

Con la iglesia topaste, buen Chillida

Ricardo Bada

“Con la iglesia hemos dado, Sancho”, le dice Don Quijote a su escudero en el capítulo noveno de la segunda parte de sus andanzas. La socarronería popular, a despecho del texto original, ha convertido esa frase en “Con la Iglesia hemos topado”, y aliento la sospecha de que don Miguel no hubiese tenido nada en contra. Después de todo recuerden lo que descubrió aquel periodista insigne y lúcido socialista español que fue Luis Araquistain: “La singularidad que más ha llamado mi atención en el Quijote, y que no veo mencionada en ninguno de sus innumerables comentaristas, es que en los ciento seis días que duraron las aventuras del Ingenioso Hidalgo, ni él ni Sancho Panza fueron nunca a misa”.

Misa es la palabra clave de lo que sigue, y el introito al tema bien pudiera ser una variante de la frase no cervantina: “Con la Iglesia topaste, buen Chillida”.

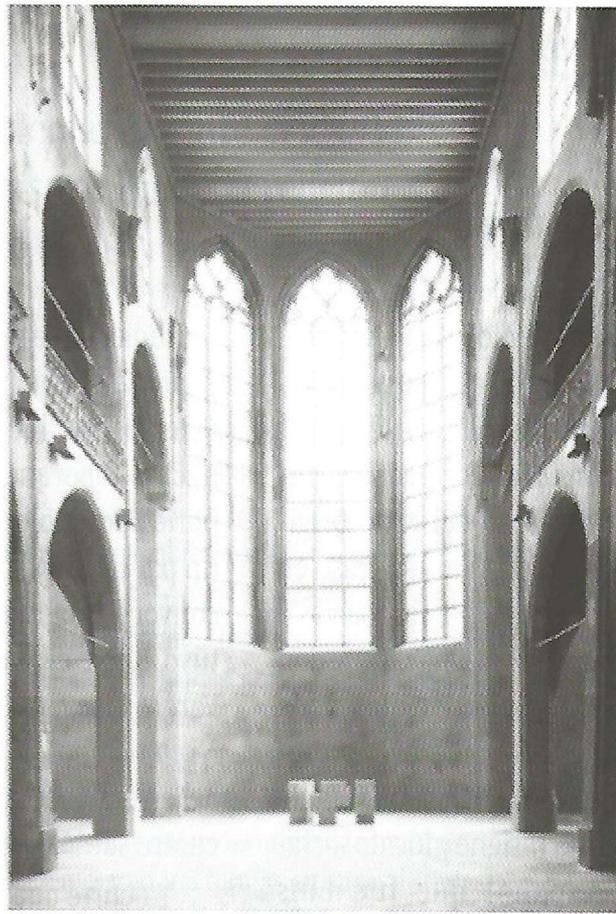
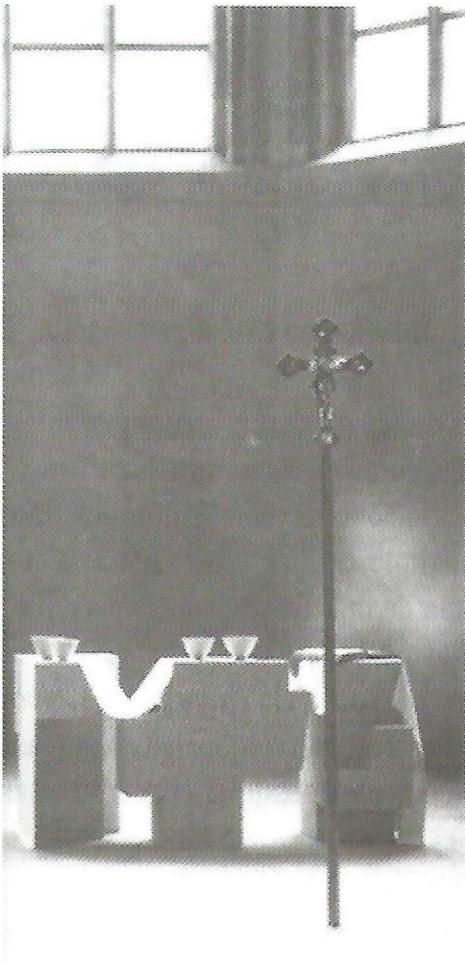
Ocurre que en Colonia, “la santa” —así la llamó Heine—, albergamos una obra de arte, una escultura de Eduardo

Chillida que se titula Gurutz Aldare (“el altar de la cruz”) y que se encuentra en la iglesia de San Pedro, o Sankt Peter, as you like it! Una iglesia con un renombre internacional porque funge como “estación artística”, escenario admirable de exposiciones y eventos culturales. Hace un par de años, por ejemplo, de una lectura literaria que convocó una audiencia de más de setecientas personas: tuvo lugar el 9 de mayo del 2001 y el autor era Mario Vargas Llosa, quien leyó de su novela *La fiesta del Chivo*. Ni en tiempos de la más acendrada catolicidad coloniense deben haberse apiñado tantísimos feligreses entre esas cuatro santas paredes.

Y ocurre que el párroco de Sankt Peter ha recibido un ucuse vaticano, firmado por el cardenal de la Curia monseñor Arturo Jorge Medina Estévez, por el cual se le prohíbe decir misa en ese altar de Chillida. La inefable fundamentación teológica aducida por monseñor es un precepto litúrgico: el altar representa a Cristo como unidad, y en consecuencia no puede ser que esté fragmentado en esas tres piezas que componen la obra del escultor donostiarra.

Realmente cuesta trabajo creer que Chillida, creyente y practicante, y su confesor, que parece ser quien le encargó la obra —y es hombre de reconocido talento y gran sabiduría—, hayan tomado a la ligera el aspecto digamos simbólico del altar. Más bien diría uno que quisieron trascenderlo a su manera, convirtiéndolo en alegoría de la Santísima Trinidad. Y realmente cuesta trabajo creer que el Vaticano se preocupe, en esta época de ausentismo de fieles, por dónde se celebra una misa. Sin que le preocupe, sin ir más lejos, ya que estamos en Colonia, que en la catedral de esta ciudad se siga sosteniendo oficialmente una super-





Altar de Chillida

chería: la de que nada menos que en su altar mayor están custodiados en lujoso cofre relicario los restos de los Reyes Magos..., los cuales, según es bien sabido, son los padres.

Por si todo esto fuera poco, resulta que en el Vaticano, y en sitio tan recóndito como la entrada a la Capilla Sixtina, hace más de treinta años que está expuesto el modelo del Gurutz Aldare, regalado por Chillida al

entonces pontífice Pablo VI. ¿Será que no lo ha visto nunca monseñor Medina Estévez, o será que lo habrá considerado obra de piadosos pigmeos desconocedores de una de las más altas verdades de la simbología católica: la infragmentación del altar?

Ya Borges nos alertó acerca de que la única ciencia ficción es la teología. De tal modo que entendiendo uno tan poco de ciencia ficción, de teología mejor sería que no hubiera escrito. Entre otras razones de peso porque el Único que debe entender algo de ella, en el buen supuesto de que sí exista, es Dios, Ése cuyo nombre dizque debiera escribirse con mayúscula. Y yo en estas cosas soy proclive a seguir el ejemplo de don Pío Baroja cuando le preguntaron que si

eminentemente comprensible. Es más, la técnica de composición no consistía sólo en reunir de manera mecánica las partes individuales, a la manera que luego llevó a que románticos como Robert Schumann criticaran la escuela de Mozart-Haydn. No, es ésta una obra con unidad clásica: en lo estilístico la amarra no solo la clave básica de Do mayor, que persiste durante casi toda la obra, salvo algunas modulaciones, sino por la combinación de coro y orquesta. La primera parte del *Kyrie eieison* se repite con variaciones después del *Christe eieison* central; el Credo es en forma de rondó, y finalmente el andante del Kyrie vuelve a aparecer una vez más al final, en el Agnus Dei. Todos éstos son atuendos deliberados de la composición que le dan a la obra total una unidad intencional.

El príncipe arzobispo Jerónimo Colloredo fue sin duda un adalid de las reformas, pero también un tipo duro, que gobernaba —cuando lo consideraba necesario— con brutalidad. Se trataba de un autócrata enfundado en la sotana de un obispo. Dos años antes de esta misa, Mozart había solicitado lo relevaran del arzobispo, a fin de mudarse de la estrecha y parroquial Salzburgo, que tanto le disgustaba, a

París. Como resultado de ello también expulsaron a su padre del servicio arzobispal como músico de la corte. En carta a su padre en el viaje hacia París, Wolfgang habla de manera descarnada: “Recuerda siempre, como lo hacemos nosotros, que nuestro mufti J(erónimo) C(olored) es un idiota, pero que Dios es compasivo, misericordioso y amante”. A su llegada a París en compañía de su madre, Wolfgang, que a la sazón contaba veinte años, buscó nueva fortuna como artista, mas a pesar de algunas finas reposiciones (*Les petits riens*, conciertos para flauta, la sinfonía de París, y la sonata en La mayor), no tuvo éxito. Por el contrario, el viaje a París terminó de manera catastrófica pues al verano siguiente (el 3 de julio de 1778) su madre falleció en esa ciudad.

París era la ciudad de Luis XVI y María Antonieta (a quienes el niño prodigio Wolfgang conoció en Viena), pero también la de Voltaire. Era ésta la época en que el espíritu crítico, individualista, de la Ilustración entraba cada vez en más conflictos con el feudalismo y absolutismo de la Iglesia y el Estado. Aquel mismo año, 1778, a Voltaire lo habían enterrado, ¡tras negarle un funeral cristiano! Así, en París se encontró Mozart en una atmósfera cada vez más fraguada de conflictos y tensiones. ¿Sería que el supuestamente apolítico joven, que podía mofarse de curas y monjas e incluso convertirse luego en francmasón, habría sospechado que este *Ancien Regime*, esta alianza del trono y el altar, vituperada por Voltaire y los hombres de la Ilustración, iba camino de la destrucción, mientras en la corte francesa, completamente secularizada y sin embargo “católica”, asistía él a misas silenciosas con acompañamiento de conciertos (música de órgano o grandes motetes)? ¿Escucharía las palabras de Voltaire, que se estaban regando por todo París, “*Ecrasez l’infame*”, “Destruyan a la infame” —por supuesto referidas a la Iglesia católica—? ¿Sería que Mozart, tan poco inclinado a la revolución y con su mente puesta sólo en la música, habría adivinado que el arzobispo conde Colloredo, a quien tanto detestaba, contra el cual se habría de convertir en “revolucionario” en aras

de la independencia cívica y artística, resultaría ser el último príncipe clerical reinante de Salzburgo? Según todos los indicios, el arzobispo mismo no lo preveía.

La edad moderna también había arrojado su sombra anticipada en una etapa muy temprana en Austria, adonde, según deseos de su padre, había regresado Mozart en 1779, a la “esclavitud” de Salzburgo. Se hacía presente en las reformas del emperador José II, el iluminado “revolucionario coronado”, tras la muerte de María Teresa en 1780. Bajo José II se abolió la guardia húngara, se decretó una patente de tolerancia para los judíos, y se secularizaron y clausuraron alrededor de setecientas casas religiosas. Tal como Mozart hubo de reconocerlo, este ambiente era muy poco propicio para la difusión y publicación de composiciones para órgano solo.

Una era de revoluciones estaba en ciernes. En términos de la historia social, la influencia de Mozart consistió en el cambio de la música por encargo, de los antiguos músicos, desde Bach hasta Haydn, quienes habían dependido del gobernante local, por la música de artistas burgueses independientes, como Beethoven y Schubert.

¿Por qué narro todo esto? Porque quien escuche hoy en día la *Misa de la coronación* no debe olvidar el fragor de los truenos, los nubarrones negros que se cernían y que estallaron en 1789 en París en la gran revolución. El trono fue barrido, y a la larga el altar se hizo añicos. La concepción moderna del Estado y la sociedad irrumpió contra la iglesia feudal del medioevo. De modo que la *Missa Brevis* es música de iglesia diez años antes de que hiciera erupción el volcán en París con la Revolución Francesa y la proclamación de los Derechos Universales del Hombre. Una vez que tomamos conciencia del fragor de este trueno, del abismo en el cual muy pronto habría de caer esta época, también podremos oír de manera muy distinta el poderoso Kyrie en Do mayor de esta misa: “¡Señor, ten misericordia de nosotros!”

Nota

1 Kung, Hans, Mozart, *Traces of Transcendence*, Grand Rapids Michigan, Eerdmans, 1993, pp. 41-45. Traducción de Eva de Aguirre.

Un proyecto largamente soñado: montar una ópera con cantantes, músicos y artistas de nuestro medio

Javier Franco Posada

Durante los días 23 y 24 de julio del presente año, en el Teatro Metropolitano José Gutiérrez Gómez de Medellín, se estrenó una nueva producción de la ópera “Las Bodas de Fígaro” de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). A pesar de la poca asistencia de público y de la parca difusión por parte de los medios, las dos presentaciones resultaron ser un evento musical y artístico importante; significó además, ver hecho realidad un sueño largamente deseado, en el que se reunieron de nuevo el talento, la disciplina, la energía y el optimismo de un equipo que desde al año 2000 viene trabajando unido en la realización de montajes de este género.