

MOZART Y CRISTO

En su libro *Presencias reales*, George Steiner afirma que preguntarse “¿Qué es la música?” equivale a preguntar “¿Qué es el hombre?”¹. Hace ya muchos años que venimos explorando el universo abierto por esta equivalencia, a través de la obra de un creador cuyo nombre puede ser considerado como sinónimo mismo de la música: Wolfgang Amadeo Mozart (1756-1791). Numerosos ensayos dedicados al tema muestran, más allá de sus posibles aciertos, la apasionada búsqueda suscitada por la inmensa cuestión que ellos abordan: una inteligencia teológica del pensamiento musical mozartiano, lo que implica, de acuerdo con la equivalencia arriba apuntada, un calar en el misterio de nuestra propia humanidad². Nos animamos a proponer un nuevo estadio de nuestra reflexión, que se inserta en el camino ya recorrido, y que aprovecha la experiencia recogida en numerosas conferencias pronunciadas a partir de 1991, año del bicentenario mozartiano. Invitamos al lector a contemplar la evolución de la imagen de Cristo en el pensamiento musical mozartiano, deteniéndonos reflexivamente en algunos lugares desde los cuales —gracias a la elevación alcanzada por el músico— se hace posible visualizar el paisaje en su conjunto, y de esta manera aproximarnos al sentido profundo de su aspiración interrogativa³.

I. Un punto de partida: el “Misericordias Domini” K.222 (Munich, marzo de 1775)

Comenzamos nuestro itinerario con el análisis de una obra poco conocida, perteneciente al período juvenil del maestro, en concreto, al

1. STEINER, George, *Presencias Reales*, Barcelona 1991, 16.

2. *Dios y el hombre creador. Método de lectura aplicado al filme Amadeus*, CRITERIO n.1980, 1987.

Mozart y su Requiem, CRITERIO n.1999-2000, 1987.

Mozart y su última trilogía. De lo antiguo a lo nuevo, CRITERIO n.2018, 1988.

Mozart, nuestro hermano, CRITERIO n.2066, 1991.

3. Nos limitaremos en este artículo al análisis de obras compuestas para la Iglesia y para la masonería. Para los fundamentos metodológicos de nuestra hermenéutica del pensamiento musical mozartiano remitimos al lector a *Mozart, tinieblas y luz*, Ediciones Paulinas, Buenos Aires, 1991, 7-12.

período llamado —con frecuencia de manera despectiva— de la “galantería”. No se trata de una obra escrita como parte de sus obligaciones hacia el arzobispo Colloredo⁴.

Abordemos directamente el tema que nos interesa: ¿Cómo piensa musicalmente Mozart este versículo del salmo 89: “Cantaré eternamente las misericordias del Señor”? Comencemos afirmando que Mozart realiza una lectura cristiana del texto veterotestamentario. La forma en que está sugerida esta relectura es simple: en determinado momento de la obra las cuerdas cantan una melodía proveniente de un antiguo “Agnus Dei” gregoriano⁵. Mozart parece decirnos que la misericordia divina es inseparable de la figura sacrificial del Cordero, es allí donde se ha manifestado en toda su plenitud el Dios “qui tollit peccata mundi”.

Si ésta ha sido la idea que inspiró a Mozart, fuerza es reconocer que contrasta vivamente con la teología de su siglo, el siglo de las Luces, que rechazó al unísono la noción de sacrificio, repudiando en ella la imagen de un Dios sanguinario⁶. ¿Pero será quizás en este sentido como deban ser interpretados otros elementos de orden musical presentes en el motete, elementos que establecen un intenso clima de angustia a lo largo de toda la obra? Ante todo, la tonalidad de re menor, tonalidad que en Mozart sugiere siempre una dimensión de tragedia (la tonalidad del futuro “Requiem”). Por otra parte, el motete abunda en armonías angustiadas, disonancias y cromatismos. No hay solistas vocales; el músico recurre a la voz colectiva del coro, símbolo de la distancia infinita entre el cielo y la humanidad⁷. Intentemos

4. Las circunstancias históricas relativas a la composición del “Misericordias Domini” K. 222 son bien conocidas porque el mismo Mozart habla de ellas en una carta al Padre Martini el 4 de setiembre de 1776: antes de dejar Munich, en marzo de 1775, donde había estrenado su ópera “La finta giardiniera”, el Príncipe Elector le comunicó su deseo de escuchar algo de su música de contrapunto. Escribe entonces, con gran prisa, el motete “Misericordias Domini”, y luego lo envía a su antiguo maestro para someterlo a su juicio.

5. Cf. DE NYS, Carl: “L’expression de la personnalité profonde de Mozart”, en el libreto de la edición C.D. Philips de las obras completas de Mozart, Vol. XX, p. 89. Se trata de la misma melodía que Beethoven utilizará en el final de su novena sinfonía.

6. Cf. COTRET, Bernard: *Le Christ des Lumières. Jésus de Newton à Voltaire* 1660-1770, Paris 1990, 114.

7. LABIE, Jean-François. *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Fayard/Desclée 1992, 223: “La distancia que separa al cielo de la tierra es demasiado grande; nuestras voces individuales son impotentes para franquear de manera eficaz el abismo que separa al infinito divino de nuestra pobre condición. Sólo la creación entera, expresándose en un único coro inmenso, puede esperar ser escuchada”.

entonces profundizar la interpretación a partir de estos elementos que, unidos al anterior, dibujan una figura o forma paradójal, hecha de luz y tinieblas.

Hermann Abert, comentando el “Misericordias”, afirma que es un ejemplo genial del arte que tiene Mozart para unir psicológicamente pensamientos opuestos. Según él, la idea central que palpita en el motete es la de que “la salvación de la humanidad fue adquirida al precio de la muerte de Cristo en la Cruz”⁸. En un sentido análogo opina Jean-Victor Hocquard: “El “Misericordias” (¡en re menor, no lo olvide-mos!) es un llamado, un trágico y doloroso llamado de la humanidad sufriente, como lo será... el “Kyrie” en re menor K.341 y como lo será también el “Kyrie” del “Requiem”. Este motete nos evoca irresistiblemente una obra maestra escultural, que Mozart ciertamente ha conocido: el “Ecce homo” de Guggenbichler que se encuentra en la iglesia de Sankt-Wolfgang”⁹, cercana a Salzburgo.

Estos dos ilustres exegetas de la obra mozartiana interpretan la “acción interior” del motete en la misma dirección que la sugerida a partir del análisis de la materia musical: la clave de lectura del “Misericordias Domini” se encuentra en la figura del Dios-Cordero (melodía gregoriana), del Crucificado (Abert), del “Ecce homo” (Hocquard). ¿Pero hacia dónde apunta, en el pensamiento de Mozart —en relación con esta figura sacrificial— la unión psicológica de pensamientos opuestos (Abert)? ¿Hacia la teología de las Luces, en cuyo caso los pensamientos opuestos serían la Misericordia divina y el sacrificio de Cristo? ¿Y entonces, el llamado de la humanidad sufriente (Hocquard), debería entenderse como grito de escándalo ante un Dios sanguinario?

La partitura parece revelarnos una posible respuesta, que nos orienta en otra dirección: la melodía luminosa que evoca la figura del Dios-Cordero da la sensación de ser una respuesta (ya que el motete comienza en la angustia), una respuesta divina al “trágico y doloroso llamado de la humanidad sufriente”. Pero esta respuesta presenta una particularidad: jamás es entonada por el coro, sino sólo por los violines. Además, el coro-humanidad no evoluciona en el sentido de una liberación de la angustia; por el contrario, ésta se intensifica progresivamente. Es decir que la melodía evocadora de una significa-

8. ABERT, Hermann, W.A. *Mozart*, 2 vols, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955-1956, I, 315.

9. HOCQUARD, Jean-Victor: *Mozart, l'amour, la mort*. Ed. Garamont-Archimbaud, 1987, 152.

ción divina redentora no llega a penetrar realmente en la carne de la angustia humana, más bien la sobrevuela en lo alto. Hay como una dolorosa incapacidad de apropiarse subjetivamente el dato luminoso proclamado por la fe, y esta incapacidad termina por colorear con la tonalidad menor a la melodía originalmente consoladora. Se diría que no hay unión “vívida” entre lo divino y lo humano, sino más bien una yuxtaposición (o una unión psicológica de “opuestos”, como afirma Abert).

El “Misericordias Domini” nos introduce de lleno en la cuestión del “Dios de Mozart”. Podemos entonces contemplar en él un genial planteo del problema fundamental del pensamiento de Mozart considerado en su dimensión cristiana, a saber, el de la búsqueda de una verdadera unión entre la luminosidad del dato de la fe —centrado en la figura de Cristo— y la oscura angustia que brota desde el fondo de su alma ante la idea de la muerte.

II. El “Kyrie” de la Misa en do menor K.427 y la “Música fúnebre masónica” K.477

1. Desde la altura del planteo en que nos ha ubicado el “Misericordias Domini” visualizamos, a lo lejos, otra cumbre, mucho más elevada: la Gran Misa en do menor, K.427. Mientras nos dirigimos hacia ella recordamos algunos hechos importantes. Entre 1777 y 1779 Mozart ha realizado su gran viaje a París, doloroso bautismo que lo transformó en un hombre maduro. En 1781 renuncia definitivamente a su cargo en Salzburgo, para instalarse en Viena como artista independiente. En 1782 se casa con Constanza Weber, hermana de su primer y frustrado amor-pasión: Aloysia. En el camino hacia la Misa contemplamos también la belleza de dos sublimes retratos femeninos. Son Ilia y Konstanze, las heroínas de “Idomeneo” (1781) y del “Rapto en el Serrallo” (1782). Cada una de ellas, en una de sus arias, anticipa materia y espíritu para el maravilloso canto del “Et incarnatus est” de la Misa. Por último —“last but not least”— mencionemos el encuentro de Mozart, en 1782, con la música de Juan Sebastián Bach. Su espíritu creativo experimentó una conmoción tan intensa que, de ahora en más, la meta de su aspiración, en el orden del lenguaje musical, consistirá en la fusión cada vez más profunda entre el lenguaje contrapuntístico del gran maestro y el moderno lenguaje temático (tal como Haydn se lo revelaba).

La Misa K.427 fue compuesta por Mozart entre 1782 y 1783. La

obra no nació a raíz de un encargo, sino como fruto de un voto libremente realizado por el compositor. A pesar de haber quedado inconclusa, no puede dejar de verse en ella —en la opinión de los mejores exegetas mozartianos— la más elevada expresión del maestro en el terreno de la música de Iglesia.

Para Hocquard, la importancia de esta obra radica en que “el pensamiento de Mozart se precisa, yendo ahora a lo esencial. Toma incluso conciencia de un nuevo aspecto de las cosas”, a saber, que “rectificada, la aspiración es activa, y que no es en la pasividad que se espera la venida de la paz”¹⁰. Intentemos comprender estas ideas explorando la música del “Kyrie”, teniendo presente la problemática anteriormente planteada en el “Misericordias Domini”.

Desde los primeros compases del “Kyrie”, en la oscuridad trágica de la tonalidad de do menor, Mozart nos sumerge en medio de una humanidad oprimida y angustiada. Conocemos bien este ethos típicamente mozartiano. Un opaco lamento coral traduce la impotencia de la humanidad ante la realidad de la muerte. “No se trata en absoluto de una plegaria, sino de un grito”¹¹. Pero entonces, con el “Christe”, sobreviene el milagro: de manera súbita y prodigiosa, el Cielo parece abrirse cuando la tonalidad vira al luminoso mi bemol mayor y la voz de la soprano solista derrama una paz tan sublime que hace pensar en una respuesta gratuita enviada desde lo alto a la humanidad prisionera y sufriente. Hasta aquí estamos ante un planteo semejante al que nos ofrecía el análisis del “Misericordias Domini”: yuxtaposición entre la angustia sombría, desesperada de la humanidad y la responsorial luminosidad de la figura de Cristo.

Sin embargo, en el “Christe” de la Misa sucede algo importante, que revela la novedad verificada en el pensamiento de Mozart: mientras el canto de la soprano irradia su luz, el coro-humanidad entona breves réplicas a mezza-voce “como arrebatado por el misterio de la encarnación”¹². Este “arrebato” testimonia, de manera simple e insuperable, la dimensión teológica de la estética mozartiana: incontenible aspiración transfigurada en éxtasis por la Belleza del Dios invisible hecha visible en el misterio de la encarnación.

10. HOCQUARD, *o.c.*, 341.335.

11. HOCQUARD, *o.c.*, 329.

12. DE NYS, Carl. *La musique religieuse de Mozart*, PUF, Paris 1991, 89. Una atmósfera “sobrenatural” análoga había sido ya expresada por Mozart en el “Amen” del “Laudate Dominum” de las Vísperas K.339 de 1780.

Al abordar el segundo “Kyrie” se explicita la novedad intuida: la tonalidad inicial de do menor ha virado hacia la tonalidad de sol menor, que “expresa un estado doloroso, ciertamente, pero más abierto a la esperanza que el implacable do menor (...) Con el retorno del “Kyrie” volvemos a encontrar a la masa de la humanidad ansiosa; pero ella ha sido tocada por la luz pacificante”¹³.

La figura de Cristo logra esta vez “tocar”, con su luz, la angustia humana ante la muerte, transfigurándola. Esto significa entonces que él se ha convertido, en el pensamiento de Mozart, en una figura activa. El es “aquel que viene”¹⁴. Podemos afirmar que el centro del pensamiento mozartiano en esta Misa es la Encarnación¹⁵, no como un hecho del pasado histórico, sino como acción presente (“qui tollis”, “qui venit”) que libera al hombre¹⁶. Y esta liberación, que puede ser considerada como el “terminus ad quem” de su aspiración, adquirirá cada vez más explícitamente las dimensiones de una dramática teológica. ¿Qué significa esto? Que la novedad de la cual Mozart tomó conciencia durante la gestación de la Misa K.427 parece comenzar a transformar su imagen de la Pasión de Cristo¹⁷.

2. Hacia fines de 1784 Mozart ingresó oficialmente en la Masonería. En los círculos masónicos tuvo la oportunidad de concretar una

13. HOCQUARD, *o.c.*, 330.

14. Es a propósito del “Benedictus qui venit” que Hocquard habla de un progreso en el pensamiento de Mozart. “En efecto, si bien hay aún dos polos, ya no hay más antagonismo. ¿Por qué? Porque asistimos a una rectificación de la aspiración. (...) eso significa que, rectificada, la aspiración es activa y que no es en la pasividad que se espera la venida de la paz” (*o.c.* 335).

15. Es precisamente el “Et incarnatus est” la página más luminosa de la Misa y la última que Mozart compuso. “No hay más en el mundo que este arabesco de pájaro, privado de sentido humano, para decir lo que el espíritu no puede concebir, lo que el lenguaje no puede formular: el himno de reconocimiento del hombre rescatado que intenta unirse en el cielo al canto sobreagudo y libre de los ángeles” (GHEON, *Henri; Promenades avec Mozart*, Paris, 1957, 243).

16. Pueden evocarse aquí las líneas de Maurice Zundel: “La Encarnación en Cristo no puede significar sino la consumación de ese movimiento perpetuo en que lo divino se hace presente a través de una transformación del hombre, es decir, a través de una liberación del hombre (...) ¿liberación de qué, sino precisamente de ese yo opaco que resiste a la luz divina y que le impide invadir por completo el ser?” (DONZE, *Marc: L'humble présence*, Ed. du Tricorne 1986, 141.142).

17. Esta idea parece coincidir con un extraño testimonio, lamentablemente perdido: un dibujo de Mozart, un “Ecce homo”, dedicado a su mujer el 13 de noviembre de 1783 (cfr. HOCQUARD, *o.c.* 356), es decir, contemporáneo a la primera ejecución de la Misa. el 25 de agosto de 1783 (o, según el diario de Nannerl Mozart, el 26 de octubre).

doble vertiente de su aspiración: la de una experiencia de fraternidad humana, más allá de las distinciones entre clases sociales; y, por sobre todo, la posibilidad de ahondar su reflexión acerca de la muerte.

La destinación original de la “Música fúnebre masónica” (Maurerische Trauermusik) K.477, en do menor, compuesta en julio de 1785, pudo haber sido la celebración del ritual de Maestro (tercer grado de la masonería)¹⁸.

¿Cuáles son los medios musicales con los que Mozart enuncia este ritual, significativo de una metamorfosis espiritual? Los primeros compases introducen una suerte de lamento, confiado a los vientos. Pronto se eleva, en las cuerdas, una amplia línea interrogativa, que reproduce la melodía inicial del “Beatus vir” de las Vísperas K.321 de 1779. La interrogación se intensifica con la aparición del arpeggio ascendente, la divisa mozartiana de la exaltación apasionada.

Luego de esta inquietante introducción, la respuesta (o más bien, una primera respuesta) es entonada bajo la forma de un “cantus firmus”, en la luminosa tonalidad de mi bemol mayor, a cargo de los instrumentos de viento, que reproducen tonos litúrgicos católicos usados en los funerales. Sin embargo, esta melodía, lejos de aportar una pacificación, provoca la explosión violenta de un dramático enfrentamiento. Se trata de un terrible combate interior, de una ardua lucha espiritual. Pero el conflicto se orienta, finalmente, hacia el apaciguamiento, encontrando en el último acorde, gracias a una admirable modulación a la tonalidad de do mayor, la respuesta definitiva. De este modo queda dibujado con claridad el fondo dramático de la “Maurerische Trauermusik”, que consistiría —en consonancia con el contenido del ritual evocado— en el difícil y doloroso pasaje (pascua) desde una afirmación “teórica” acerca de la muerte como transfiguración (el “cantus firmus”) hacia una afirmación encarnada, vivida en la esperanza (el acorde final). Reaparece así, para ser superada, la unión psicológica (teórica) de pensamientos opuestos.

Podemos profundizar esta exégesis a partir de otros elementos, también de orden musical, que nos orientan hacia el simbolismo

18. Cfr. MASSIN J. et B.: *Wolfgang Amadeus Mozart, biographie, histoire des oeuvres*, Fayard, 1970, 1.000: “El Compañero, para transformarse en Maestro, debe reproducir simbólicamente en su iniciación la muerte y la resurrección de Hiram, constructor del Templo de Salomón (...) Golpeado tres veces, muere a los aspectos “material, psíquico y mental” del “hombre viejo” y renace a una vida nueva, espiritualizada, divina...”

cristiano profundo de esta obra, y que dan razón del fundamental “pasaje” recién mencionado.

La partitura está sembrada de alusiones al “Crucifixus” de la Misa K.317 de 1779. Los primeros acordes son exactamente los mismos con los que Mozart había traducido la muerte de Cristo en dicha Misa, en la cual “los pocos compases dedicados a la Pasión y a la muerte son tanto más notables cuanto que se escucha ya, claramente, en la modulación de la orquesta, lo que en 1785 constituirá el núcleo esencial de la Música fúnebre masónica”¹⁹. Y los cuatro compases finales reproducen el recogido “se-pul-tus est” con el que concluye el “Crucifixus” de la Misa. La sublime modulación a la tonalidad de do mayor, en el último acorde de la “Trauer musik”, corresponde al súbito cambio de clima que se produce, en la Misa, sobre la palabra “est”, en la cual Mozart hace irrumpir anticipadamente, retomando la música inicial del “Credo”, la resurrección del Señor.

Puede suponerse entonces que el verdadero protagonista implícito del drama que dibuja la “Música fúnebre masónica” es, en la mente de Mozart, el mismo Cristo, en cuanto Hombre ejemplar²⁰. Y por ser El, la angustia del hombre ante la muerte puede resolverse vitalmente (superando la “unión psicológica de pensamientos opuestos”) en la esperanza de la resurrección. La figura del Cristo de la Pasión de la Misa K.317 se ha transformado en una figura humana ejemplar (el “beatus vir”) generadora de esperanza en otra vida, en la que la muerte, perdiendo todos sus derechos, perderá también todos sus terrores²¹.

19. DE NYS, *o.c.*, 74.

20. En el sentido de la carta a los Hebreos: “El dirigió durante su vida terrena súplicas y plegarias, con fuertes gritos y lágrimas, a aquel que podía salvarlo de la muerte, y fue escuchado por su humilde sumisión. Y, aunque era Hijo de Dios, aprendió por medio de sus propios sufrimientos qué significa obedecer. De este modo, él alcanzó la perfección y llegó a ser causa de salvación eterna para todos los que le obedecen” (Heb 5,7-9).

21. Es la idea que Mozart mismo expresará dos años más tarde en la famosa carta a su padre del 4 de abril de 1787: “Puesto que la muerte (hablando con exactitud) es la verdadera meta de nuestra vida, desde hace algunos años me he familiarizado de tal manera con esta verdadera y perfecta amiga del hombre, que su imagen ya no tiene para mí nada de aterrador, sino que me tranquiliza y consuela. Y agradezco a mi Dios el haberme dado la dicha de procurarme la ocasión (usted me comprende) de aprender a conocerla como la clave de nuestra verdadera felicidad...”

III. *El Ave verum y el Requiem (1791)*

1. Imposible resumir la riqueza del paisaje que nos rodea mientras avanzamos hacia el último año de la vida del maestro. Conciertos para piano, sinfonías, música de cámara, música vocal: todo fluye sobreabundantemente del inigualable desbordar de su corazón creador, herido no sólo por la Belleza que persigue su aspiración, sino también por la muerte (de hijos, amigos y, sobre todo, de su padre) y por la progresiva e inexorable miseria. Las óperas de la trilogía Da Ponte (“Le Nozze di Figaro” en 1786, “Don Giovanni” en 1787 y “Così fan tutte” en 1790) parecerían encarnar, respectivamente, las etapas principales de su peregrinar en estos años: “amor”-“muerte”-“sabiduría”. Pero tanta luz se abismará, paradójicamente, en la “noche oscura” de 1790, en la que su actividad creadora bordeó la extinción. Y entonces, por una suerte de “pascua” vivida, el sol brillará una vez más —la última aquí abajo— en el alma de Wolfgang. Así volverá a cantar, en 1791, con la transparencia de su primera infancia, pero también con la inmensa sabiduría musical adquirida.

El 18 de junio de 1791, para la fiesta del “Corpus” (ceremonia que había sido prohibida por José II y restablecida en 1791 por Leopoldo II), Mozart compuso el motete eucarístico “Ave verum corpus” K.618, en re mayor, para cuerdas, órgano, y coro a cuatro voces²². En esta obra Mozart ha reencontrado “la piedad popular en la cual su madre lo había educado. Lo que hace al “Ave verum” tan emocionante es, sostenida por un arte consumado, una espontaneidad de niño que reencuentra sus fuentes”²³. Esta religiosidad cordial y popular emerge intacta del fondo del alma mozartiana a la hora de cantar el misterio central de la fe católica: la Pasión y la muerte en cruz “pro homine” del Dios hecho hombre y nacido de la Virgen María.

“La estructura del motete mozartiano es de un equilibrio ideal. Los ocho versos se dividen en dos secciones de cuatro, separados por un breve interludio, lo cual parecería contradecir la estructura teológica: seis versos de afirmación dogmática y dos de plegaria. De esta manera Mozart une en un todo musical la muerte de Cristo y la del cristiano”²⁴.

22. Cfr. ROBBINS LANDON, H.C.: 1791. *La dernière année de Mozart*, Lattès 1988, 59: “¿No es significativo que Mozart haya aprovechado esta ocasión para tomar parte en la procesión en el barrio vienés de Josephstadt y para componer una obra profunda con el fin de celebrar, de alguna manera, la primera reaparición de esta ceremonia después de muchos años?”

23. HOCQUARD, *o.c.*, 588.

De hecho, las palabras “in Cruce” e “in mortis” han recibido un tratamiento melódico similar; y si bien el arco melódico se agiganta sobre las últimas, ¿por qué interpretar esto como “un deslizamiento de la teología del sacrificio divino (lo cual está en el espíritu de la Iglesia) hacia una noción filosófica de la paz liberadora (lo cual está en el espíritu de las Luces)”²⁵? Conviene detenernos y reflexionar esta afirmación. Quizás ella tenga que ver con la dificultad que le plantea a Labie el “parentesco bastante perturbador” que existe entre el “Ave verum” y el trío “Soave sia il vento” de la ópera “Cosi fan tutte” (1790), al que considera un “doble paródico” del motete²⁶. Si bien puede hablarse de una vinculación musical entre ambas páginas, en rigor de verdad, el trozo de “Cosi” al que alude explícitamente el “Ave verum” no es el trío en cuestión sino el quinteto inmediatamente anterior (n.9: “Di scrivermi”). Es aquí donde Fiordiligi, sobre las palabras “mi si divide il cor, bell’idol mio”, entona una melodía que será retomada casi literalmente en el “in mortis examine” del motete.

¿Cómo entender este doble eco de la ópera “buffa” en el motete eucarístico? Sin duda, prestando atención a la “acción interior” que Mozart hace emerger súbitamente en su ópera: “Lo que está sucediendo en ese momento, en el plano espiritual, es efectivamente más verdadero, más durable que las apariencias de los enredos a los que asistiremos durante dos actos: el amor verdadero, la fidelidad más allá de la muerte”²⁷.

Al componer el “Ave verum”, en la atmósfera de una contemplación cordial y serena de la Pasión de Cristo, la idea de la muerte (“in mortis”) hace surgir en la memoria mozartiana la melodía con la que, pocos meses antes, había cantado la ruptura interior de un corazón humano (“mi si divide il cor”) desbordado de amor, de un “amor verdadero”, de una “fidelidad más allá de la muerte”. Y podemos decir, con Labie: “fidelidad de Cristo a Mozart más que fidelidad de Mozart a Cristo” (o.c. 377). Sin embargo, a partir de los datos musicales señalados, llegamos finalmente a una interpretación teológica del motete muy diversa a la que él propone.

24. DE NYS, o.c., 112. He aquí el texto del motete: “Ave, verum corpus natum/ de Maria Virgine/ vere passum immolatum/ in cruce pro homine/ cuius latus perforatum/ unda fluxit et sanguine/ esto nobis praegustatum/ in mortis examine.”

25. LABIE, o.c., 376.

26. LABIE, o.c., 369.379. Lo menos que puede decirse de esta expresión de Labie es que es equívoca, ya que sugiere que “Cosi fan tutte” (1790) ha sido compuesta posteriormente al motete (1791). Sólo así se entiende que hable de “la aparente blasfemia” del trío “Soave sia il vento”.

27. DE NYS, Carl, *Mozart et Dieu*, en *Mozart*, Hachette, Paris, 1964, 190.

Si, como hemos visto, la meditación de Mozart acerca de la muerte lo ha ido llevando hacia una percepción cada vez más honda de la Cruz, la reminiscencia de la sublime melodía entonada por Fiordiligi ¿no podría estar significando que Mozart, al contemplar la Pasión, es “arrebataado” por “los sentimientos de Cristo Jesús” (Flp 2,5), es decir, por la Belleza inconmensurable de su corazón amante²⁸? El “Mozart de Dios” habría desbordado así la teología del sacrificio divino como manifestación de un Cristo pasivo, y, por consiguiente, de un Dios sanguinario (lo cual está en el espíritu de las Luces), porque experimenta místicamente, en su propio corazón, el misterio del corazón traspasado del Salvador, la verdad más profunda de su muerte sacrificial, a saber, la fidelidad inquebrantable de la filantropía divina (lo cual está en el espíritu de la Iglesia).

Así, de la “yuxtaposición”, pasando por la progresiva y dolorosa “encarnación”, hemos llegado finalmente a la “comunión” mística, fruto de la caridad eucarística, entre la muerte del hombre y la de Cristo, comunión que es promesa de vida eterna y que es el objeto de la plegaria esperanzada que concluye el “Ave verum”: “Esto nobis praegustatum in mortis examine”²⁹.

2. ¿Pero con qué lógica sostendremos la existencia de esta comunión al escuchar los terrores del “Requiem”? Y sobre todo, ¿cómo sostenerla sabiendo que Mozart deseó —según testimonio de Constanza— que la Misa concluyera con la repetición de la terrible fuga del “Kyrie” sobre el texto de la antifona de la “communio”, texto que evoca la bienaventuranza eterna: “cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es”?

Para intentar una respuesta es indispensable recordar que el tema inicial de la fuga en cuestión tiene una historia significativa. Mozart lo tomó, seguramente, del coro “And with His stripes” del “Mesías” de Händel. También “Bach ha utilizado la misma melodía en su cantata 106 (Actus tragicus) para comentar la antigua alianza (...)

28. En admirable armonía (¿consciente?... ¿inconsciente?) con el simbolismo del nombre Fiordiligi (Flor de lis): según una interpretación mística del siglo II, la flor de lis designa a Cristo. Cf. CHEVALIER-GHEERBANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1974, 136-137.

29. Hablar de “mística” referido a Mozart puede sorprender. Sin embargo, las palabras escritas a su mujer el 7 de julio de 1791, es decir, pocos días después de la composición del motete, sugieren una experiencia de ese género: “No puedo explicarte mi sentimiento: es una especie de vacío, que me hace mucho mal..., una cierta aspiración, que jamás se satisface..., que permanece siempre y que incluso crece de día en día...”

que liga al Señor con su pueblo. Se trata en realidad de una melodía de coral, anterior en más de un siglo a nuestros dos compositores. El cántico original "Ich habe mein Sach Gott heimgestellt" (Yo he confiado mi causa a Dios) es una afirmación de confianza que reúne las ideas de muerte y de eternidad". Resulta evidente, por lo tanto, que el tema de la fuga que Mozart utiliza está cargado de una honda significación teológica. "De esta manera se prolonga, en el mundo danubiano y católico, una idea que había obsesionado a Lutero: el rescate de cada creyente se adquiere jurídicamente por el dolor intolerable de un Dios hecho hombre. Los efectos de la Redención se adquieren por el contrato que liga al cristiano con su Dios"³⁰.

Si pensamos las palabras de este texto a la luz de cuanto hemos dicho, dándole al "contrato" el sentido de una mística "communio", podemos concluir que el deseo de Mozart de finalizar su propio canto fúnebre con dicha fuga revela una última dimensión de su pensamiento en cuanto a la lógica de la figura de Cristo que en él se perfila. Y esta lógica está hecha de una unión eminente de opuestos, eminente porque vivida... en la muerte: por una parte, es el grito desgarrador de un Crucificado que dirige a Dios, desde su angustia, la pregunta que resume la totalidad de la interrogación humana ante la muerte: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" Pero a la vez, como lo sugiere el texto del "Mesías" del cual Mozart toma esta melodía, el Cristo mozartiano es aquel Amor "en cuyas llagas hemos sido curados", el Dios-Cordero que, en el momento de la prueba suprema ("in mortis examine"), nos recuerda que "somos inolvidables para Dios, ya que su fidelidad es inquebrantable ¿Quién podría borrar lo que Dios ha grabado en sus manos?"³¹.

Valdría la pena recordar, para concluir, aquellas declaraciones del propio Mozart en Leipzig, en abril de 1789, dos años antes de su muerte, en el transcurso de una conversación acerca de la música de iglesia, tal como nos las transmitió Rochlitz, testigo del encuentro. Las palabras quizás fueron otras, pero la crónica nos deja una imagen viva de la experiencia mozartiana del misterio cristiano: "Ustedes, protestantes iluminados, como gustan llamarse, tienen toda su religión en la cabeza. Si hay algo de verdad allí, lo ignoro completamente. ¡Pero entre nosotros es todo tan distinto! Ustedes no pueden experimentar lo que significa "Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona

30. LABIE, o.c., 68.

31. CHRETIEN, Jean-Louis: *L'inoubliable et l'inespéré*, Desclée de Brouwer, 1991, 130.

nobis pacem"... Pero cuando desde la primera infancia uno ha sido introducido, como lo fui yo, en el santuario místico de nuestra religión; cuando sin saber aún hacia dónde uno iba con esos sentimientos oscuros y opresivos, se asistía a la Misa con un enorme fervor de corazón sin saber verdaderamente qué se deseaba; cuando uno salía del Oficio divino más aliviado y con el alma elevada, sin saber exactamente qué se había obtenido; cuando uno ha estimado dichosos a aquellos que se arrodillaban conmovidos por el "Agnus Dei" mientras recibían la santa comunión...; cuando uno ha experimentado todo ¡entonces todo es muy distinto! Es cierto que todo eso se pierde luego en el transcurso de la vida en el mundo, pero, al menos es mi caso, cuando se retoman esas palabras mil veces escuchadas, para ponerlas en música, entonces todo eso vuelve y se está frente a Alguien, y hacia ese Alguien se eleva el alma..."³².

Fernando Ortega

32. ROCHLITZ, Johann Friedrich, en Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 15 de abril de 1801, 494s.