En la nota mencionada explicaba al público mexicano que la “Royal Academy of Music of London” era

porque De Meyer había dejado sus pianos en el auditorio donde aquél debía tocar, con sus propios pianos, claro está. Véase Lott, *op. cit.*, pp. 66-68. Bochsa y Bishop también fueron a California, pero en 1854.

39. Las fuentes para este perfil biográfico de Charles Bochsa incluyen *Oxford Music Online* y *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>; consultadas en junio-julio de 2008.

40. *El Monitor Republicano*, 27 de julio de 1849.

una institución donde “las personas de ambos sexos, que se dedican a la profesión de la música, reciben una instrucción completa en los diferentes ramos que abraza este difícil arte”. También afirmaba que Bochsá había escrito el proyecto de la Royal Academy aprobado por el rey Jorge IV en 1821. Gracias a la influencia de Bochsá, los mejores maestros de toda Europa, decía, fueron invitados a trabajar en la academia: Moscheles y Cramer en piano, madama Pasta en canto, Spagnoletti y Mori en violín, Crotch y Bochsá mismo en composición, entre otros.⁴¹ La nota también cita a Hummel, Vieuxtemps y Thalberg, quienes por diversas causas no podían ser maestros en esa escuela. El artículo hacía hincapié en las muchas exigencias que se pedían para poder entrar y, en general, en el altísimo nivel de la institución. Todo ello habría sido un artículo propagandístico aceptable para Bochsá y la institución si no fuera por que el autor comparaba explícitamente la Royal Academy con el Conservatorio de París, denigrándolo al punto de desacreditarlo por completo. La estocada final contra el conservatorio se dirigía al destino profesional de los alumnos. Mientras la London Academy ayudaba a sus graduados a conseguir trabajo,

[n]o sucede así en París: el alumno en París puede salir del conservatorio cuando quiere; y como el gobierno francés no se ocupa jamás del porvenir de los jóvenes artistas, éstos las más veces, con una educación musical imperfecta o mal digerida, por decirlo así, vegetan por París, o prostituyen un talento en flor que, bien cultivado, habría hecho honor al arte, en orquestas de café o recorriendo los pueblos a guisa de pordioseros.⁴²

Estos insultos eran un ataque apenas disimulado a Herz, quien como profesor del conservatorio se sintió aludido y, por supuesto, respondió de inmediato. Herz y Ullman, cada uno por su cuenta, dieron una respuesta concisa al artículo de *El Monitor Republicano* en *El Siglo XIX*. De esta manera cada uno desplegó su postura en un periódico, lo cual, de paso, probablemente aumentaba las ventas de ambas publicaciones. Herz comenzó su texto mostrándose profundamente ofendido: “Como miembro de El Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París, juzgo de mi deber protestar del modo más solemne contra las ridículas aserciones contenidas en el [...] *Monitor* de ayer”.⁴³ Acto

41. También se menciona a Velutti, Zuchelli y Crivelli para contrabajo.

42. *El Monitor Republicano*, 27 de julio de 1849.

43. *El Siglo XIX*, 29 de julio de 1849.

seguido defendía con orgullo la calidad de la enseñanza en el conservatorio y el apoyo que la escuela ofrecía a los alumnos, y aprovechaba para mencionar a varios músicos ilustres que habían estudiado allí, como Cherubini, D'Auber, Carafia, Vieuxtemps y Prudent, entre otros. Las palabras de Patiño, aseguraba Herz, eran “calumnias”, y concluía firmando, orgullosamente, “Henri Herz, Profesor del Conservatorio de París”.

En un principio, Ullman y Herz intentaron limpiar el nombre de Patiño, a sabiendas de que no era una buena idea enemistarse con quien podría darles acceso al ansiado Teatro Nacional. Por ello, Ullman atribuyó a información errónea proporcionada por Bochsá lo publicado por el administrador y aseguró a los lectores: “El Sr. Patiño nos ha dado muchos testimonios de amistad a Mr. Herz y a mí, y estamos seguros de que jamás consentirá a prestarse a una cábala mezquina. Noticias falsas y malévolas lo indujeron al error”.⁴⁴

Sin embargo, las aguas no se calmaron y Patiño respondió rápidamente en un largo artículo intitulado “El Conservatorio de Música de París. M. Herz y su secretario”.⁴⁵ El texto era una devastadora exposición de furia apenas contenida, en la cual refutaba, con una retórica envenenada, cada una de las aseveraciones de los respectivos artículos de Herz y su secretario. Por ejemplo, reveló la estrategia de Ullman al afirmar que éste actuaba como contaba Voltaire lo había tratado a él el cardenal Richelieu: mientras con una mano lo acariciaba con la otra lo arañaba. Si bien el administrador admitía haber cometido algunos errores en los hechos que presentó, se preguntaba, con falsa inocencia, “¿qué motivo plausible puede haber movido a provocar esta ridícula polémica?”, indicando que al fin y al cabo a los mexicanos poco les importaba la muerte de Hummel o quién enseñaba en el Conservatorio de París. Además, Patiño defendía a Bochsá con la poco creíble afirmación de que éste no tenía antipatía hacia Herz y, finalmente, la culpa de todo la tenía Ullman. Por último, en un arrebató de honor, sostenía que, si bien no le gustaba enemistarse con nadie, pelearía por su buen nombre.⁴⁶

Si es posible, las cosas se complicaron aún más por una carta que publicó Bochsá inmediatamente después del artículo de Patiño. En esta misiva Bochsá demostró una vez más que las consideraciones éticas no eran su prioridad al dedicarse a tratar de limpiar su nombre sin importarle si para ello ensucia-

44. *Idem.*

45. *El Monitor Republicano*, 31 de julio de 1849.

46. *Idem.*

ba la reputación de su amigo Patiño. En el texto quedaba claro que Bochsa le había entregado los documentos en los cuales Patiño basó su primer artículo, para que éste escribiera una defensa del London Conservatoire (*sic*) a raíz de la biografía de Herz aparecida en *El Siglo XIX* donde, en una nota, según Bochsa, se negaba la existencia de dicha escuela.⁴⁷ Como según Bochsa era miembro (aunque debería haber dicho un ex miembro) de dicha institución, se sentía obligado a defenderla.

Ignorando absolutamente la lengua española, no sé si el autor del artículo ha dicho cosas poco convenientes u ofensivas al conservatorio de París, o a alguno de sus miembros, lo que sentiría mucho, porque no puedo olvidar, que he hecho mis primeros estudios en ese establecimiento, bajo la dirección de los célebres compositores Mahul y Catel, [...] [C]onservo una memoria querida de la Francia y de su público [seguramente el público francés no habría dicho lo mismo de él], que tantas veces se ha dignado aplaudirme.⁴⁸

Bochsa terminaba su misiva con un “control de daños”, hundiendo más a Patiño, a quien atribuía todo error posible en la carta para salvarse él y agradecía al “tributar al ilustrado público mexicano la expresión de mi gratitud, por la grata acogida que se me ha hecho en esta hermosa capital, y que me deja bien vengado de los ultrajes que me ha dirigido la impotencia y la maldad”.⁴⁹

Ullman respondió ignorando por completo la carta de Bochsa y se dedicó a atacar a Patiño, dejando de lado su intención previa de deslindar al administrador del problema. Su elegancia retórica es igual de notable que despiadada. Por ejemplo: “Sr. Patiño, vuestra pluma tiene la punta bien fina y acerada, y temería me *despedazase* a no tener puesta mi confianza en *Dieu y mon droit*, que tan hábilmente habéis sabido introducir en vuestra prosa epigramática”. Lo acusa de haber sido él quien escribió el artículo y no lo tradujo, como había afirmado originalmente, lo que daba la razón a su rival: Bochsa. Ullman consideraba que “las dos terceras partes [del artículo de Patiño] contienen inexactitudes ostensibles” y que éstas no eran errores menores, como había afirmado su autor. Le pedía a Patiño que mencionara siquiera un músico famoso egresado de la academia londinense, y esta vez, dejando de lado toda diplo-

47. No encontré esa referencia en el artículo mencionado y sospecho que nunca existió.

48. *El Monitor Republicano*, 31 de julio de 1849.

49. *Idem*.

macia, lo acusaba abiertamente de poner obstáculos al éxito de su cliente en México. El embate último del duelo verbal vino de la espada de Ullman en la forma de estas irónicas frases:

Por último, haré observar que no busco querellas con nadie, y mucho menos con el Sr. Patiño, que para mí es un enemigo formidable. Un hombre que sabe manejar con tal energía y valor caballeresco la espada *barbuda* en un asunto tan desesperado como es la defensa de un conservatorio que no existe, ¿cuán grave no debe ser la fuerza de su pluma defendiendo una cosa que existe?⁵⁰

Y allí terminó la discusión. El 18 de agosto, una vez concluido el contrato de sus competidores y a pesar de la batalla verbal, Herz tuvo acceso al Teatro Nacional. En cuanto consiguió el recinto, lo sostuvo férreamente y encontró la oportunidad de desquitarse de su rival. Según la prensa, Anna Bishop solicitó una fecha extra para poder presentarse, en vista de que se había visto obligada a cancelar una anterior debido a enfermedad; sin embargo, Herz se mostró inflexible y le negó, o más bien a su representante Bochsa, la fecha solicitada.

Es “curioso” en verdad, para citar el título de la nota que comenzó la disputa, ver cómo Bochsa, Herz y Ullman se enfrascaron en discusiones en español y en periódicos mexicanos. Detrás de este duelo verbal se encontraban, indudablemente, traductores; Patiño, por ejemplo, por cierto súbdito español, traducía del francés y quizá del inglés los materiales que Bochsa le dio. En el caso de Herz, del francés, y Ullman, de origen húngaro emigrado a Estados Unidos, probablemente del inglés o del francés. Se debe recordar que ni Herz, nacido en Austria y residente en Francia desde pequeño, ni Ullman eran hablantes nativos del francés o del inglés, y Bochsa, aunque nació en Francia, era de origen checo. Podemos asumir, pues, sin temor a equivocarnos, que una parte de la discusión se perdió, o se malinterpretó, durante las traducciones. Al final, lo importante para los músicos y sus representantes fue la medida en que el asunto generó publicidad gratuita para ellos, y, por otro lado, para el público mexicano representó una fuente de novedad y entretenimiento como parte de la parafernalia de las giras de los artistas.

50. *Ibidem*, 1 de agosto de 1849. La “espada *barbuda*” hacía referencia a Bochsa, quien ostentaba una prominente barba.

El himno nacional, una marcha nacional, o ninguno de los dos

Mientras el pianista esperaba turno para tocar en el Teatro Nacional, él y su agente se lanzaron a una campaña pública para incitar a los mexicanos a componer un himno nacional. Al proponer la composición del himno, Herz fundía el espíritu nacionalista que flotaba en el ambiente y su experiencia en componer piezas con celeridad y con sabor local *ad hoc*. Esta estrategia ya la había utilizado con éxito en Estados Unidos.⁵¹ Herz y Ullman le recordaban al público mexicano: “Casi todas las naciones tienen uno [himno], que jamás puede oírse con indiferencia”. “Los himnos llenan a las tropas con valor y coraje.”⁵² Por tanto, proponían llenar ese vacío e invitaban a los poetas mexicanos a escribir una letra sobre la que Herz compondría la música.

El músico y su agente tenían clara conciencia del herido honor nacional mexicano, producto de la guerra con Estados Unidos y de las altas posibilidades de suscitar entusiasmo por el proyecto. Sin embargo, los mexicanos probablemente ignoraban que Herz ya había sacado provecho del inflamado nacionalismo producto de la guerra entre México y Estados Unidos, ¡aunque del lado de los enemigos! Mientras estuvo en Estados Unidos, Herz compuso una pieza llamada *Variations brillantes et grande fantasia sur des airs nationaux américains*, según Allen Lot: “un revoltijo de melodías patrióticas que se esperaba que todo artista visitante compusiera”. La pieza se basaba en tres melodías: *Jackson’s March*, *Hail Columbia* y *Yankee Doodle*. Herz demostró su oportunismo proverbial al renombrar dicha pieza en distintos conciertos en Estados Unidos como *Victory of Vera Cruz... expressly composed on that occasion* o *The Battle of Buena Vista... expressly composed in honour of that event* —ambas importantes batallas ganadas por los estadounidenses en suelo mexicano, e incluso como *The Return of the Volunteers. A Heroic National Fantasia*. En cada ocasión, Herz proclamaba que la obra era un estreno.⁵³

Volviendo al himno nacional mexicano, en una nota publicada en *El Siglo XIX*, los amigos de Herz, instigados por éste, urgían a la Academia de Letrán a convocar a los poetas para escribir la letra, así como a designar al jurado que eligiera a la ganadora.⁵⁴ La ambiciosa meta, por no decir poco realista, que fijó

51. Véase Herz, *op. cit.*, p. 30.

52. *El Siglo XIX*, 24 de julio de 1849.

53. Lott, *op. cit.*, pp. 81-82.

54. La Academia de Letrán fue fundada en 1836 por el profesor de literatura José María Lacunza y sus alumnos con el fin de desarrollar las letras nacionales. Entre sus miembros

el Consejo Patriótico fue tener el himno listo para las celebraciones de la Independencia nacional el 15 y el 16 de septiembre en la Universidad y el Teatro Nacional. Conscientes del breve tiempo disponible, los miembros del consejo urgieron a la academia a actuar de inmediato para redactar la invitación a los poetas y aseguraron: “En cuanto a Mr. Herz, es seguro que dará cumplimiento a su generoso ofrecimiento [de escribir la música]”.⁵⁵ La Academia de Letrán siguió la recomendación y convocó a una asamblea con el fin de definir los términos de la composición poética para el himno nacional, al mismo tiempo que una comisión visitaba a Herz en su hotel para aclarar los términos de la parte musical.⁵⁶

El 14 de agosto la academia publicó una invitación “a todas las personas de dentro y fuera de la capital que quieran ocuparse en la composición de un himno nacional, cuya música ha de ser compuesta por el Sr. Herz”. La fecha límite se fijó para el 31 de agosto apenas poco más de dos semanas desde la publicación de la convocatoria, y los resultados se publicarían la noche siguiente. El jurado estaría compuesto por José María Lacunza, Joaquín Pesado, Manuel Carpio, Andrés Quintana Roo y Alejandro Arango y Escandón.⁵⁷ El apretado calendario se llevó a cabo prácticamente con exactitud y el 6 de septiembre la academia publicó el resultado de la competencia de la poesía que presentó como ganadores a Andrés Davis Bradburn,⁵⁸ en el primer lugar, y a Félix María Escalante, en el segundo lugar. Sin embargo, el tono del anuncio era notoriamente reservado y su tenor estaba muy alejado del exultante patriotismo que hubiera podido esperarse de semejante ocasión:

Desde que se indicó la idea de formar un himno nacional, nos pareció que se pedía al arte una cosa que no podía nacer de él, sino que es hija de las circunstancias de los pueblos, contemporánea solo de sus momentos de entusiasmo, y que se consagra

estuvieron notables escritores mexicanos de la generación romántica, como Andrés Quintana Roo, Guillermo Prieto e Ignacio M. Altamirano, y más adelante Manuel Carpio, José Joaquín Pesado e Ignacio Ramírez, entre otros. La academia se volvió un centro intelectual de creación literaria que encabezó el movimiento nacionalista en literatura e incluyó distintas escuelas de pensamiento y tendencias políticas. En 1856 se disolvió debido a desacuerdos internos.

55. *El Siglo XIX*, 8 de agosto de 1849; *El Monitor Republicano*, 9 de agosto de 1849.

56. *El Siglo XIX*, 10 de agosto de 1849; *El Monitor Republicano*, 12 de agosto de 1849.

57. *El Siglo XIX*, 14 de agosto de 1849.

58. Es interesante notar que Andrés Davis Bradburn era hijo de un oficial inglés que vino a México con la expedición contra el imperio de España del insurgente español Francisco Javier Mina en 1817, acción organizada y financiada por Inglaterra.

por la memoria de acciones grandes, o por la solemnidad que dan los recuerdos de personas o tiempos gloriosos.⁵⁹

Los miembros se pronunciaban por no considerar la pieza un himno nacional: “no calificando de himno nacional una composición que era imposible lo fuese, pues no podía reunir las circunstancias ya indicadas [debido a la necesidad y el apuro], sino que a lo más sería la expresión del patriotismo y el testimonio del genio de su autor”.⁶⁰ Esto, en realidad, equivalía a una desestimación de la letra del himno y un augurio ominoso para la música que debía componer Herz.

De acuerdo con el calendario planeado, Herz tendría dos semanas para escribir la música del himno nacional de México. Para sorpresa de nadie, la composición no estuvo lista a tiempo y no se ejecutó en la ocasión señalada. Sin embargo, Herz entregó la *Marcha nacional*, inicialmente llamada *militar*, que se estrenó en un concierto el 12 de septiembre de 1849. Para entonces, Herz ya había comenzado a dar conciertos en el Teatro Nacional y estaba listo para aprovechar esa ocasión y ofrecer un espectáculo fulgurante, que los diarios anunciaron como “concierto monstruo”, cuyo platillo principal era la *Marcha*. La colorida descripción que anunciaba el concierto, ofrecida por Ullman a la prensa, sin duda excitó la curiosidad del público mexicano.

Una marcha militar, ejecutada por primera vez, compuesta y dedicada a los mexicanos por Henri Herz.

Esta hermosa pieza, cuya dedicación espera su autor será bondadosamente acogida como una débil muestra de su profundo reconocimiento por la generosidad con que han sido apreciados sus esfuerzos de agrandar: será ejecutada en doce pianofortes, por veinte profesores, doble orquesta, banda militar, coro de hombres, bajo la dirección de Henri Herz, que tocará durante la ejecución, una *brillante variación* sobre su Trío.⁶¹

Una breve nota al final del anuncio aclaraba el punto clave que el público debía estarse preguntando: “La marcha militar no debe confundirse con el himno nacional, para el cual le ha sido entregada la letra, y cuya composición se hará lo más pronto posible”. Con ello, los organizadores del concierto, así co-

59. *El Siglo XIX*, 6 de septiembre de 1849.

60. *Idem*.

61. *Ibidem*, 10 de septiembre de 1849.

mo Herz y Ullman, se lavaban las manos del asunto del himno nacional, que quedaba situado en un tiempo indeterminado en el futuro.

Inmediatamente después de los “conciertos monstruo”, Herz continuó su gira a otras ciudades mexicanas donde ejecutó frecuentemente la *Marcha* con gran éxito y con diferentes ensambles, de acuerdo, probablemente, con lo que había disponible en cada lugar. Por ejemplo, en Guanajuato la tocó con ocho pianos y “se apoderó tal entusiasmo de los espectadores, que en ambas funciones la hicieron repetir tres veces”.⁶² Al mismo tiempo, el pianista estaba trabajando en la versión para piano de la *Marcha* para el impresor Ignacio Cumplido. Las pruebas iban y venían por correo durante la gira de Herz. Finalmente, Cumplido anunció que las pruebas finales de la *Marcha nacional* habían sido aprobadas por el compositor e incluso Herz le escribió: “Estoy muy contento de la edición, que sería apreciada en el mismo París”. Antes de que el entusiasmo por Herz se enfriara, Cumplido publicó en *El Siglo XIX* un anuncio según el cual el editor había comprado los derechos de la *Marcha nacional* de Herz, y pomposamente informaba: “El principal objeto con que se ha verificado esta compra, ha sido el de hacer una edición hermosa, que corresponda en lo posible al mérito de la composición, la que no dudamos se extenderá por toda la república”.⁶³

El anuncio es indicativo de la popularidad que la pieza ya estaba disfrutando después del “concierto monstruo”, pero antes de su publicación oficial. En una nota sin precedentes, Cumplido expresaba su disgusto y condena a la práctica de piratería de obras copiadas a mano, que en esta ocasión se practicaba con la *Marcha nacional* de Herz:

El editor sabe que algunas personas han vendido la *Marcha nacional* manuscrita, violando el derecho de propiedad que tiene e infringiendo la ley vigente que lo asegura. A mas del robo que con este acto se comete, y que a su tiempo se reclamará de los responsables, se pega un chasco a los compradores, porque la *Marcha nacional* manuscrita que se les vende es defectuosísima, como que carece de las correcciones hechas en la que se va a publicar en este establecimiento.⁶⁴

Por su parte, como queda claro en una carta a su hermano, Herz estaba perfectamente consciente de la popularidad de la pieza y, especialmente, del exor-

62. *Ibidem*, 29 de noviembre de 1849.

63. *Ibidem*, 23 de septiembre de 1849.

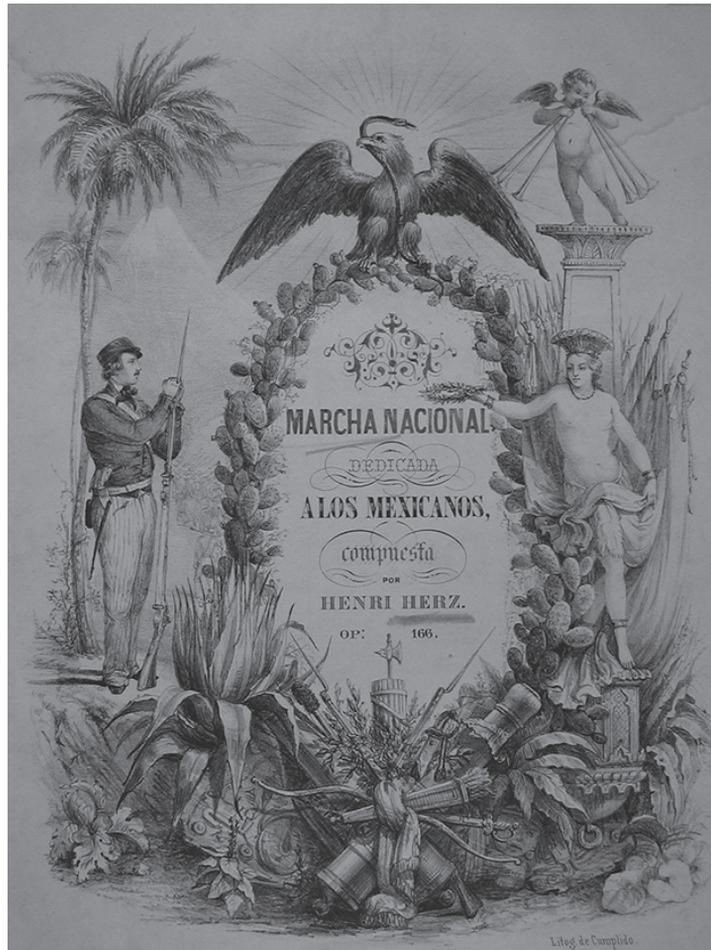
64. *Ibidem*, 29 de noviembre de 1849.

bitante precio que podía obtener por su publicación en México: “¿Te he contado de la Marcha nacional mexicana que toqué en mi último concierto con 24 pianistas, 50 coristas, 1 orquesta, 2 bandas militares, 48 banderas, [...]? Este truco hizo un efecto prodigioso y creo que venderé la propiedad de esta pequeña marcha por 1 000 francos”.⁶⁵

La edición de un peso no era, como Cumplido declaró, “un precio moderado”, pues otras ediciones se vendían por la mitad de eso o menos. Era más bien grandilocuente y lujosa. Desde el punto de vista de Herz, la *Marcha* era una *blague* (un truco, una broma), es decir, un engaño a los mexicanos del cual podía obtener una fuerte suma de dinero. Para *éstos*, sin embargo, la composición representaba un paso simbólico en la urgente construcción de su identidad nacional, un proceso que se comenzaba a llevar a cabo en varias áreas de la vida nacional. La música, con un simbolismo patriótico apropiado añadido, como en la lujosa edición de Cumplido, tendría un papel importante en ese proceso (fig. 3).

La portada de la edición de Cumplido de la *Marcha* de Herz exhibe una interesante miscelánea de símbolos clásicos y patrióticos: el águila nacional devorando una serpiente, un orgulloso soldado mexicano sosteniendo su bayoneta, un querubín soplando —o intentado soplar— al mismo tiempo seis trompetas alargadas, junto con una Victoria romana que ofrece una corona de laureles a los mexicanos. El título está enmarcado por un paisaje mexicano exotizado que incluye palmeras y varios tipos de cactus —una planta que representa lo mexicano— así como una colección de armas de distintos orígenes y periodos históricos, atadas con un elegante listón, de una forma característica de la época. Si uno mira atentamente atrás de las armas, verá restos sin identificar de monumentos indígenas como soporte de la ilustración, como una metáfora de las raíces del nuevo país que la *Marcha nacional* venía a celebrar. Desde luego, las culturas indígenas y europeas amalgamadas en este retrato idealizado de la nación mexicana no son una representación fotográfica de las condiciones de aquel momento, sino más bien la portada de la *Marcha nacional* materializada en la edición de Cumplido, la representación icónica de la entrada gloriosa de México en el “concierto de las naciones”.

65. “T’ai-je parlé de la Marche nationale mexicaine que j’ai joué à mon dernier concert avec 24 pianistes, 50 choristes, 1 orchestre, 2 bandes militaires, 48 drapeaux, [...]? Cette blague a fait un effet prodigieux et je crois que je vendrai la propriété de cette petite marche pour 1 000 frs.” Carta de Henri Herz a su hermano Charles, 1849, doc. cit.



3. Portada litográfica de la *Marcha nacional dedicada a los mexicanos*, op. 166 para voz y piano de Henri Herz (México, Ignacio Cumplido, 1849). Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.

La letra de la publicación de Cumplido de la *Marcha nacional dedicada a los mexicanos*, op. 166 de Herz, es la misma que fue cantada en el “concierto monstruo”:

Cuando la trompa guerrera
Suene, volad animosos;
De lauros siempre gloriosos
Vuestras frentes coronad.

Combatid siempre ardorosos
Sin partidos, como hermanos,
Por la patria mexicanos,
Y tendréis la libertad.⁶⁶

En las historias de la música mexicana se ha supuesto que Herz compuso efectivamente el himno después de finalizar la *Marcha nacional*. Esta idea proviene inicialmente del multicitado historiador del teatro y las artes escénicas Enrique Olavarría y Ferrari, quien lo afirmó de manera característicamente categórica. Según él, Herz compuso su himno durante la gira por el interior de la república y después lo envió a Cumplido a finales de noviembre, quien a su vez lo publicó a principios de diciembre.⁶⁷ Como mencionamos antes, Herz

66. *El Monitor Republicano*, 17 de septiembre de 1849. La letra de Davis Bradburn (publicada en *El Siglo XIX* el 23 de enero de 1850), ganadora del concurso del himno nacional, exalta una belicosidad patriótica extrema que no está presente en el lenguaje más sutil de la *Marcha nacional* de Herz: “HIMNO NACIONAL, Coro: Truene, truene el cañón, que el acero/En las olas de sangre se tiña,/Al combate volemos, que ciña/Nuestras sienas laurel inmortal./Nada importa morir, si con gloria/Una bala enemiga nos hiere;/Que es inmenso placer al que muere/Ver su enseña triunfante ondear.//I Lloro un pueblo infeliz su existencia,/Humillada hasta el polvo la frente,/Grande un trono le oprime potente;/Nada es suyo, ni templo, ni hogar./Mas se eleva grandioso un acento,/Que en el monte y el valle retumba.../Y aquel trono opresor se derrumba,/todo el pueblo ¡soy libre! al clamar.//Coro/Truene, truene el cañón, etc./”.

67. Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, vol. I, Salvador Novo (pról.), 3ª ed., México, Porrúa, 1961, p. 487. Poco antes que Olavarría y Ferrari, Lucio Marmolejo —en sus *Efemérides guanajuatenses* (Guanajuato, 1884), vol. III, p. 285— escribió el curioso comentario de que el himno de Herz sí existía pero “no tuvo aceptación a causa de que ignorando completamente el autor el idioma castellano, no supo acomodar su música a los versos que se le dieron y estropeó lastimosamente la prosodia; además, el himno es más extenso de lo que requiere un canto popular que debe ser sencillo y fácil”; citado por Jesús C. Romero, “Un israelita en la historia musical de México”, *Tribuna Israelita*, núm. 89,

envió a Cumplido las pruebas finales de la *Marcha*, y no el himno. Jesús C. Romero,⁶⁸ Guillermo Orta Velázquez⁶⁹ y Gloria Carmona,⁷⁰ entre otros, han copiado lo escrito por Olavarría y Ferrari. La única excepción fue Esperanza Pulido, quien en 1985 sugirió que el himno y la marcha eran una y la misma cosa. Pulido no presentó prueba alguna pero argumentó, correctamente, que la composición musical de la *Marcha* precedió a la letra del himno.⁷¹ Éste es, de hecho, un punto fundamental. Cuando Herz compuso y ejecutó la *Marcha*, no había visto aún la letra de Bradburn, y después de tocarla en la capital, el pianista partió a su gira y no volvió a ocuparse del himno.

El libro más reciente sobre la historia del himno nacional de Daniel Molina Álvarez y Karl Bellinghausen proclama que el himno de Herz fue terminado a finales de noviembre de 1849. Los autores publican la letra ganadora completa, la de Andrés Davis Bradburn, y afirman que para este “Himno Nacional” compuso la música Henri Herz.⁷² La supuesta música de este temprano himno nacional mexicano, que los autores sitúan como precedente al himno oficial de 1854 de Francisco González Bocanegra y Jaime Nunó, se encuentra, como es de esperarse, ausente del libro. En realidad, Herz no sólo no compuso el himno nacional ofrecido, sino, al parecer, ni siquiera compuso en aquella ocasión la música de la *Marcha nacional* entregada galantemente a los mexicanos, pues ésta la había compuesto en otra ocasión, ¡en Nueva York!, de acuerdo con una carta que envió a su hermano: “El gobierno me acaba de ha-

abril de 1952, pp. 18-19. Marmolejo estaba pensando quizá en la *Marcha*, cuya falta de coordinación entre música y texto ha señalado también Esperanza Pulido, “Marcha nacional dedicada a los mexicanos compuesta por Henri Herz, op. 166”, *Heterofonía*, vol. 17, núm. 88, enero-marzo de 1985, pp. 45-52.

68. Jesús C. Romero, “Un israelita...”, *op. cit.*, pp. 18-19. Romero trae a colación un hecho interesante: las raíces judías de Herz.

69. Guillermo Orta Velázquez, “En torno a la composición del himno nacional mexicano”, *Álbum el [sic] Himno nacional mexicano*, p. 98, citado de manera incompleta en Daniel Molina Álvarez y Karl Bellinghausen, *Mas si osare un extraño enemigo... CL aniversario del himno nacional mexicano. Antología conmemorativa. 1854-2004*, México, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México/Océano, 2004, p. 84.

70. Gloria Carmona (ed.), *La música de México: 1. Historia: 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810-1910)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 47.

71. Pulido, *op. cit.*, pp. 45-52.

72. Molina Álvarez y Bellinghausen, *op. cit.*, escrito de “Henry” Herz, pp. 84-85. En esta parte, Molina Álvarez y Bellinghausen citan a Orta Velázquez. Además, los autores escriben un esbozo de la gira mexicana de Herz, copiado prácticamente a la letra, del texto de Gloria Carmona y utilizan incluso las mismas ilustraciones.

cer [...] una medalla en oro en mi honor y en el [...] de la Marcha nacional mexicana (la cual, aquí entre nos, yo había compuesto anteriormente en Nueva York, ¡he aquí una situación ridícula!)”⁷³

Reciclar música era una práctica común entre los compositores virtuosos de la época, lo cual llevaban a cabo con un considerable grado de cinismo, como lo prueban las palabras de Herz. La clave era no tocar la misma pieza en el mismo lugar o ante la misma gente, o bien hacerlo con tal posterioridad que el público ya hubiera olvidado haberla escuchado antes. Lo notable de este hecho es que se trata del proyecto de escribir un ejemplo del género sacrosanto de las obras seculares: el himno nacional de un país, además de que había sido el propio pianista austriaco-francés quien propuso su realización. Una vez que el virtuoso y su agente dieron a conocer la *Marcha* y la vendieron al impresor por una cantidad considerable, su fervor original de satisfacer la necesidad de México de tener un himno nacional se evaporó.

Sin embargo, hay que decir que la *Marcha* gozó de buena salud y de las preferencias del público y sus gobernantes por muchos años; ciertamente tuvo mayor éxito que el himno nacional oficial, al menos durante las primeras décadas después de su creación. Dado el origen “políticamente incorrecto”: haber sido encargado por el dictador Santa Anna, el himno nacional fue despreciado por los subsiguientes regímenes liberales que gobernaron el país en las décadas de 1850 y 1860. Incluso un presidente conservador como Miguel Miramón ignoró por completo el himno y adoptó en su lugar la composición de Herz. No fue sino hasta el gobierno de Porfirio Díaz, otro dictador como Santa Anna, cuando México asumió oficialmente el himno nacional compuesto en 1854 y abandonó el de Herz, así como otros himnos que coexistían con él.⁷⁴

Herz exploró otras maneras de alimentar el patriotismo mexicano al incluir melodías del país en sus conciertos. El público enloqueció de emoción cuando Herz, sin previo aviso, comenzó a tocar el jarabe: “la música mexicana más sandunguera, más bulliciosa, más subversiva”. Veamos la crónica del extasiado *Yo* (Manuel Payno):

73. Carta de Henri Herz a su hermano Charles, doc. cit.

74. Molina Álvarez y Bellinghausen, *op. cit.*, pp. 19-21. La *Marcha* probablemente seguía aún en la memoria de la gente cuando a mediados de 1880 el compositor Miguel Ríos Tolodano publicó *Aires nacionales mexicanos*, op. 558 (Wagner y Levien), dedicada al presidente Porfirio Díaz, en la cual incluyó una larga cita musical, con su crédito respectivo, a la *Marcha nacional* de Herz.

¡Un jarabe tocado por Herz! ¡Qué profanación, qué atentado contra el buen gusto, contra la aristocracia!... pues bien, que digan lo que quieran los hombres del buen tono, no hagáis caso, id, aunque os cueste una onza de oro, a escuchar el jarabe tocado por Herz. ¡Dios mío!, ¡qué variaciones tan encantadoras, qué acentos de placer tan vivos!, ¡qué alegría tan franca y tan ingenua! El efecto que produjo en la concurrencia, fue mágico. Al principio el público creyó que eran Bellini y Rossini quienes hablaban en el piano, y guardó ese respetuoso silencio que indica que en todas partes del mundo se tributa al genio una veneración religiosa; pero apenas fue reconocido el jarabe nacional cuando del cielo del teatro brotó un torrente de aplausos, una tempestad de alegría que comunicó su electricidad a los palcos y al patio. Los hombres sonaban las manos, las lindas jóvenes hacían todavía otra cosa mejor, reían, y sus ojos, su fisonomía toda, expresaban el contento y la sorpresa. ¿Herz tocando jarabe, el músico de Viena, el discípulo protegido de Napoleón, tocando un sonecito de los tapatíos y de los poblanos? Éste es un acontecimiento notable, digno de mencionarse. Los aplausos fueron tan repetidos y las instancias del público tan vivas, que el Sr. Herz tuvo que salir de nuevo a tocar. ¿Y qué tocaría?... Bah, para un músico, para un talento, esto es cosa de poca monta. Un momento de inspiración, y está el negocio concluido.⁷⁵

La reacción del público, por lo menos en cierta medida, fue un efecto calculado por Herz y Ullman, pues probablemente sabían que el jarabe había sido usado durante la Independencia de México como un símbolo de rebeldía contra el dominio español y después de la independencia se había vuelto un orgullo nacional. Cabe señalar que el público lo confundió al principio con “Bellini y Rossini”. Ésa era la música favorita y dominante en los espectáculos teatrales; Herz fue uno de los pioneros en presentar a los mexicanos su propia música en formato de concierto, un hecho que poco después se haría común.

75. *El Siglo XIX*, 27 de agosto de 1849. De acuerdo con el libro de Enriqueta Gómez, una música diletante y escritora, Herz y Coenen tradujeron los versos del jarabe al alemán y lo popularizaron en Alemania. No he podido localizar testimonios de esta curiosa mas improbable información. Enriqueta Gómez, *Páginas musicales*, México, “Mi mundo”, 1956, p. 275.

Conclusiones

El pianista virtuoso contribuyó a la reactivación del ambiente musical en la ciudad de México durante su visita, en particular de la música de salón, además de impulsar un incipiente movimiento de construcción de identidad músico-nacional.⁷⁶ Además, Herz desplegó en México las múltiples dimensiones de la ejecución musical del país y su potencial comercial con la venta de pianos y partituras, y la posibilidad de democratizar la música al hacer los pianos más accesibles a más gente y al componer música con la amplia comunidad de pianistas aficionados en mente. Fue parte de una naciente efervescencia de publicación y distribución de música en formatos caseros que comenzó en México en aquel entonces, indicativa del entusiasmo por la música en las casas mexicanas del siglo XIX.

Herz fue un hombre de su —cambiante— tiempo: un músico secular que vivió plenamente en el mundo y aprovechó el potencial de un siglo testigo de un vasto y vertiginoso avance en las comunicaciones y los viajes, en las nuevas posibilidades de los instrumentos: él mismo contribuyó a la mejora del mecanismo de doble escape en los pianos que fabricó y la impresionante técnica desarrollada a partir de esos adelantos. Aprovechó además la promoción efectiva a través de la prensa por medio de una industria de la impresión en crecimiento, tirajes más grandes y más amplia distribución. Herz encontró en América lo que ya estaba perdiendo en Europa: una audiencia rendida ante sus talentos y estrategias.

Visto desde una perspectiva mexicana, Herz, junto con otros virtuosos visitantes, llenó un nicho en el mercado musical en expansión. El músico europeo atendió las necesidades de las clases medias y altas mexicanas, cuyo mundo había sido devastado y estaba continuamente amenazado por guerras extranjeras y conflictos internos. La elite mexicana estaba perfectamente dispuesta a recibir a un enviado artístico pacífico proveniente del continente europeo que, a su vez, diera legitimidad a su existencia nacional y suscribiera su creencia de que ellos también podían formar parte de una cultura europea universal. ❁

76. Según he explicado en mi artículo “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano”, Bitrán, *op. cit.*, pp. 106-108.

* Artículo recibido el 9 de julio de 2012; aceptado el 14 de noviembre de 2012.