

El laúd de Dios, Mozart¹.

GEMA JUAN HERRANZ, OCD

(*Carmelo de la Sagrada Familia, Puçol, Valencia*)

En cierta ocasión Karl Barth tuvo un sueño. En su sueño él tenía que examinar de teología a Mozart. A Barth siempre le había incomodado un poco el catolicismo de Mozart que decía que el protestantismo está todo en la cabeza y que los protestantes no sabían lo que quería decir *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*. Con todo, Barth quería hacer a Mozart un examen lo más favorable posible y en sus preguntas aludía señaladamente a las misas por él compuestas. Pero Mozart no respondió ni palabra.

A Thomas Merton le conmovió mucho el sueño de Barth porque veía que dicho sueño se refería a su salvación y que, de alguna manera, Barth presentía que se salvaría más por el Mozart que había en él que por su teología. Quizás por eso mismo, durante años Barth, antes de ponerse a trabajar en su dogmática, tocaba música de Mozart, como si tratara de despertar en él su oculto Mozart sapiencial, una sabiduría central capaz de armonizar todo. Y eso porque, como concluía el inquieto trapense, *hay en nosotros un Mozart que será nuestra salvación*².

Contamos con una inabarcable bibliografía que trata al pequeño genio salzburgués desde el mito y la leyenda hasta la verdad palpable de los metros cuadrados de sus distintas viviendas o la disposición de sus enseres, pasando por infinitos vericuetos que nos revelan su personalidad, tan elemental como compleja. Decía A. Schuring, estudioso de la iconografía mozartiana, que no hay otro personaje famoso que haya sido objeto de más retratos que no tengan que ver con su apariencia real. Probablemente podemos extender esta afirmación a más campos. Su vida y su muerte han dado lugar a historias de todo tipo, no obstante, nos quedan algunas biografías documentadas, alejadas de apasionamientos desfigurantes, su epistolario y cartas sobre él y, por encima de todo, su música, 626 composiciones desiguales pero impresionantes que son como un manojo de llaves para acceder a muchos mundos; para descender a la profundidad humana, a veces luminosa, a veces oscura, para elevarse sobre todo cuanto nos rodea y para hacer el viaje por tierra firme descubriendo la belleza y la fuerza que la vida misma, en su anodino discurrir, tiene en sí.

No es fácil desvestir un santo ni poner coronas a un vividor. Johannes Chrysostomus Wolfgangus Teophilus³ Mozart no era tan divino ni tan frívolo. No vamos a poner halos divinos como paños calientes, pero no vamos a negar tampoco que en medio de la ambigüedad humana, se abre paso la vida de Dios en nosotros y es en el barro que somos donde puede traspasarse la gloria del Dios que confesamos como ternura, cercanía, fuerza y pasión, palabras todas ellas que se dejan sentir con intensidad en medio de la catarata de pentagramas que Mozart nos legó.

Hay estudios extraños, como por ejemplo el de la universidad de Madison que comprobó que las vacas aumentaban en un 7,5% la producción de leche escuchando a Mozart. Otros son más conocidos, como el *efecto Mozart*, pero hay una gran variedad. Me gustaría, aunque intentemos un brevísimo repaso de obras y biografía, hacer una aproximación al genio escondido de las emociones, al pequeño sabio capaz de hacernos

¹ Cf. P. SOLLERS, *Misterioso Mozart*, Alba, Barcelona 2003, 43. Es Heidegger quien aplica a Mozart el siguiente pensamiento de Silesius en el *Peregrino querubínico*: «Un corazón tranquilo en su fondo, tranquilo ante Dios como éste quiere, Dios lo toca gustoso, porque ese corazón es su laúd».

² Cf. T. MERTON, *Conjeturas de un espectador culpable*, Pomaire, Barcelona 1966, 13-14.

³ En latín, Amadeus

reír, llorar y bailar, capaz de abrir pasadizos interiores que llevan a descubrir el propio fondo y los verdaderos sentimientos, capaz de recordarnos las cosas esenciales, las únicas que sirven para vivir.

Gluck⁴, otro gran compositor que intervino sobre todo en el desarrollo operístico e influyó en Mozart, decía, con mucho acierto a mi entender, que algunos tienen el alma en las orejas. Estaba convencido de que la música era un vehículo de profundidad, que no estaba llamada a producir sensaciones sino pensamiento y sentimiento, un nivel más hondo, y por ello criticaba la superficialidad musical.

Veremos que la música es un arte llamado a conmover, pero sobretodo llamado a crear un espacio de elevación, profundizando, porque la experiencia musical es interrelación. La música es un entramado armónico que sugiere una belleza más allá de lo puramente estético, una belleza con raigambre en el corazón, que remite a la bondad que nos habita y que habla de desprendimiento, porque las experiencias profundas refutan cualquier intento de posesión, de adueñamiento. Nosotros somos un juego de relaciones, somos fruto de un encuentro, por eso somos seres musicales⁵.

Nos acercaremos al universo de Mozart, aunque sólo pueda ser desde algunos ángulos, buscando esa personalidad creadora que nunca perdió su resistencia ni su capacidad de recuperación y reconciliación con lo que la vida le iba trayendo, pese a los *negros pensamientos* que tantas veces le apretaban⁶. Encarnó algo que Beethoven anotó cristalinamente en su testamento, escrito apenas once años después de la muerte de Mozart: el poder liberador que tiene el arte.

Deseo, finalmente, presentar algunos vínculos intuitivos entre Mozart y Juan de la Cruz. Me gustaría, de alguna manera, narrar con los dos una experiencia de comunión plena, de relación profunda, a través de un camino de amor. Desde mi experiencia personal con uno y otro, ambos se iluminan recíprocamente; en definitiva, me gustaría asomarme a la entraña espiritual de la música de Mozart de la mano de Juan de la Cruz y a ese empeño compartido por ambos de *ponernos en presencia de lo bello*⁷.

ALLA BREVE.

Tiempo breve para introducir unos compases generales sobre la música. Posiblemente sea la más antigua de las artes; por muy lejos que nos remontemos en la prehistoria humana, casi siempre encontraremos la música.

La música estaba asociada a las danzas rituales más primitivas y a los antiquísimos cultos sumerios; los griegos no entraban en batalla sin cantar el peán y consideraban la música como una de las disciplinas en los juegos olímpicos; los ejércitos otomanos marchaban siempre con música de fondo y Etty Hillesum arrojó desde el tren que la llevaba desde Westerbork a Auschwitz una tarjeta que decía *Dejamos el campo cantando*⁸.

¿Cuándo y dónde no aparece la música? Los corrillos de los niños que juegan, los coros adultos, la sobremesa tras las comidas familiares, la oración de tantos creyentes de todas las religiones, los pequeños conservatorios, las inmensas orquestas ¿quién puede sustraerse de ella?

⁴ C. W. Gluck tuvo como discípulo predilecto a Antonio Salieri y ambos fueron señalados enemigos de Mozart.

⁵ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética musical*, Rivera Editores, Valencia 2005, 80.

⁶ Cf. P. GAY, *Mozart*, Ediciones Folio, L'Hospitalet 2004, 106.

⁷ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética...*, 37.

⁸ R. FELDHAY BRENNER, *Resistencia ante el holocausto*, Edith Strein, Simone Weil, Ana Frank y Etty Hillesum, Narcea, Madrid 2005, 14.

La música es *simplemente* cualquier juego con unos sonidos estipulados⁹, pero ¿por qué unos sonidos reunidos nos llevan a otras regiones donde reina la belleza? ¿Qué relación establecen con los resortes más íntimos del ser humano, qué vías siguen para tocar nuestra alma? Las respuestas profundas no pueden ser pura espontaneidad, por ello es necesario un ejercicio incesante de sensibilidad, inteligencia y sentimiento, es necesario conocer por vía de experiencia.

Siguiendo a López Quintás, me inclino por abordar y definir la música como un acontecimiento *relacional*¹⁰, como un lenguaje creador de ámbitos y, a la vez, creado por el encuentro de ellos.

Las obras musicales de calidad tienen un poder especial para transmitir la densidad de sentido que albergan las relaciones humanas¹¹ y, a la vez, la religión o la espiritualidad apuntan siempre a un *encuentro* o relación con ese Otro, con Dios. Así se entiende muy bien que Kierkegaard, que decía estar enamorado de Mozart como de una jovencita y que a él debía agradecer no haber muerto sin haber amado, dijera que *Dios es más bien esto: el cómo se entra en relación con Él*¹². En este círculo de círculos, donde todos los ámbitos se entrelazan, me gustaría que nos moviéramos.

Por todo ello, la música es un camino óptimo para entrar en comunicación con la esencia de las cosas, para ponernos en contacto con nuestra intimidad, con la parte más secreta, a veces oculta, de nosotros mismos. El arte, como diría Bergson, tiene por objeto apartar todo lo que nos enmascara la realidad para enfrentarnos cara a cara con la realidad misma¹³. Y Platón, consciente de la capacidad que tiene la música para educar el interior, decía que educando a un joven en la música se daría entrada en su alma a la belleza y así se alimentaría de ella, al tiempo que sería capaz de distinguir lo imperfecto y defectuoso¹⁴. La música es camino de sabiduría.

Recordemos de nuevo la crítica de Gluck sobre la superficialidad musical. Nada, ni siquiera lo que recibimos gratuitamente, se hace sin nuestra correspondencia, sin nuestra acogida activa. Por eso, la música requiere algo más que la escucha espontánea, requiere, como vengo diciendo, un ejercicio continuo de desenmascaramiento, de atención y de profundización; quizás podríamos resumirlo, en términos sanjuanistas, en un proceso de purificación, de recreación y, por ello, de humanización. Fruto de ello serán la tranquilidad y la paz del ánimo que disponen para recibir la sabiduría humana y divina (cf. 3S 6,1)¹⁵, algo que Mozart buscó y por lo que trabajó durante toda su vida a través de lo más íntimo que poseía: la música, su creatividad musical. La búsqueda de la *Gelassenheit*¹⁶, la superior serenidad, una serenidad que brota de la confianza; la grandeza de espíritu que da la generosidad, la sabiduría y el desprendimiento. Probablemente chocha con nuestra imagen de Mozart leer en sus cartas afirmaciones

⁹ Cf. L. REBATET, *Una historia de la música*, Omega, Barcelona 1997, 4.

¹⁰ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética...*, 65.

¹¹ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Rialp, Madrid 1990 (2ª), 180.

¹² Cf. J. M^a MARDONES, *La vida del símbolo*, Sal Terrae, Santander 2003, 109

¹³ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Cuatro...*, 203.

¹⁴ Cf. J. OTÓN, *Interioridad y cultura en La interioridad: un paradigma emergente*, PPC, Madrid 2004, 133.

¹⁵ SAN JUAN DE LA CRUZ, citaremos siempre por la edición de *Obras completas* a cargo de M. HERRÁIZ, Sígueme, Salamanca 1991, usando las siglas que se indican en la p. 7

¹⁶ Esta serenidad era uno de los valores primordiales entre los masones. La búsqueda en la fraternidad masónica por parte de Mozart, que nunca chocó con sus sentimientos católicos, iba por estos derroteros que iluminan muy bien las palabras de Heidegger en su escrito sobre la *Gelassenheit: la serenidad para con las cosas y la apertura al misterio se pertenecen la una a la otra. Nos hacen posible residir en el mundo de un modo muy distinto.*

como esta: *estoy predispuesto a todo, y por lo tanto puedo esperarlo todo y puedo soportarlo todo con paciencia*¹⁷.

No se trata de hacer reducciones simplistas sino que tengo la impresión, siguiendo a Von Balthasar, de que entre la *fe del carbonero* y la intelectualización de la fe se puede hacer un planteamiento estético que sea teológico¹⁸. Sería una forma de ver que los caminos humanos son caminos de Dios, la trascendencia en nuestras vías de carne y tiempo (cf. 2S 20,5). Y por simple analogía, sería una forma de acercarnos a la música, que es un lenguaje de belleza, descubriendo un lenguaje de trascendencia¹⁹.

Con esta mínima obertura creo que podemos adentrarnos en la vida y la obra de Mozart en busca de las aguas subterráneas que han dado lugar a esos bosques y espesuras que parecen, así lo creemos, plantados por la mano del Amado.

UN ALMA SINFÓNICA²⁰.

Estamos en Salzburgo, año 1756, Mozart nace un 27 de enero. Sus padres son Maria Anna Pertl y Leopold Mozart, músico de la corte. Cinco años antes había nacido su hermana Nannerl —única superviviente con Mozart de los siete hijos que tuvieron— que fue una virtuosa del piano desde su primera infancia.

Es difícil seleccionar unos pocos datos para presentar sintéticamente la vida de Mozart a pesar de ser tan corta, pero de todas formas haremos un pequeño recorrido por algunos momentos y facetas que consideramos más señalados en función de la presentación de su *alma sinfónica*, más allá no sólo de los datos que tenemos de él sino, sobre todo, de la innumerable interpretación que hay de todos ellos. No veo indispensable detenernos demasiado en el recorrido cronológico que es en lo poco que podemos decir coinciden todas las biografías. Por otra parte, es curioso observar cómo los biógrafos se enmiendan y desmienten, cuando no contradicen, unos a otros. Después de hacer una amplia lectura se saca la conclusión de que con una tabla cronológica y su música cada uno debe buscar su propia experiencia de Mozart, precisamente a través de ésta.

Mozart pasó más de media vida viajando por Europa. A los seis años hizo un primer viaje corto al que le seguiría una gira familiar de tres años, por muchas de las cortes europeas, Munich, Viena, París, Londres; después sería Italia. Son incontables las anécdotas de estos viajes por tres motivos al menos: porque revelan ya al genio creador de Mozart y su talento como intérprete, porque dejan ver a su vez la solidez de su arte y, tristemente, porque dejan asomar con gran claridad la envidia que generó en su entorno de trabajo. La mayor parte de los colegas de Mozart reconocieron perfectamente que era superior en casi todas las formas de composición, aunque algunos no entendieron la evolución que siguió ni la aprobaron. Joseph Haydn y Johann Christian Bach —uno de los más insignes hijos del *Cantor*— lo vivieron como un regalo y fueron auténticos amigos de Mozart; Gluck, Salieri y muchos otros compositores menores vivieron a

¹⁷ P. A. BALCELLS, *Autorretrato de Mozart*, El Acanalado, Barcelona 2000, 273.

¹⁸ H. URS VON BALTHASAR plantea una estética teológica, a través de la belleza, como una aceptación verdadera en fe de la gloria del amor divino. *Sólo el amor es digno de fe*, Sigueme, Salamanca 1988, 11 y 46.

¹⁹ Cf. J. A. PIQUÉ i COLLADO, *La música en la teología de Joseph Ratzinger (2)*, Liturgia y espiritualidad, CPL, Barcelona, enero 2005 nº 1, 49.

²⁰ Hildegarda de Bingen decía que el alma es sinfónica y concebía el arte musical como una vía de acceso al mundo divino, como un proyecto salvífico. La armonía del arte sonoro está llamada a despertar la armonía (perdida) del alma y le permite recordar su origen. Cf. R. RIUS GATELL, *La sinfonía constelada de Hildegarda de Bingen* en P. BENEITO ed., *Mujeres de luz*, Trotta, Madrid 2001, 130.

Mozart como un obstáculo para el propio progreso y un rival al que había que derribar a cualquier precio²¹, hasta el punto de llegar a decir uno de ellos: *Por supuesto que es una lástima para un genio tan grande, pero para nosotros es bueno que haya muerto. Porque si hubiera vivido más tiempo, lo cierto es que el mundo no habría dado ni un mendrugo por nuestras composiciones*²².

En medio de esta locura de viajes hay que señalar el viaje de 1781, momento en el que Mozart sale definitivamente de Salzburgo —aunque aún hará un pequeño viaje a su ciudad natal— para establecerse en Viena como músico independiente y donde un año después se casará con Konstance Weber. En pocos años empezará el desfavor del público aunque tendrá algunos consuelos en su querida Praga. Mozart empieza a endeudarse y a necesitar de la ayuda de algunos hermanos francmasones y, mientras está componiendo febrilmente su *Réquiem*, fallece la noche del cinco al seis de diciembre de 1791, a los treinta y cinco años, entre la oscuridad de reiterados fracasos y del abandono de sus coetáneos y la claridad que intentaba abrirse paso con el éxito que su última ópera empezaba a tener²³.

1. El niño prodigio.

Mozart fue un auténtico niño prodigio, pero lo que me gustaría mostrar es que fue un superviviente de sí mismo, que se sobrepuso a este no pequeño escollo. Su música se halla más definida por esa superación de sí mismo que por la precocidad. La historia de la música, sin ir a otras partes, presenta auténticos milagros, como el del singular Camille Saint-Saëns, más precoz que Mozart, longevo y auténticamente superdotado. Si Mozart se sobrevivió a sí mismo fue por su manera de vivir su genialidad. Para él era un don recibido, era consciente de ello y estaba convencido de que debía desarrollarlo hasta el máximo de sus posibilidades. Él mismo nos da una de sus claves: *Se equivocan los que dicen que me ha resultado fácil adquirir mi arte. Le aseguro, querido amigo, que nadie se ha esforzado más que yo para estudiar composición. No será fácil encontrar un maestro célebre en música al que yo no haya estudiado con aplicación y de forma repetida, de cabo a rabo*²⁴. Esta fue su actitud durante toda su vida, siempre dispuesto a aprender, abierto a innovar. Mozart nunca pretendió bastarse a sí mismo, lo cual es doblemente sorprendente tanto por sus mismas

²¹ Hay que tener en cuenta que músicos y compositores eran una especie de criados en las cortes del siglo XVIII; en ellas el *Kapellmeister*, el compositor de la corte, era la pieza central de la organización musical y todos debían luchar por obtener su puesto fijo de tal modo que cualquiera que sobresaliera en exceso entre ellos era un estorbo y había que combatir a quien no pudiera ser domesticado. Pero la injusticia irá más allá de estas rivalidades: cuando en 1787 muera Gluck y Mozart ocupe su puesto de *Compositor de la cámara imperial y real* su remuneración será, incomprensiblemente, inferior a la mitad de la de su predecesor.

No había falta de reconocimiento sino lucha por el protagonismo personal y así, el mismo Salieri —ni tan mal compositor ni tan malvado como nos lo han pintado, intrigante sí pero bien formado también, valorado por Mozart y maestro de Beethoven— que admiraba a Mozart con tanta fuerza como le envidiaba, se llevó, con motivo de la coronación de Leopoldo II en 1790, un repertorio que incluía al menos tres misas de Mozart.

²² H. C. ROBBINS LANDON, 1791, *el último año de Mozart*, Siruela, Madrid 1995, 197.

²³ No nos detenemos en desmentir las románticas leyendas que nos presentan un Mozart exageradamente endeudado; habría que traer aquí algunos testimonios de Konstance, más ciertos cuanto que ante el emperador en absoluto le favorecía disminuir las deudas que tuviera. Ni tampoco la que presenta el funeral de Mozart como una gran tragedia puesto que no fue enterrado en una fosa común exactamente sino que tuvo un funeral normal para un miembro de la burguesía de aquella época, triste y en soledad, pero adecuado.

²⁴ J. MARTÍNEZ-VAL, *Mozart hoy... ¿Imposible?*, Pergamino, 2006, 130.

cualidades como por la asimilación que hizo en su infancia del éxito fácil y directo, del afecto y admiración de todos los que tropezaban con el pequeño genio. Todo esto no fue sino una dificultad añadida a la hora de enfrentarse a la realidad de una vida mucho menos gratificante en la que tenía que luchar por conquistar un puesto de trabajo y la aceptación como músico.

Su complejión afectiva le ayudó a situarse en una onda permanente de apertura, de superación constante. Mozart se definía a sí mismo como alguien necesitado de los demás pero, al mismo tiempo, no se dejó apresar por esas necesidades afectivas que, por elementales y tan intensas en su caso, podrían haber sido el fracaso de su música. Si hubiera cedido a la presión de su entorno para granjearse un afecto que él siempre buscaba, no hubiera llevado su música a la plenitud que la llevó.

Quedémonos con que la vida de estudio de Mozart tiene sus raíces en la fuerte disciplina a la que fue sometido por su padre. Una disciplina que lejos de oscurecer su increíble capacidad creadora o marchitar la sobrecogedora fantasía y espontaneidad íntima que tenía, se transformó en autodisciplina, en capacidad para objetivar sus creaciones sin perder ni un ápice de su fuerza y dulzura. Mozart luchó por desarrollar un lenguaje creador con unos criterios personales que maduró poco a poco y por los que llegaría a pagar un precio muy alto.

2. La persona en el personaje.

El director checo Milos Forman hizo muy popular en su famosa película *Amadeus* una figura de Mozart que tiene poco que ver con la realidad. Pese al acierto y calidad de la selección musical, nos dejó una caricatura mozartiana. Tiene inexactitudes históricas y pequeñas mentiras, siguiendo todavía en parte la inmensa leyenda que rodea la vida y la muerte de Mozart, pero lo menos deseable de ella es la imagen que transmite del compositor. La risa tonta y una forma de ser y de vivir que no cuadran con la realidad que presentan sus cartas, las de sus allegados y, sobre todo, con su trabajo.

Pocos imaginan que a Mozart le gustaba trabajar²⁵, que ayudaba a su amigo Michael Haydn²⁶ a llevar a cabo sus obligaciones de compositor o que la perseverancia era una de sus cualidades más sobresalientes. Basta asomarse al período de su vida que va de 1777 a 1781 donde lo único que salta a la vista es la suma de pequeños fracasos que le devuelve a la *cárcel* de Salzburgo. Mozart aquilató su paciencia y su constancia, su compromiso con la libertad creadora y la dignidad personal. El desarrollo al que llevó la forma de sonata y, sobre todo, la ópera *Idomeneo, re di Creta* puede verse como un primer fruto de esa maduración y como el paso a un nivel más profundo de vida y de compromiso.

La conciencia de la grandeza de su capacidad nunca le llevó a despreciar a nadie, tampoco a otros compositores menores, aunque aborrecía y criticaba la mediocridad, el mecanicismo y el mal gusto musical. Contaba entre sus amigos carniceros y príncipes y jamás hizo uso de los títulos adquiridos en su juventud, cosa muy frecuente en su época,

²⁵ Mozart llega a afirmar en su correspondencia que le cuesta más esfuerzo no componer que hacerlo, pero cuando nos aproximamos a muchas de sus partituras resulta sobrecogedor intuir el ritmo que se impuso a sí mismo desde dentro para dar a luz sus obras. Su hermana Nannerl, lo mismo que su esposa Konstanze, confirman esta tendencia de Mozart y la necesidad de distraerle para que tomase el descanso necesario.

²⁶ Michael Haydn, amigo leal hasta la muerte, era hermano del muy querido por Mozart Joseph Haydn, *Papá Haydn*, quien quizás fue el compositor más consciente de la grandeza del don de Mozart. Michael era compositor, como su hermano, pero el juego, la bebida y las malas costumbres acabaron apagando su capacidad creativa. Mozart no le dejó en la estacada, pese a los temores de su padre de que le arrastrase a una vida licenciosa.

para hacerse valer socialmente. Prefería dar clases gratuitas a quien tenía verdadero interés que un buen sueldo a base de componendas cortesanas y podía llegar a sentir que tocaba para las paredes y las sillas ante un buen número de gente cuando ésta era insensible al arte. Sin embargo, es muy hermoso descubrir a Mozart sometiendo su genio a las necesidades y capacidades de los intérpretes, modificándose a sí mismo en pro de ellos y creando igualmente obras maestras.

Está bastante probado²⁷ que Mozart no fue un jugador de azar por más que le gustasen los juegos y fuese un entusiasta del billar. Lo mismo que no era tan sumamente enamorado ni llevaba una doble vida²⁸. Pero Mozart no era un genio que causase impresión, no concuerda con la imagen ideal preconcebida del genio y quizás por ello es uno de los genios más amables; sin la pretensión de imprimir en el mundo sus principios redentores imborrables²⁹, sin necesidad de aparecer perfecto.

Estas son algunas de las características del Mozart menos aparente.

3. *Das Mittelding.*

Hemos visto anteriormente que el arte nos puede ayudar a ver la verdad, a ponernos cara a cara frente a la realidad. Algo muy parecido a lo que Juan de la Cruz definía como *gustar según la verdad de las cosas* (3S 20, 2) y que Mozart añoraba como podemos ver a través de sus cartas: *el punto medio, la verdad en todas las cosas, no es conocida ni apreciada hoy en día*³⁰.

El punto medio, esa verdad, es uno de los puntos medulares de la música de Mozart. Ahí es donde reside su originalidad, no pretendida, y de la que deriva la verdadera belleza. Eso es probablemente lo más *mozartiano*, adjetivo que despertaba su agudo sentido irónico de modo que para explicar lo mozartiano en su música a quien le pedía la fórmula magistral de la misma vino a decirle que la esencia de su música era como su nariz que al crecer y encorvarse precisamente en la medida en que lo hacía, se había convertido en una nariz mozartiana. Lo mismo ocurría con sus obras, crecían naturalmente en él y él sabía que no se daba a sí mismo ese don.

La forma de verter la verdad por parte de Mozart es la naturalidad, la simplicidad y la nitidez que se palpa en sus obras. Quizás eso mismo sea lo que hace que la penetración psicológica que tantas veces percibimos en su música vocal tenga una resonancia tan profunda. Una huida continua de cualquier tipo de amaneramiento o afectación que para él eran las mayores transgresiones y agresiones a la verdad que expresaba en formas musicales.

Aprovecharemos este punto para añadir algo más sobre la persona de Mozart. Esta especie de fuga consustancial de todo lo que resulte pedante y fatuo era algo que configuraba a Mozart. Por eso, el inmenso empeño por parte de Leopold de convertir a Mozart en un hombre de mundo, en un buen diplomático, fue un fracaso. Mozart era directo y franco, aborrecía los circunloquios, la adulación y el tener que ganar de forma indigna lo que le correspondía por poner honestamente al servicio de los demás su don,

²⁷ Cf. W. HILDESHEIMER, *Mozart*, Destino, Barcelona 2005, 292. Las afirmaciones de Hildesheimer tienen gran peso en tanto que su biografía pretendía deshacer el mito mozartiano del héroe divino. Acaba por levantar otro mito, pero su intención es clara.

²⁸ Escribe Mozart desde París: *Hubo un baile, pero sólo bailé 4 minuetos y a las 11 ya volvía a estar otra vez en mi habitación, porque, entre cincuenta chicas, sólo una bailaba a compás*. Cosas como ésta o que hiciera préstamos económicos a sus amigos cuando jamás gozó de una economía boyante, nos presentan un contrapeso a la manida imagen del Mozart mujeriego y vividor.

²⁹ Cf. J. MARTÍNEZ-VAL..., 31.

³⁰ P. A. BALCELLS..., 391.

o sea, dando caba a los señores del mundo, en su caso, a *Vuestras Altas y Principescas Gracias, Arzobispo de Salzburgo...*

Del canon cortesano en que le tocó vivir podríamos decir que hizo verdaderamente suyos el concepto de honor, más próximo a la integridad personal que a la dignidad pomposa, y los patrones estéticos de modo que gran parte de la *tragedia* de Mozart está en haber quebrantado como persona y como creador los esquemas básicos de su pequeño universo³¹. Y todo ello, por seguir su voz interior, por fidelidad a una conciencia íntima a la que no podía renunciar. Mozart libró su propia batalla por la libertad; se adelantó a su tiempo y puso en juego su existencia social, al romper con la servidumbre que le ataba a su señor, el Arzobispo Colloredo. No perseguía ser un artista libre tal como nosotros lo entendemos en nuestra época, simplemente comprendió que si seguía bajo aquella servidumbre ahogaría el don recibido.

De la mano de este apartado damos la vuelta a la moneda para acercarnos al *otro Mozart*, el que resulta ambiguo.

4. El payaso.

Mozart tuvo sin lugar a dudas un singularísimo sentido del humor. Pero quiero referirme primero a ese payaso que en su caso personifica una inocencia auténtica, a ese que conserva el conjunto de intuiciones primarias hasta el final de la vida y por tanto una forma de estar en el mundo y de relacionarse en él. Probablemente desde aquí se explica la contradicción, sólo aparente, de que un Mozart eternamente infantil resolviera las situaciones más complejas con una hondura insólita y con verdadera madurez.

Desde esta perspectiva podemos descubrir al Mozart que es capaz de construir musicalmente los universos más variados. Aparece el hombre capaz de distanciarse para ver, para percibir mejor; capaz de sublimar los sentimientos humanos en las óperas a través del lenguaje de la música sacra y viceversa, de humanizar los sentimientos religiosos de su música religiosa a través del lenguaje operístico.

La música no se puede leer como la simple traducción del estado anímico del compositor o como respuesta literal a sus propias circunstancias; de otro modo, Mozart quedaría reducido y anclado en una inmensa pobreza expresiva. Y añadido aquí que más que ninguna otra fórmula musical, las óperas otorgaban a Mozart la posibilidad de crear distanciándose; en ellas aparecen perfectamente acoplados el cómico y el dramaturgo, el niño y el adulto, la tragedia y la ternura, el juego y la profundidad. Mozart podía transmitir a través de ellas la extraña complicidad que en él se daba entre el sentido trascendente y el sentido humorístico de la existencia³² y, probablemente por ello, alcanzan sus personajes musicales tan increíble precisión psicológica.

A nosotros nos cuesta entender no sólo lo que se ha presentado como el *humor mozartiano* sino el humor en general de su época que es un humor distinto al nuestro. Leemos con rubor las abundantísimas bromas de sus cartas y nos avergüenza en cierta manera que alguien que se elevaba sobre sí mismo con tal pureza musical haga uso de un humor tan subido de tono que resulta chabacano, utilizándolo incluso en algunos cánones que son verdaderas obras maestras en miniatura³³ a pesar de ser juegos musicales. En descargo suyo habría que leer algunas cartas de la respetable Ana María, su madre, a la que nos cuesta imaginar bromeando y haciendo rimas en el mismo tono

³¹ Cf. N. ELIAS, *Mozart, sociología de un genio*, Península, Barcelona 2002, 33.

³² Cf. P. A. BALCELLS..., 360.

³³ Ahí está, por ejemplo, el canon para voces *Leck mich im Arsch* que no traducimos aquí por respeto a los lectores. Cf. A. POGGI y E. VALLORA, *Mozart, repertorio completo*, Cátedra, Madrid 1994, 230.

que su hijo. En todo caso, queda manifiesta una tendencia humorística familiar y la verdad de la sentencia: *el que una persona sea un gran artista no excluye que en su interior tenga algo de payaso*³⁴.

Probablemente hallemos en esta dimensión cómica, mucho más amplia y honda que las bromas en sí mismas, el enlace para conseguir el verdadero distanciamiento que deviene en creatividad. De hecho, Mozart sufrió toda su vida por tener una afinada sensibilidad para percibir el desfase que había entre el mundo interior ideal que él soñaba, esa fraternidad universal en todos los órdenes de la vida y la realidad cotidiana, a menudo oscura y menesterosa. A través de la risa, de lo cómico, Mozart se veía a sí mismo con realismo, como un buscador de orden en un mundo desordenado y conseguía al mismo tiempo un autodistanciamiento curativo³⁵, tan necesario en su caso por su tendencia obsesiva y compulsiva.

5. Dios.

El Dios de la bondad, de la libertad y de la paz. Con estos tres sustantivos podemos hacer todo un recorrido por la experiencia de Dios que tuvo Mozart.

Apenas somos conscientes de hasta qué punto nuestra existencia queda marcada por la imagen que tenemos de Dios y, sin embargo, ella señala profundamente las líneas por las que discurre nuestra forma de afrontar la vida y de construir la propia personalidad. La vida de Mozart nos permite ver esta realidad porque el Dios que Mozart conoció en su infancia era un Dios propicio y bondadoso, compasivo, amoroso y lleno de misericordia, por tanto no podía dejar de proteger a sus hijos. Para Mozart este Dios estaba representado esencialmente en su padre y después en el príncipe-arzobispo Sigismund Ch. von Schrattenbach —la fe en la familia y en la iglesia institucional— y la vida funcionaba maravillosamente bien. Esta certeza íntima del Dios bueno nunca abandonó a Mozart pero tuvo que purificarla profundamente³⁶.

Mozart conoció la noche que purifica nuestras imágenes de Dios, aun las que nos parece que se aproximan más a su esencia, porque ninguna de ellas es Él mismo. El primer eslabón de ruptura interior, de purificación vendrá a través de las relaciones con el sucesor de Sigismund, Hieronymus Colloredo. Éste ya no sería tan propicio a la familia Mozart y por él conoció Mozart al Dios autoritario y justiciero, amenazador y represor. A causa de él, Salzburgo se convirtió en una auténtica cárcel para Mozart que debía componer exactamente lo que Colloredo deseaba, en la forma y el momento que él lo exigiera. Por supuesto, mal remunerado y despreciado, porque al fin y al cabo era un sirviente más en la pequeña corte del príncipe-arzobispo. Pero la noche se haría

³⁴ N. ELIAS..., 25.

³⁵ Cf. J. M^a MARDONES..., 81. J. M^a Mardones cita a V. Frankl apuntando que el sentido del humor, el burlarse de sí mismo —cosa que Mozart hacía muy a menudo— es un recurso apto para el distanciamiento, hasta el punto de ser una técnica curativa de obsesiones y compulsiones. En este sentido, como poco después dirá el autor citando a P. Berger, lo cómico es una promesa de redención y aparece como una señal de trascendencia, una herramienta para ordenar el desorden, para poner sutura al desgarrón de la realidad y cauterizar con humor la angustia existencial.

³⁶ La purificación de la imagen de Dios, el vacío afectivo que vivirá, el desprendimiento de lo que eran sus seguridades básicas, todo ello es un camino que recorrerá Mozart, sin saber explicitarlo en muchos casos. Juan de la Cruz tiene muchos apuntes en sus obras que clarifican esta experiencia y permiten ver desde fuera el paso de Dios por su vida. Todos los textos sobre el vacío de posesiones y aficiones, sobre la obra de Dios en la noche pasiva iluminan esta experiencia y también todos aquellos en los que Juan de la Cruz recuerda que Dios *no es aquello esencialmente*.

mucho más profunda para nuestro compositor al empezar a resquebrajarse³⁷ la relación paterna, la relación por antonomasia de Mozart. El amantísimo padre, siempre preocupado y volcado en procurar la prosperidad familiar y mostrar al mundo el milagro que era su hijo verá cómo éste se rebela a todo, incluido a él, para seguir la voz de su conciencia íntima y no ser llevado por otras manos que no sean las suyas. Mozart llegará a sentirse en un verdadero pozo oscuro donde todo es, en palabras suyas, *pura decepción y miedo*³⁸. Es la experiencia del vacío afectivo en todos los órdenes y del ocultamiento de Dios.

1781 será el año de las rupturas y los cambios profundos, el año en que Mozart se establece como músico independiente rompiendo sus ataduras con la corte de Salzburgo, corriendo un gran riesgo al romper con su señor. Un año después se casará con Konstanze Weber, sobreponiéndose definitivamente, pero no sin dolor, a su padre y tres años más tarde, precisamente un 14 de diciembre, ingresa en la francmasonería³⁹. Para Mozart no se trataba de ninguna manera de un alejamiento de sus raíces católicas, la masonería no era una nueva religión⁴⁰, sino que tenía para él un profundo sentido espiritual además del rescoldo afectivo que Mozart siempre anheló. En todo caso, fue para él una manera de ir reencontrando al Dios original.

En este mismo año se estrena la obra que me parece punto de partida para el nuevo Mozart, la ópera *Idomeneo, re di Creta*. Con esta obra nace en Mozart la decisión de seguir su propia conciencia musical⁴¹ y la capacidad para enfrentarse a un público que progresivamente le entendería menos, o sea, la capacidad para la gran soledad. En esta ópera se halla uno de los cuartetos vocales más bellos de la historia de la música y con el que Mozart siempre se emocionaba. Dejando de lado el argumento de la ópera, aparece Idamante, destinado a la muerte diciendo *iré errante, solo; buscando la muerte* y su amada Ilía le responde *seré tu compañera en el dolor; donde estés y donde mueras, yo moriré*. La resonancia bíblica es impresionante: *donde tú vayas, yo iré, donde habites, habitaré... Donde tú mueras moriré y allí seré enterrada* (Rut 1, 16-17), todo el cuarteto resulta estremecedor. Y todavía quiero recordar un aria que va a traernos un eco familiar. Aparece Ilía cantando a las soledades amigas, las auras amorosas y las plantas floridas hasta que empieza el delicioso fragmento de los *zefiretti* invocando mensajeros para manifestar lo secreto del corazón a su Amado (C 2, 1). Creo que mejor que cualquier comentario es copiar el texto del aria y la estrofa del Cántico Espiritual que evoca y leerlos juntos:

Lisónjeros céfiros,
vamos, volad junto a mi tesoro
y decidle que lo adoro,
que su corazón me sea fiel.
Y, vosotros, pinos y flores sinceros,
que licuáis mi amargo llanto,
decidle que, amor más singular,
jamás visteis bajo el cielo.

Pastores, los que fuerdes
Allá por las majadas al otero.
Si por ventura vierdes
Aquel que yo más quiero,
Decidle que adolezco, peno y muero...

³⁷ Para Mozart es totalmente incomprensible que su padre desee que se someta al arzobispo incluso a costa de su propio honor, y a medida que Leopold tense la cuerda con chantajes afectivos, morales y religiosos, *tu alma irá a parar al diablo*, Mozart se irá separando más y más de él.

³⁸ P. A. BALCELLS..., 276.

³⁹ Cf. H. C. ROBBINS LANDON..., 77.

⁴⁰ La pequeña logia en que ingresó Mozart se llamaba *Zur Wohltätigkeit* (La Beneficencia). No es equiparable a la masonería del siglo XVIII que, por ejemplo, al ingreso de Mozart en ella era completamente legal e incluía entre sus compañeros masones hasta un abad, el de los agustinos de Huey, con la secretista del siglo XIX o la masonería de nuestros días. Son sencillamente diferentes.

⁴¹ Cf. J. MARTÍNEZ-VAL..., 212.

Esta búsqueda de Dios y el sueño de una fraternidad amorosa capaz de colmar los anhelos humanos se harán cada vez más patentes en las obras de Mozart.

6. La música religiosa.

Mozart compuso al menos 17 misas, letanías, ofertorios, motetes, vísperas y, la que probablemente es su obra religiosa más conocida, el *Réquiem*, que dejó incompleto a causa de su muerte. Escribió también otras piezas religiosas, sobre todo cantatas para su logia masónica. La crítica ha considerado casi unánimemente su *Maurerische Trauermusik* como la composición masónica de mayor importancia musical y espiritual. Se trata de una marcha fúnebre que avanza en un crescendo continuo sobre un canto firme gregoriano, el *tonus pellegrinus*⁴². Esta página revela una profundidad de sentimiento donde no se atisba ninguna desesperación ni desorientación, sabe hacia dónde camina; revela un Mozart que había meditado mucho sobre la muerte hasta el punto de poder llamarla *amiga sincera y queridísima del hombre*.

Como músico al servicio de un príncipe-arzobispo Mozart tenía que escribir música para iglesia, lógicamente. A causa de esa imposición casi siempre se ha mirado su música religiosa como composiciones menores o las menos logradas. Que tuviera un contrato no significa que escribiera únicamente por obligación. El extraordinario Bach componía una cantata tras otra obligado por un contrato y no exactamente como medio de autoexpresión⁴³. En todo caso, Mozart rompe definitivamente con la música en serie y por eso en su producción cada pieza está diciendo algo, invitando, comunicando. No obstante, hay piezas que Mozart escribió exclusivamente por propio deseo, como por ejemplo el *Gradual Sancta Maria, mater Dei* que es una plegaria personal.

Con la composición del *Ave Verum* y también con el *Réquiem* y el *Kyrie en re menor* Mozart inicia lo que él mismo consideró un nuevo estilo de música religiosa donde se prescinde deliberadamente del adorno; estas obras están definidas además de por la sencillez, por una austeridad sobrecogedora⁴⁴ y, sobre todo en el *Réquiem*, por la ausencia de cualquier gesto que pudiera tener algo de teatral; es una forma de infundir lo más íntimo y por ello elemental: la confianza en la paz eterna. Podemos ver aquí al Mozart precursor que pone los pilares de la música decimonónica.

La *misa de la coronación* se ha hecho inolvidable desde que H. Von Karajan la dirigiera en 1985 en una misa por la paz del mundo en la Basílica de San Pedro. Hay otra misa, incompleta pero muy especial, la *misa en Do menor*, una auténtica catedral sonora. Se trata de una obra que Mozart escribió también sin mandato, parece ser que por cumplir una promesa que siempre se ha relacionado con un voto con ocasión de su boda con Konstance. Me gustaría hacer con estas dos misas una invitación: si escuchamos seguidamente el *Qui tollis* de esta la *misa en Do menor* y el *Agnus Dei* de la *misa de la coronación* quizás nos suceda algo de lo que avisaba Roger de Taizé⁴⁵, que la música levante el velo de lo inexpresable y nos lleve a la oración. Primero la súplica estremecida que recoge el clamor de un dolor que quiere mantenerse en la esperanza, aunque sea oscuramente, y que se abre paso poco a poco hacia una paz cada vez mayor que estalla en la alegría de poder confiar.

Como avisaba el magnífico Celidibache la música no sólo es bella, la música es verdadera. La música penetra el significado de las palabras y nos puede llevar a la

⁴² Han pasado unos 15 años desde que Mozart se sentara con el Padre Martini en Italia pero sigue fresco en él todo lo aprendido sobre la música de iglesia.

⁴³ Cf. J. MARTÍNEZ-VAL..., 195.

⁴⁴ Cf. H. C. ROBBINS LANDON..., 176.

⁴⁵ Cf. H. ROBERTO DE TAIZÉ, *No hay que temer. Cantos de Taizé*. Paulinas, Madrid 1984, 4.

verdad que quieren expresar, nos puede llevar al *más allá* de las cosas. Algo de esto podemos experimentar escuchando el *Et incarnatus* de esa *misa en Do menor*. Hay que escuchar las palabras *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est*, ese increíble desafío melódico, en boca de una soprano, con ese sentido de penetración. Es una llamada a hablar de Mozart, de la belleza, de la música que nos lleva hacia dentro sin olvidar nombres como Stalin, Hitler, Somalia, Eritrea o El Líbano, por no seguir citando y así, como decía P. Sollers, llegar a sentir ese *Incarnatus* sobre un fondo de torturas y montones de cadáveres y no olvidarlo como un fondo de publicidad⁴⁶. Se trata de dejar a la música levantar el velo que esconde el Rostro que no se quiere mirar (Is 53, 3) y ver encarnada una belleza que también puede ser redentora.

*Concluyamos este trabajo,
hermanos, con las manos juntas,
entre alegres cantos de júbilo.*

Así reza el texto de la última cantata masónica que supuestamente escribió Mozart⁴⁷ y con ella cerramos este largo apartado sobre un hombre cuya alma era realmente sinfónica, en búsqueda permanente de una armonía mayor. Un hombre al que le encantaba jugar, enamorado de la vida y estimador de las cualidades espirituales de sus semejantes muy por encima de su condición social⁴⁸. Un hombre cuya alma trepó más allá de los pentagramas visibles en busca del contrapunto definitivo a través de la paz que puede dar la constancia en la belleza del trabajo cotidiano⁴⁹ y en la confianza, tal como él la sentía; la confianza del que está dispuesto a todo porque se abandona a un Dios que *siempre da calor* y porque está cierto —y tenía sólo catorce años cuando hacía esta afirmación— de que *la voluntad de Dios es siempre la mejor*.

LAÚD Y TROVADOR: MOZART Y JUAN DE LA CRUZ.

Un hombre bajito, cuyos ojos revelan aquello que su modesta condición oculta.

Si el escritor alemán Von Kleist no hubiera añadido que ese hombre llevaba un abrigo verde, bien pudiéramos haber imaginado que llevaba una capa parda y era Juan de la Cruz. Pero no, era Mozart el día de una representación de Don Giovanni en Praga durante las fiestas de la coronación de Leopoldo II⁵⁰.

¿Es posible encontrar un parentesco entre Juan de la Cruz y Mozart? La pregunta sobre la proximidad de ambos nace de una experiencia personal que se ha ido repitiendo en mí. Un día mientras escuchaba el Allegro del *concierto para violín y orquesta n.º 3* vino a mí con una fuerza transparente la última estrofa del Cántico Espiritual:

*Que nadie lo miraba,
Aminadab tampoco parecía;
y el cerco sosegaba,*

⁴⁶ Cf. P. SOLLERS..., 29.

⁴⁷ Sigue sin resolverse el dilema de si realmente fue Mozart quien compuso esta cantata cuya música, con un texto de P. Preradovic, sería adoptada como himno nacional austriaco desde 1946; a falta de pruebas concluyentes figura en el catálogo Köchel como final de la anterior cantata *Eine Kleine Freimaurer-Kantate*.

⁴⁸ Recordemos la ópera *Las bodas de Fígaro* donde Mozart vincula, a través de la música, a la Condesa Rosina y a su sirvienta Susana dándoles la misma nobleza a través de la cualidad espiritual. Para la nobleza de la época era una inversión de valores difícil de asumir y entender.

⁴⁹ Un mes antes de morir Mozart escribía a su mujer: *no hay nada más agradable que poder vivir con un poco de paz, y para eso se necesita trabajar asiduamente y yo estoy contento de poder hacerlo*.

⁵⁰ Cf. H. C. ROBBINS LANDON..., 128.

*y la caballería
a vista de las aguas descendía.*

Se me dibujó claramente la experiencia tal como decía Mozart que *sentía ver* su música dentro de él toda de una vez, como un bellissimo cuadro o figura humana⁵¹. Compás tras compás se desgrana la plenitud encarnada que se respira en esta estrofa⁵², se paladea ese *mi corazón y mi carne se gozaron en Dios vivo* al que hace referencia el Santo cuando glosa *Y la caballería / a vista de las aguas descendía*.

¿Dónde podrían encontrarse Juan de la Cruz y Mozart? ¿Hay alguna vena íntima que conecte a estos dos hombres separados por doscientos años, con unas vidas tan dispares, unos caracteres tan diversos y unas circunstancias tan desiguales?

Hay un sin fin anécdotas de ambos, porque ambos llevan a cuestras sendas leyendas, que podrían servirnos para contraponerlos o hermanarlos. Que Juan de la Cruz tuviera un afinadísimo sentido práctico de la vida mientras que Mozart necesitó llegar a las puertas de la muerte para dar con los primeros compases de ese sentido o que ambos tengan, con la natural diferencia de usos, costumbres y reclamos, un número increíble de kilómetros recorridos en todo tipo de condiciones, no los acerca ni separa. Hay algunas vetas que comunican entrañablemente a estos dos creadores y que hacen que el regalo que nos han hecho con sus vidas y sus obras sea un canal de doble dirección que nos adentra de ámbito en ámbito, siempre invitándonos a nuevas profundidades. Y así como para Dios es imposible dejar de hacer lo que es en sí, que es comunicarse (Ll 3, 46), ellos dos nos adentran en una red de relaciones cuyo caudal de belleza y experiencia no tiene fin porque remiten a algo mayor.

Si alguna música debiera acompañar este intento, habría que empezar por el último de los cuartetos para cuerda dedicados por Mozart a Haydn, el cuarteto *De las disonancias* que pone desde los primeros compases en jaque las reglas y equilibrio de la armonía tradicional. El Adagio inicial se abre con un La bemol sobre el fondo de un La natural; el atrevimiento es tal que entrado ya el siglo XIX musicólogos de la talla de Fétis todavía seguían corrigiendo algunos compases de este cuarteto⁵³. Ya enlazan aquí, de alguna manera, los dos artistas puesto que también Juan de la Cruz fue sometido a juicio por considerar sus transgresiones a la norma como imperfecciones artísticas⁵⁴. Sin duda, la disonancia de Mozart sobre el fondo sanjuanista está llamada a generar armonía.

1. Ecos de una experiencia.

La experiencia de resonancias, como he dicho, ha sido repetida en mí de forma que a través de esos ecos han ido naciendo algunas intuiciones que quiero compartir primeramente a través de algunos fragmentos de las obras de Mozart.

Tras la aparición de una ópera bufa *Così fan tutte* guarda una profunda alegoría sobre la relatividad de los sentimientos. El sentimental Ferrando, dotado a su vez de una exquisita sensibilidad, canta el aria *un aura amorosa*. Se despliega la ambigüedad que late en todo lo humano pero en ella se percibe claramente la fuerza del amor como el mayor estímulo del corazón. Es inevitable no dejarse llevar por la música recordando

⁵¹ Cf. P. A. BALCELLS..., 309.

⁵² *San Juan de la Cruz, Obras completas* (3ª ed de J. V. RODRIGUEZ y F. RUIZ), EDE, Madrid, 1988, 751.

⁵³ Cf. A. POGGI y E. VALLORA..., 509.

⁵⁴ Cf. C. CUEVAS GARCÍA, *San Juan de la Cruz y la transgresión de la norma expresiva en Actas del Congreso internacional sanjuanista I*, coord. E. WATTENBERG y S. ROS, Junta de Castilla y León, Valladolid 1993, 50.

las estrofas 28 y 29, nuevamente del Cántico Espiritual, donde *todo se mueve por el amor y en el amor* (C 28, 8), *el fin para el que fuimos creados* (C 29, 3)

Al escuchar la *sinfonía n° 38 Praga*, uno se aproxima como por un inmenso corredor desde el Cántico al poema de la Llama y ve el esbozo de la experiencia que se canta tras un largo camino, *de un lado, serena estabilidad, después de haber triunfado sobre el mundo de la dispersión; por otra parte, actividad exacerbada del amor*⁵⁵ y a lo largo de la sinfonía se entreteje la fuerza en la ternura, el ímpetu sosegado, la fusión de los contrarios porque de alguna manera se resuelven las contradicciones, las discordancias en la música y en la persona que vive la experiencia de la que hablamos.

De hecho, el Adagio inicial, sombrío, está emparentado con la ópera *Don Giovanni*. Es el arranque de la búsqueda, la experiencia de desorientación, de pérdida⁵⁶ y cuando se resuelve en Allegro spiritoso conecta con la obertura de *La flauta mágica*⁵⁷, es la entrada en la armonía; nuevamente conecta con *Don Giovanni* el Andante, con el aria *Dalla sua pace*, acaso ya con más suavidad porque apunta esa experiencia de *presencia como ausencia*⁵⁸; recuerda la huella del Amado que no está fuera sino en la misma persona, por ello será posible reconocerle. Concluye la sinfonía con un Presto final que invita a la danza, al juego, a la fiesta sin fin anunciando ya ese andar *el alma interior y exteriormente como de fiesta y un júbilo de Dios grande, como un cantar nuevo, siempre nuevo, envuelto en alegría y amor* (Ll 2, 36).

Un último ejemplo todavía, aunque sería inagotable desde ambas laderas porque los dos, laúd y trovador, son un manantial de creatividad y comunicación, provocadores de experiencia. De una parte, Mozart rezuma lirismo compás tras compás, de otra, la poesía del santo de Fontiveros es de una inacabable musicalidad⁵⁹. Los dos son provocadores, invitan a un descubrimiento a medida que se desvela el simbolismo de ambos y se cae en la cuenta de que, en verdad, los símbolos no traducen experiencias sino que las crean⁶⁰.

Este último ejemplo podría ser la meditación del poema de La fonte con el *concierto para piano n°24 en do menor*. Todo el concierto *mana* incesantemente de manera que basculan las cadencias como si surgieran de un fondo oscuro, las profundidades del do menor, y se dibuja la ternura, la suavidad sobre la sombra *como voz de grandes aguas* (Ap. 1, 15). Agua que brolla, no evidentemente, como el lenguaje de la fe. Es un entramado hecho de alusiones y sugerencias, de evocaciones e invocaciones, como la vida misma⁶¹.

A menudo, la música de Mozart presenta una *contradicción* semejante a la de Juan de la Cruz. Ni la música de uno ni la poesía del otro son primeramente autobiográficas y sin embargo no dejan de hablarnos de ellos. Si el bellísimo poema de La fonte fue escrito junto con otros, en la cárcel, en las peores condiciones creativas según nosotros podemos imaginar; algo parecido le pasa a Mozart en algunos momentos y, por seguir con el piano, basta remitirnos a la primera obra que escribe a su vuelta de

⁵⁵ *San Juan de la Cruz...* (ed. EDE), 763.

⁵⁶ Cf. M. NAVARRO, *Búsqueda en el Cántico espiritual: dinámica psicológica* en *Actas del Congreso internacional sanjuanista III*, coord. O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL y J. V. RODRÍGUEZ, Junta de Castilla y León, Valladolid 1993, 369.

⁵⁷ Cf. A. REVERTER, *Mozart*, Península, Barcelona 1999 (2ª), 40.

⁵⁸ Cf. M. NAVARRO..., 390.

⁵⁹ *Vistas por el propio Juan de la Cruz, las estrofas del Cántico no son tanto las estrofas de un poeta cuanto las de un cantor*. S. ROS, *La seducción de los místicos. Teresa y Juan de la Cruz* en A. MARTÍN LABAJOS, *La mística en el siglo XXI*, Trotta, Madrid 2002, 216.

⁶⁰ T. POLO, *San Juan de la Cruz: la fuerza de un decir y la circulación de la palabra*, EDE, Madrid 1993, 12-14.

⁶¹ Cf. J. Mª MARDONES..., 253.

París. Sumergido en una profunda crisis personal, con la experiencia de fracaso, de haber perdido a su madre, de volver a estar sometido a un régimen de vida que para él era asfixiante y empobrecedor, lo primero que escribe es el *Concierto para dos pianos en Mi bem. Mayor*, la misma tonalidad en que iniciará después *La flauta mágica*. Basta escuchar su primer movimiento, un allegro inicial rebosante de melodías casi superpuestas que se desenvuelven con la misma naturalidad que los versos de los poemas.

No es suficiente una lectura ni una audición. El modo humano de profundizar el sentido de lo que es muy denso es la insistencia⁶². En una primera lectura y en una primera audición es todavía muy poco lo que somos capaces de percibir y acoger. La música de Mozart transmite una sensación de espontaneidad libre que no es tal, brota de unos esquemas profundos, reflexionados y estudiados⁶³ y lo que primeramente puede parecer sencillamente agradable se convierte, en sucesivas audiciones, en un prodigio inexplicable de belleza para el verdadero amante⁶⁴. Igualmente, el aparente *descuido* sanjuanista al escribir, descubre nuevas posibilidades de expresión y, como dirá Samaranch, resiste la prueba de reiteradas lecturas y deja en nosotros una huella imborrable⁶⁵.

Hay una serie de intuiciones compartidas, líneas invisibles de fondo, aguas subterráneas que en distintas formas emergen en ambos y puentean experiencias comunes. La búsqueda, la purificación, la verdad. La receptividad, la mujer, la belleza, el amor, la alegría.

2. *El amor en camino.*

Aunque es fuerte la tentación de seguir enlazando fragmentos o piezas diversas para traducir musicalmente todo ese entramado, intentaremos seguir lo más posible una sola línea a través de la última ópera de Mozart, *La flauta mágica*. Pienso que es un ejemplo muy transparente para establecer el paralelismo que, de todas formas, podríamos ver en muchos más lugares. No olvidemos que *La flauta* se compuso durante los meses de marzo a julio de 1791 y que durante esos mismos meses escribió Mozart el dulcísimo *Ave Verum Corpus* que, de alguna manera, ha eclipsado toda su música religiosa. Y nada más terminar la ópera inició su *Réquiem*. Todas las obras de este último año expresan una nostalgia de futuro, un anhelo y una aspiración de superar el invierno del mundo⁶⁶. Quizás por ello, por su ubicación, hay quien aventura que el segundo acto de la ópera es la página más religiosa que Mozart escribió. En todo caso, sin duda, está penetrada de un profundo sentimiento religioso en su expresión más auténtica.

Toda la obra escrita de Juan de la Cruz narra una historia de amor pero también nos centraremos más explícitamente en el proceso que narra en Cántico-Llama y que se inicia con una herida de amor que lanza a la persona a la búsqueda de ese amor a través de un camino de purificación continua que desvelará progresivamente la verdad de Dios y del ser humano hasta unirlos en el puro amor de entrega. La revelación progresiva de la belleza que conduce al alma enamorada al gozo de vivir unificada y ofrecida sin reserva.

⁶² Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Cuatro...*, 194.

⁶³ Cf. P. A. BALCELLS..., 334.

⁶⁴ Cf. H. U. V. BALTHASAR, *Spiritus Creator, ensayos teológicos III*, Encuentro-Cristiandad, Madrid 2004, 446.

⁶⁵ Citado en C. CUEVAS GARCÍA..., 72.

⁶⁶ Cf. P. A. BALCELLS..., 298.

Esta historia de amor que acabo de presentar en apretadísima síntesis encuentra, a mi modo de ver, un reflejo en el inmenso despliegue musical de *La flauta mágica* que es la ópera de la armonía, de la música trascendente pero a la vez encantadora. No se trata de un cuento fantástico ni un sutil intento apologético de la sociedad masónica⁶⁷, aunque contenga alusiones claras ya que Mozart, a pesar de haber superado los niveles de una iniciación ideal, amaba profundamente los ideales de la fraternidad, el amor, la verdad, la tolerancia, la concordia y la serenidad. Todo el simbolismo de esta ópera remite con un realismo palpable, compás a compás, a un proceso transfigurador en la maduración de las relaciones humanas y hacia los niveles más profundos del amor.

Estamos ante dos creadores que se toman de la mano a través del simbolismo, uno con su creación poética⁶⁸ y el otro con su creación musical⁶⁹, ambos dando cuerpo, expresando ámbitos de realidad: el amor entre un hombre y una mujer, el amor humano como metáfora del amor divino⁷⁰, de una nueva humanidad superior⁷¹.

Veamos brevísimamente la trama de la ópera. Tamino, un joven príncipe, es enviado por la Reina de la noche a rescatar a su hija, la princesa Pamina, que está prisionera en manos del sacerdote Sarastro. En primer lugar, tres damas de la Reina salvan a Tamino del peligro mortal de una serpiente y le dan como compañero a un pajarero llamado Papageno. Tamino se compromete a salvar a la hermosa princesa para obtener su mano y a él y Papageno se les da una flauta mágica y un carillón que podrán utilizar frente a los peligros que encontrarán. En realidad, Sarastro resultará ser un maestro sabio que conduce al reino de la luz y que tiene resguardada a Pamina bajo la vigilancia de un lascivo moro llamado Monostato, del que ella intentará escapar. Cuando Tamino y Pamina se encuentran deben superar varias pruebas, la del silencio, la del fuego y la del agua. Otro tanto hay para Papageno que, de todos modos, seguirá otras vías. Finalmente la Reina de la noche, las doncellas y Monostato se precipitan en la noche eterna mientras se anuncia la victoria de la luz sobre las tinieblas. Papageno encontrará su Papagena y Tamino y Pamina reciben la bendición de Sarastro.

El libreto sufrió sus cambios y tiene sus incongruencias. Pero el hilo de fondo es muy claro de modo que pasaremos por alto la historia que tras de sí tiene la génesis de esta ópera. El hilo conductor es el camino que recorren Tamino y Pamina hacia el amor verdadero, un camino de autenticidad en el amor. Eso da unidad a lo que podría parecer un amasijo que va de lo sublime a lo absurdo pasando por lo cómico y lo solemne. Hay una sola corriente que fluye a través de todo, el amor⁷².

Como ya hemos dicho anteriormente la música es capaz de adentrarnos en ámbitos progresivamente más profundos. También sucede así con la poesía que abre los ojos a un mundo superior y lleva a la profundidad en la comprensión de las cosas⁷³. Juan de la Cruz y Mozart, a través de la belleza, nos sumergen en un clima de purificación desde el comienzo del itinerario.

⁶⁷ Ni siquiera entre los masones hay actualmente un único juicio y yo, personalmente, me inclino con aquellos que viendo elementos masónicos en ella, están convencidos de que no fue escrita con una intencionalidad masónica primordialmente.

⁶⁸ Cf. D. YNDURÁIN, *San Juan de la Cruz, poesía*, Cátedra, Madrid 2002 (12ª), 197.

⁶⁹ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética...*, 332.

⁷⁰ Cf. D. YNDURÁIN..., 199.

⁷¹ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética...*, 366.

⁷² Balthasar dedica un estudio a un fragmento de esta obra, al bellissimo *terceto de la despedida* pero de alguna manera refleja el sentido global, la esencia de la ópera que *con la pureza y ternura del amor, que la envuelven e impregnan de espiritualidad, son tan grandes que no necesitan protegerse contra nada humano*. Cf. H. U. V. BALTHASAR, *Spiritus Creator...*, 438-447.

⁷³ Cf. M. FRAIJÓ, *Fragmentos de esperanza*, Verbo Divino, Estella 2000 (2ª), 93.

En *La flauta*, toda la travesía de nuestros protagonistas es una búsqueda del auténtico amor. Mozart estaba especialmente dotado para poder transmitir el impulso de una búsqueda que nace del deseo de lograr un amor en plenitud. Su inmensa capacidad de soñar y crear figuras tonales estaba al servicio de la solicitud interior de amor y afecto que sentía⁷⁴. Por ello mismo, ya desde la obertura percibimos cómo la música nos presenta el movimiento en sí⁷⁵ y así podemos escuchar ese:

Salí tras ti clamando (C 1)

*Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas (C3)⁷⁶*

*Que, andando enamorada,
Me hice perdidiza, y fui ganada. (C29)⁷⁷*

Han aparecido el amor, la búsqueda y la purificación en escena. El primer aria de Tamino, que vuelve a la tonalidad principal de la ópera, expresa una pureza y una ternura que abren ya este camino hacia algo mayor aunque él no sepa qué deberá atravesar para que esos sentimientos iniciales se conviertan en amor verdadero. Y así, poco después encarnará ese *andar enamorado* con todo lo que ello implica.

Los temores, las pérdidas, los engaños al tomar caminos que no llevan por *la senda estrecha de la perfección*, todo está expresado en la música que se va desplegando. La evolución a través de la música es clara; centrémonos en un pequeño ejemplo: desde que Tamino canta *¡oh noche eterna! ¿Cuándo te disiparás?... hasta que llega a decir ningún destino nos separará ya, ¡aunque nos espere la muerte!* La música se va haciendo cada vez más profunda hasta que pueden cantar juntos Pamina y Tamino *¡Alegres atravesamos, gracias al poder de la música, la sombría noche de la muerte!*. La gravedad de la música no resta un ápice de la alegría que va abriéndose paso. Esa alegría emerge en ráfagas continuas a lo largo de toda la ópera, algunos dúos de Papageno y Pamina, de Tamino y Pamina, de Papageno y su Papagena o la alegría serenísima de algunos coros. Juan de la Cruz bien podía a su vez cantar la alegría del amor, la canta su vida y la dice él hasta extremos insospechados, hasta sentirla en *los últimos artejos de pies y manos* (LI 2, 22). Hemos dejado atrás el tópico sobre la superficial alegría mozartiana y también habría que dejar, si quedan restos de ello, el tópico sobre una supuesta gravedad sanjuanista que ocultara al hombre alegre, comunicador de alegría y, sobre todo, profundamente optimista que era.

A caballo entre la verdad y la alegría vemos surgir en esta música una piedra preciosa: la integración. La máxima sanjuanista de *no desechando nada del hombre ni excluyendo cosa suya* (2N 11, 4) halla lugar para encarnarse. Mozart se identifica con Tamino y Papageno; por un lado una dimensión personal amorosa en creciente profundidad, por otro una virginidad espiritual, una inocencia afectiva, la ternura y el juego. No es el único contraste en la ópera y es una de las razones por las que se ha

⁷⁴ Cf. N. ELIAS..., 24.

⁷⁵ Cf. E. ROHMER, *De Mozart en Beethoven. Ensayo sobre la noción de profundidad en la música*. Árdora, Madrid 2005, 82.

⁷⁶ Habría que seguir recordando la Canción 3: *y pasaré los fuertes y fronteras...* y cómo el alma bien enamorada puede andar confiada (C 3, 7). La sensación de movimiento y búsqueda se intensifica en esta estrofa, de la misma forma que veremos se intensifica a lo largo de la obra con los continuos cambios tonales, son las alas invisibles, casi espirituales, que transportan, como diría Schelling.

⁷⁷ La declaración de este verso explica claramente la purificación por amor: el que anda enamorado, luego se deja perder a todo lo demás... no haciendo caso de sí en ninguna cosa sino del amado, entregándose a él de gracia sin ningún interés (C 29, 10). De esta manera busca Tamino *el reino del amor y la virtud* (acto I).

convertido en la ópera de la armonía, como ya dijimos. *Coincidentia oppositorum*⁷⁸, la coincidencia de opuestos, que es la definición de Dios que hizo el sabio Nicolás de Cusa, la armonía de contrastes. Mozart podía musicar esta realidad y lo hizo. Su música es puro símbolo en este sentido, por su capacidad para unir lo diverso.

3. Soledad y receptividad.

Dos soledades muy distintas unen a Juan de la Cruz y a Mozart. Aunque diferentes nos dan una clave común y esencial: la receptividad. La soledad profunda como base de una capacidad para entrar en la receptividad pura. También en ambos casos para el desarrollo de una sorprendente capacidad imaginativa⁷⁹. Nosotros tenderemos siempre a adjudicar a Juan de la Cruz una profundidad mayor, una trascendencia no equiparable, un peso específico siempre mayor que el de Mozart. Sin faltar a la verdad, quizás no sea toda la verdad. La trascendencia tiene muchos rostros o, cuando menos, vías. Que Dios hace —y se hace— al modo del hombre (LI 3, 25), purificándolo y hermoseándolo *poco a poco*, significa también que las vías de la trascendencia son diferentes para cada uno por designio amoroso divino. Mozart poseía una capacidad receptiva muy fuerte que tuvo que madurar a lo largo de su vida, como dice el estribillo sanjuanista, *poco a poco*. A medida que la maduró se convirtió en una de sus primordiales cualidades. Siempre abierto, siempre sensible y siempre, podríamos decir, con *necesidad* de acoger. Tal vez sea eso lo que predispone en su música a contemplar, el sustrato de acogida y receptividad porque como bien dice Juan de la Cruz *la contemplación pura consiste en recibir* (LI 3, 37).

La soledad está ligada a la pasión por la belleza —de la que hablaremos después— y a la humildad en dos sentidos: el de saberse a uno mismo en verdad y en el de no soportar la adulación. El hecho de que Mozart desease ser reconocido y le gustase que su verdad fuera tenida en cuenta en su justo punto no es falta de humildad. En todo caso, Juan de la Cruz y Mozart confluyen en una humildad, una mesura, una sobriedad profunda expresada, como repito constantemente, de diferentes maneras. Merece la pena traer aquí el comentario de Schaul, uno de los músicos de la corte de Stuttgart:

*¡Qué diferencia entre un Mozart y un Boccherini! Aquél nos conduce entre escarpadas rocas a través de un bosque espinoso salpicado sólo de vez en cuando con flores; éste en cambio lo hace entre parajes risueños, cubiertos de praderas floridas, claros riachuelos cantarines y arboledas frondosas!*⁸⁰

Poco imaginaba Schaul que diría tanto en tan poco. Nada que restar al adorable virtuoso del violoncelo Boccherini que fue un paso adelante en la música de cámara y que rebosa amabilidad y equilibrio, pero todavía está repleto de fórmulas prefabricadas y automatismos. No es el caso de Mozart; puede que el suyo sea un camino más parecido a la subida al monte, a esa desnudez en la que el espíritu halla descanso porque está en el centro de su humildad (IS 13, 13). R. Rossi anima la recuperación laica de la humildad para reconstruir el nexo entre silencio y creatividad, entre opciones éticas y estéticas⁸¹; la humildad en su íntima conexión con la autenticidad, con la verdad, con el saberse a uno mismo. Las mismas cartas de Mozart, como hemos visto, atestiguan que era consciente⁸² de sus dones, también de sus límites⁸², y de su responsabilidad en la vida

⁷⁸ Cf. J. M^a MARDONES..., 102.

⁷⁹ Cf. R. ROSSI, *Juan de la Cruz, silencio y creatividad*. Trotta, Madrid 1996, 44.

⁸⁰ J. MARTÍNEZ-VAL..., 73.

⁸¹ Cf. R. ROSSI..., 49.

⁸² *¡Queridísimo papá! No puedo escribir poéticamente, no soy ningún poeta. No puedo combinar las expresiones verbales tan artísticamente que den luces y sombras, no soy ningún pintor. Ni siquiera a*

con respecto a ello; del mismo modo que revelan hasta qué punto vivía Mozart eso como un don recibido pues a quien se hallaba realmente dispuesto para acogerlo, gratuitamente deseaba dárselo. Su aversión a la afectación, a la diplomacia que busca granjearse poder, al fingimiento aflora en su música porque a través de toda una *renuncia* y una *ascesis* —y las subrayo porque no parecen propias del arte de componer música— Mozart logra una música que más que pura es purificadora⁸³. Ahí está la *sonata para violín y piano en La mayor* donde todas las ondulaciones melódicas se van simplificando hasta la aspereza, ésta nos devolvería transparentemente esa desnudez de espíritu a la que tan profundamente invita Juan de la Cruz (2S, 7) para, porque no hay purificación sin meta, llegar a ese hombre nuevo a la medida de Cristo.

4. La mujer, la belleza.

Todavía otro punto de encuentro, más singular cuanto que históricamente habla de una sensibilidad muy particular en momentos en que esa sensibilidad era ínfima y que habla también de una sorprendente libertad y liberalidad en ambos. El lugar de encuentro es la mujer y su forma de situarse ante ella, que es más bien un situarse *con* ella. Puede que sea la receptividad de ambos lo que les marca en este punto y, por ello mismo, el ser personas que hacen de su experiencia tema. No hablan ni cantan teorías, susurran y balbucean relación, encuentro. Juan de la Cruz rompió radicalmente la radical asimetría que se daba entre confesor y dirigida, y situó los términos de sus relaciones en las que él tenía que ser maestro en unos ámbitos de reciprocidad insólitos⁸⁴. Mozart hará otro tanto en su forma de relacionarse y en su forma de enseñar. Y más, rompe los postulados, masónicos y no masónicos, sobre la necesidad femenina de una dirección espiritual por parte del hombre al presentar a Pamina como la que *inicia*, conduce a Tamino a través de las pruebas para alcanzar el amor verdadero⁸⁵.

Ni Juan de la Cruz ni Mozart son revolucionarios típicos. Parecen no preocuparse en absoluto por la necesidad de cambios sociales aunque la opción de vida de Juan de la Cruz sea tan revolucionaria y la música de Mozart conlleve un interrogante social también⁸⁶. Toda persona creativa revoluciona al posibilitar experiencias nuevas, cambios profundos; en este sentido, Juan de la Cruz y Mozart son auténticos revolucionarios.

Así entramos en el último ámbito que quiero abordar aquí: la belleza. Abraza, envuelve, es el tapiz donde se extiende todo lo demás. La belleza como camino y como experiencia de sentido. El camino de la belleza es el amor y la bondad. La belleza tiene esas dos manos y esas manos son a la vez el alfarero que engendra la belleza.

Juan de la Cruz presenta la belleza como camino de Dios. El amor enamorado como fuente de belleza superior. Una belleza que emerge siempre que los hombres aman a Dios y se aman⁸⁷. Mozart muestra igualmente la belleza del amor como el impulso, la fuerza y la meta de la vida. En ambos casos, una belleza que se transforma

través de la gesticulación y la pantomima puedo expresar mis sentimientos y mis pensamientos; no soy ningún bailarín. Sí puedo hacerlo, no obstante, a través de los sonidos; soy un músico... Cf. P. A. BALCELLS..., 326.

⁸³ Cf. E. ROHMER..., 52.

⁸⁴ Cf. R. ROSSI..., 66.

⁸⁵ Cf. P. A. BALCELLS..., 156.

⁸⁶ Se ha vertido mucha tinta explicando el calado político que pudo tener *Las bodas de Fígaro*, sobre la obra de Beaumarchais. *Las bodas* cuentan y cantan la historia de un criado que se rebela contra su patrón. Pese a ser intrínsecamente subversiva, sin duda Mozart no tenía fines políticos.

⁸⁷ X. PIKAZA, *Amor de hombre, Dios enamorado*, DDB, Bilbao 2004, 342.

en Gracia⁸⁸. Y no es que la transformemos nosotros, ella en sí misma tiene la fuerza apasionada que produce la transformación. En la música y la poesía se da especialmente ese encuentro transfigurador⁸⁹.

La belleza es un camino de contemplación y de rehacimiento de la Belleza y medio para recuperar la auténtica visión del mundo; tiene un algo que no se acaba, una aspiración de eternidad que junto al goce y la emoción que produce, provoca también una nostalgia que no es melancolía sino anhelo y esperanza y rápidamente nos hace entrar en nuestros núcleos más íntimos. Sólo que si la música es *el corazón como lenguaje*⁹⁰, hay que aplicar el oído al corazón para descubrir el gozo y la nostalgia y dejarlos fluir.

Juan de la Cruz dice: *Y vámonos a ver en tu hermosura*, «seré yo tú en tu hermosura, y serás tú yo en tu hermosura, porque tu misma hermosura será mi hermosura» (C 36, 3). La petición de plenitud, de semejanza, propia del amor madurado y entero, emerge en la belleza de la música mozartiana que podríamos traducir diciendo *el afecto que busca armonía en todo* y por ello madura en el mismo ejercicio de amor, en definitiva, Mozart traduce en música una teología de la bondad de Dios, de su amorosa cercanía y de la esperanza en lo mejor⁹¹.

Ambos, a través de la belleza de su creación nos dan un juego de llaves para acercarnos al misterio por eso, ambos invocan y evocan al *Pastor hermoso*⁹², a un Dios encarnado, humanado, próximo, desde dos laderas que desembocan en el mismo valle; ambos son rotundos, sus lenguajes son *llenos y sonoros*, que eso y no otra cosa es la rotundidad, la redondez precisa, la sugerencia permanente expresando lo inexpresable con lenguajes profundamente simbólicos, a través de esa belleza. Toda auténtica inspiración encierra en sí algún temblor de ese ‘soplo’ con el cual el Espíritu creador invade desde el principio la obra de la creación⁹³.

Los ríos sonoros, el silbo de los aires amorosos, la música callada, la soledad sonora (C 14 y 15) van más allá de todas nuestras explicaciones y aun de las que el mismo Juan de la Cruz dio, y la armonía de *La flauta mágica* va mucho más allá de sus coros, arias, cambios tonales, por más que nos empeñemos justamente en conocer los entresijos del lenguaje poético y musical; por más que analicemos la teología subyacente en los poemas y toda la ciencia compositiva que sostiene esta larga partitura, lo que verdaderamente nos queda de ambas es que *nos mueven* (3S 45,5), despiertan lo mejor que hay en nosotros, nos remiten a una belleza mayor, al Misterio y a un modo de acercarse a la realidad que es como una caricia, ajeno a toda posesividad. Provocan en nosotros la bondad que late en nuestro interior, nos remiten al hogar entrañable, la casa verdadera desde la que vamos haciendo del mundo una morada para todos. Juan de la Cruz identifica bondad y belleza⁹⁴ y a Mozart le veremos haciendo la misma identificación, embarazado de una belleza que no podía dejar de engendrar

⁸⁸ La afirmación, con respecto a Mozart, es del músico y teólogo P. Sequeri que ve en Mozart la materialización de la belleza que se transforma en Gracia y que con cierta picardía decía de Balhasar: *por una vez, concede a la música mozartiana el hablar puramente de la Gracia, sin pasar por el sacrificio*, con la matización necesaria que ya no apuntamos aquí. Cf. J. A. PIQUÉ, *Teología, música y liturgia en Liturgia y espiritualidad*, CPL, Barcelona, mayo 2006, nº 5, 245.

⁸⁹ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética...*, 271.

⁹⁰ *Ib.*, 276.

⁹¹ Cf. J. A. PIQUÉ..., 245.

⁹² C. M. MARTINI, *¿Qué belleza salvará al mundo?*, Verbo Divino, Estella 2001 (2ª), 38.

⁹³ Cf. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, nº 15.

⁹⁴ Cf. D. YNDURÁIN..., 199.

correspondida en esos sentimientos de tolerancia, fraternidad y concordia que centran la temática de sus últimas grandes obras y especialmente *La flauta*⁹⁵.

Un último y pequeño apunte ecuménico ya que hemos empezado esta reflexión de la mano de un hermano protestante y otro cristiano. El Cardenal Martini⁹⁶ apuntaba el empeño ecuménico como una de las tareas urgentes en pro de esa Belleza. Mozart era un católico convencido pero no dudó en introducir en el segundo acto de *La flauta* un coral luterano, *Ach Gott vom Himmel sieh daran*, tras un momento muy doloroso para Tamino y Pamina, para indicar que la luz puede brillar en medio de las tinieblas. No deja de ser un augurio de un futuro mejor, más bello, cuando la oscuridad de las divisiones dé paso a la luz de la comunión. No creo que sea necesario para nuestros lectores abundar en el auditorio que Juan de la Cruz, otro católico preclaro, tiene. Católicos y no católicos, creyentes y no creyentes se acercan a su poesía como a una fuente encontrando en su experiencia un argumento para el futuro, para un futuro más humano⁹⁷ que, por tanto, será un futuro más de Dios.

Nos queda escuchar el último coro de la ópera donde la belleza y la sabiduría son coronadas eternamente y recordar a Hölderlin que decía que los sabios acaban a menudo inclinándose hacia la belleza; y, finalmente, al bueno de Sancho diciendo *Señora, donde hay música no puede haber cosa mala*⁹⁸. Así podemos terminar diciendo que si *estamos hechos de sueños*, de poesía, de música es porque seguimos buscando un estilo de vida que sea sugerencia de otra cosa⁹⁹, un Mi bemol mayor en la armadura¹⁰⁰ y una voz callada que va avivando ecos mientras canta:

*¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno,
donde secretamente solo moras,
y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!.*

⁹⁵ Hay que leer despacio toda la declaración de la tercera canción de Llama que discurre hasta el final haciendo esta compenetración y hay que leer a su vez a Mozart diciendo que le gustaría poseer todo lo que es bueno, auténtico y bello. Cf. P. A. BALCELLS..., 207.

⁹⁶ Cf. C. M. MARTINI..., 50.

⁹⁷ Cf. F. DE OLEZA LE-SENNE, *La mística: un argumento para el futuro*, en A. MARTÍN LABAJOS..., 179.

⁹⁸ M. DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Espasa Calpe, Madrid 1996 (42ª), 498.

⁹⁹ Cf. J. Mª MARDONES..., 263.

¹⁰⁰ La armadura es el conjunto de alteraciones que, colocados al inicio de una composición, determinan la tonalidad.

Mi b Mayor es la tonalidad más propicia para crear una atmósfera misteriosa y sugestiva, en la interpretación tan diversa que a los tonos cabe dar. En todo caso, es un tono que está más allá de la pretendida simbología masónica del número tres (son tres bemoles). Es la tonalidad de la primera sinfonía de Mozart y de su última ópera pero también de más de 80 de sus composiciones entre las que destacan el concierto para piano nº 9, la sinfonía concertante para violín y viola, el concierto para dos pianos ya mencionado y una de sus últimas sinfonías, la nº 39.

Ofrecemos aquí la numeración correspondiente a cada una de las obras citadas, por orden de aparición, por si fuera de alguna utilidad a los lectores. Citaremos siguiendo el *catálogo Köchel* llamado así por Ludwig von Köchel, escritor y musicólogo del siglo XIX que compiló cronológicamente la obra mozartiana.

- K 620 Ópera La flauta mágica
- K 626 Réquiem
- K 366 Ópera Idomeneo, rey de Creta
- K 231 Canon para voces
- K 477 Marcha fúnebre masónica
- K 273 Gradual ad festum B.M.V. “Sancta Maria, mater Dei”
- K 618 Motete Ave verum Corpus
- K 341 Kirie en Re menor
- K 317 Misa de la Coronación
- K 427 Misa en Do menor
- K 623a Cantata masónica
- K 623 Cantata masónica
- K 492 Ópera Las bodas de Fígaro
- K 527 Ópera Don Giovanni (El libertino castigado o Don Juan)
- K 216 Concierto para violín y orquesta nº 3.
- K 465 Cuarteto para cuerda “De las disonancias”
- K 588 Ópera Così fan tutte (Así hacen todas)
- K 504 Sinfonía de Praga
- K 491 Concierto para piano nº 24
- K 365 Concierto para dos pianos
- K 526 Sonata para piano y violín
- K 16 Sinfonía nº 1
- K 271 Concierto para piano “Jeunehomme”
- K 364 Sinfonía concertante para violín y viola
- K 543 Sinfonía nº 39 “Canto del cisne”