

La Infancia de Cristo. Oratorio o misterio.

*Concierto del 18 de diciembre de 2007
(Real Colegiata de San Isidro)*

*Lola Casariego, mezzosoprano
Agustín Prunell, tenor
Alfredo García, barítono
Enric Martínez Castignani, barítono
Peter Lika, bajo
Jordi Casas Bayer, director del coro
José Ramón Encinar, director*

Háctor BERLIOZ (1803-1869):
La Infancia de Cristo.
Concierto extraordinario.

1. *La Infancia de Cristo* y el conjunto de la obra de Berlioz

Por cualquier lado que se acerque uno a la crítica musical que ha abordado *L'enfance du Christ*, de Berlioz (*du Christ*, según la tradición francesa católica y no *de Christ*, según la tradición protestante) uno se encuentra con la misma sorpresa: no parece obra de Berlioz, insinúan la mayoría de aquellos que la toman en consideración; es, dicen, como una 'excepción' en el conjunto de su obra escrita entre 1850 y 1854, cuando fue estrenada, en su totalidad, por el propio autor, en la sorprendente iglesia de Saint-Eustache; una excepción que abarca tanto el aspecto temático, 'sacro', como el aspecto formal: una estructura simple y un orquestación que desmentirían, según algunos, la progresión hacia la 'modernidad musical' del autor de la *Sinfonía fantástica* o del *Miserere*.

En función de ello, proliferan las etiquetas para situar la obra, no solo en el contexto inmediato de propio Berlioz, sino en el conjunto de la música de su tiempo y, sin atenerse a la calificación técnica y neutra que el propio autor hace de la partitura, 'trilogía sacra', se la califica de 'oratorio', de 'opera sacra', de 'drama sacro'. Por ello sorprende aún más, en vez de apaciguarnos, la apreciación de Saint-Saëns cuando dice de ella que es "música de un arcaísmo aparente que recuerda los viejos 'Noëls' franceses". *Arcaísmo*, idea que recuperará J.E. Gardiner, al enjuiciar la obra y que es necesario explicar.

Siguiendo esta idea, Alexandre Phan llega incluso a decir, en texto que presentó la obra con ocasión del bicentenario del autor, que « La infancia de Cristo sorprende por la voluntad simplificadora de su forma, trazada como el perfil poético de un cuadro clásico de Poussin y de Felipe de Champagne. En efecto,

Belioz ,que nunca ha tenido problemas para encontrar una idea nueva, lleva a cabo aquí una incursión neoclásica, en el estilo barroco más puro, el del siglo XVII”.

Ciertas o erróneas, estas apreciaciones lo que si indican es que todo auditor se siente frente a la obra con un cierto sentimiento de extrañamiento; no importa que este extrañamiento se refiera al posible hiato existente entre *La Infancia* y el resto de la obra del autor (al menos la más conocida), que intente ver en ella una recuperación popular, arcaica y casi medievalista de ciertos espacios musicales, luego muy en boga durante el Simbolismo o que intente asentar la obra de Berlioz en una recuperación del obsesivo siglo XVII francés - siglo, para los franceses, de la perfección en la sencillez, aunque aquí no haya más remedio que admitir que este siglo no sólo es clásico, sino también barroco ‘a la francesa’ - un barroco más puro, el único puro.

La controversia es tal, ya desde la vida de Berlioz que el autor hace alusión a esta obra en varias ocasiones, en sus Memorias y fuera de sus *Memorias*, en *Grotescos musicales*, y siempre (y esto es lo importante a la hora de tomar conciencia del lugar que ocupa en el conjunto de su producción), siempre para defender su carácter *berlioziano* y para aprovechar la ocasión de afirmar cual es el espíritu real, total y profundo del conjunto de su obra, siempre sometida, piensa, a una purga que sólo consideraría como obra suya ciertas composiciones (las ya mencionadas y algunas pocas más), y en estas obras ciertos momentos, ciertas características ligadas a la desmesura y a la apoteosis tanto emocional como orquestal.

Lo hace, cuando quiere, despegándose de la idea que lo convierte en un precursor de la evolución orquestal alemana y, en especial, de Wagner, cuando quiere resaltar el carácter melódico de su música, sin rechazar la naturaleza subversiva de su estilo, que no hace alarde, según dice de “un gran atrevimiento” , que no pretende “destruir ninguno de los elementos de su arte”, sino “acrecentarlos”, poniendo de relieve la gran importancia que tiene para el la melodía: “he puesto siempre un cuidado enorme en dotar a mis composiciones de un lujo melódico” y afirmando que se puede comprobar perfectamente el valor de esas melodías, su distinción, su novedad, su encanto: “y no soy yo el que tiene que apreciarlas, pero negar su existencia es, lo repito, mala fe e ineptitud”.

Lo hace, cuando quiere poner de manifiesto que «las cualidades dominantes de [su] música son la expresión apasionada, el ardor interior , el ímpetu rítmico y lo imprevisto”. Curiosamente, para ilustrar estas cuatro características, al lado de *La infancia de Cristo* aparecen obras tan pretendidamente distintas como son *La Condenación de Fausto* (de la que resalta el episodio de « El Cielo » y el *Requiem* del que resalta el « Sanctus » (*Memorias*, Post-Scriptum, 1856).Y entiende que, cuando habla de *expresión apasionada* se debe considerar la adhesión completa de la música al tema (al texto, cuando hay texto) que intenta expresar, desde dentro y no mediante una superposición artificial de lenguajes, pues la música nace desde el interior del tema.

Vuelve de nuevo sobre el problema en su famosa controversia con el poeta alemán H. Heine. Para responder a los reproches de éste que, haciéndose eco de los críticos que ven sus obras como ‘musica arquitectónica o monumental, califica a Berlioz de *alondra*, pero *alondra* “del tamaño de un águila, como ya han existido, dicen, en el mundo primitivo”, pues su música “tiene algo de primitivo, si no de

antediluviano que nos hace pensar en gigantescas especies animales ya extinguidas [...] y sus acentos mágicos nos recuerdan Babilonia, los jardines suspendidos de Semíramis, las maravillas de Nínive, los edificios atrevidos de Mizraín, etc.” Y Heine le reprocha que en sus obras haya “pocas melodías” y “ninguna ingenuidad” (en el libro, *Lutecia*).

A pesar de que el poeta se desdijera, en humilde y deliciosa carta, tras oír el estreno de *La infancia* (“acaba usted de cosechar la mas deliciosa gavilla de melodías [...] su oratorio es una obra maestra de ingenuidad”, Berlioz vuelve sobre el tema, con ocasión de una visita que le hace al poeta: a pesar de todo, le dice, se sigue pensando que lo propio de Berlioz está “en el *Sabbat*, y en *Marcha al suplicio* de mi *Sinfonía fantástica*, en el *Dies irae* y en el *Lacrymosa* de mi *Requiem*. Creo, sin embargo que he hecho cosas muy diferentes ». Y para asentar la afirmación recupera *La infancia*, sugiriendo la existencia de una posible fuente directa anterior y alentando el equívoco que explicaría esta ‘diferencia’. En efecto, a propósito de los momentos preferidos de su obra, al lado del ‘Adagio’ de *Romeo y Julieta*, Berlioz trae a colación, de nuevo, la obra que nos ocupa, para justificar, una vez más, la pluralidad de su escritura musical y explicar la posible superchería. «Podría recordarle, a propósito de los prejuicios franceses contra mí, la historia del “Coro de los pastores”, de *La Infancia de Cristo*, tocado en dos conciertos, atribuyéndolo a Pierre Ducreé, maestro de capilla imaginario del siglo XVII. ¡Cuántos elogios recibidos por esta simple melodía ! ¡Cuánta gente ha exclamado al oírlo : ‘¡No creo que Berlioz fuera capaz de hacer algo semejante!’». El primero de diciembre de 1867, la célebre "Sociedad de Amigos de la Música" de Viena, la misma que había hecho posible hacía 43 años el estreno de la "Novena Sinfonía op. 125" de Beethoven, esta vez bajo la dirección de Johann von Herbeck, ofreció a los vieneses los tres primeros movimientos o fragmentos del Réquiem alemán.

Pero la versión casi definitiva , con la única falta del movimiento para soprano, con la utilización de textos procedentes de los salmos, San Mateo, San Pedro, Santiago, Libro de la Sabiduría, Isaías, San Pablo, San Juan, Eclesiastés y Apocalipsis, sería estrenada en la ciudad alemana de Bremen. La fecha elegida fue la del Viernes Santo, 10 de abril de 1868. el propio Brahms asumiría la dirección del estreno.

Aquella música a través del tiempo hablaría a todos los espíritus comprensivos. Después de uno de los pasajes en la literatura del texto bíblico, la muerte se convierte en victoria y el coro irrumpe en una gran fuga concebida por Brahms, anticipándose en ello a la segunda Sinfonía de Mahler. El estreno constituyó el acontecimiento de mayor trascendencia hasta el momento y causó tanto revuelo que varias semanas después fue necesario repetirlo y durante el año siguiente en 21 ciudades diferentes.

El Réquiem alemán no fue definitivamente terminado, logrando su forma actual, hasta el verano del propio año 1868 con el quinto movimiento ya concluido. Fue Reinecke, famoso pianista y compositor, quién ofreció la versión definitiva, completa, del Réquiem alemán de Brahms, en la ciudad alemana de Leipzig el 18 de febrero de 1869, en la célebre Gewandhaus. Inexplicablemente durante muchos años el Réquiem alemán fue tachado de ateo por estar su texto en lengua alemana y no en latín como era la costumbre. Tampoco en esta obra está clara la idea clave de

la redención mediante el sacrificio de Jesucristo. Ciertamente la obra tiene poco que ver, en relación al mensaje, con la tradicional Misa de Réquiem de la liturgia católica.

Se trata fundamentalmente de un gran oratorio fúnebre, en el que el compositor ha querido meditar sobre la tristeza y brevedad de la vida, pero abriendo las puertas a la esperanza para todos los que conservan la fe. Por ello la frase final de la obra resume todo su contenido espiritual: Bienaventurados sean desde ahora los que mueren en el Señor.

2. Del Clasicismo al Romanticismo

Cabría preguntarse en este momento, pero ya sin sorpresa: ¿por qué escribe Berlioz una obra como ésta? Responderé, simplemente, porque era francés, era romántico y era Berlioz. Esta afirmación parece una simpleza, pero voy a explicarme, resumiendo las sensaciones plurales que he tenido a lo largo de estos últimos meses, durante las muchas horas que he dedicado a la audición de las distintas versiones que tengo de la obra.

El hecho de ser francés justifica en Berlioz, y en primer lugar, más allá o más acá de las consideraciones que se puedan hacer sobre su orquestación y el carácter monumental de sus obras, su *respeto al texto*; no sólo su defensa de la colaboración entre texto y música, sino del mantenimiento del difícil equilibrio entre un texto que *significa* en su voluntad referencial y conceptual (y significa tanto en la fonética, en la semántica como en la sintaxis que le imponen un orden progresivo a la frase y a la ficción) y una música que *expresa* un sentimiento o simplemente *suena*, mediante una arquitectura melódica y armónica, cuya tensión se resuelve mediante parámetros sonoros que no tienen que ver directamente con lo que llamamos sentido.

La música francesa se ha caracterizado siempre por la búsqueda y defensa de ese equilibrio y por un cierto predominio del texto cantado que mantiene su identidad textual: lo que en Francia se ha llamado siempre *chanson* o, más modernamente, *mélodie*. ¿Se puede decir también que las óperas francesas se caracterizan y asientan su identidad en esta realidad: en que, sin romper la dinámica narrativa del drama, son maravillosas *gavillas de melodías*? Berlioz no se engaña cuando asienta la defensa plural de su producción en el hecho de que su música se basa en la melodía - a la francesa; aunque a veces estas melodías tengan un desarrollo muy amplio que impide ver su unidad; y veremos, incluso, como los recitativos de *La infancia* pierden casi siempre su monodia narrativa, elevándose a la categoría de melodía, de canción.

En segundo lugar, cualquier producción francesa (incluso las más románticas) no olvidan un hecho fundamental de la cultura nacional: el concepto clásico de *equilibrio en la composición*; (luego veremos cómo *La Infancia* responde a este principio); y, aquí, A. Phan no se equivoca cuando recupera el siglo XVII (Poussin y Champagne) para explicar la obra. A este equilibrio clásico, los románticos le añadirán el impulso vital, *la verdad* (como dirá V. Hugo), “la expresión apasionada” (como nos decía Berlioz).

En función de estos dos aspectos, el texto (palabra y música) de *La Infancia* progresa de manera inexorable, sin vuelta a tras, hacia su momento final; incluso en las canciones que adoptan la apariencia de un aria, las repeticiones son mínimas, sencillas, nunca producen ambigüedades o difusiones del sentido y los coros (tan hermosos) sólo brotan, con sus repeticiones y sus superposiciones, cuando el texto que cantan ya ha sido cantado por un solo individuo (personaje o relator) y las palabras y su sentido ya han sido asimiladas por el que escucha - cabría hacer una pequeña salvedad en la segunda parte del “Coro místico” final.

Nadie puede dudar del romanticismo de Berlioz; pero nadie puede dudar, tan poco, de su herencia *clásica* (la gran baza y la gran carga del arte y de la literatura francesa a lo largo de los siglos). Este romanticismo, el que es propio de la segunda generación romántica, lo podemos ver en diferentes niveles.

En primer lugar, en la adopción de la *modalidad apasionada*, briosa y escasamente pasiva y melancólica de la música de Berlioz (excepción hecha de los primeros movimientos de la *Fantástica*); lo que sitúa al compositor en el centro del ‘romanticismo de la energía’. Es este un hecho incontestable que sólo cabe reconsiderar si nos sirve para poner de manifiesto la existencia en su obra de un romanticismo más clásico, equilibrado y sereno, como lo hay, por otro lado, en la obra de A. de Lamartine, de V. Hugo, y de A. de Vigny, lo hermanos de generación de Berlioz.

Esta conjunción de diferentes modos de enfrentarse con la expresión musical (según el tema lo requiere) sitúa a Berlioz del lado de los *músicos totales*, si podemos emplear en el mundo de la música el término acuñado por Baudelaire para designar a V. Hugo, “poeta total”. *El poeta total* es aquel que, dominando todas las posibilidades de su instrumento, es capaz de decir todo aquello que su yo o la colectividad le piden que diga, desde el sentimiento más íntimo y tenue a la experiencia más enorme y común de una colectividad. Sobre esta definición (que sin duda leyó en la prensa) se basa la defensa que Berlioz hace de su obra; y, curiosamente, una de las composiciones a la que más frecuentemente acude para apoyar esta defensa es *La infancia de Cristo*.

Aquí surge un problema que atañe no sólo a Berlioz, sino a todo el Romanticismo: es el problema de la pervivencia de la literatura y de la música de tema religioso en una sociedad que ya está dominada por el laicismo. ¿Qué naturaleza, que alcance hay que darle a la *religiosidad* de unos artistas que, en su gran mayoría han dejado de ser o creyentes o, cuando menos, se sitúan en el espacio de la indiferencia religiosa o del anticlericalismo?

Se puede apartar el problema diciendo que los músicos son profesionales que responden a los encargos que se les hace, vengan de donde vengan, o diciendo que la música religiosa es una tradición en Occidente que no se puede soslayar y que al músico, creyente o no, sólo se le pide, como al arquitecto o al pintor, que su edificio sonoro facilite y acompañe la devoción.. De ser así, cabría decir lo mismo de la pintura y, salvo alguna gran excepción (la de E. Delacroix pintando los frescos de la Iglesia de *Saint Sulpice*, también bajo el signo del romanticismo de la energía), creo que la presencia de las dos artes no son equiparables a este respecto; pues, si bien la pintura religiosa de importancia cae estrepitosamente a lo largo del siglo, la música se mantiene y, en cierto modo se acrecienta.

El problema es más profundo y hay que enmarcarlo en un doble movimiento, de signo contradictorio, pero capaz de explicarse en su pura contradicción; se trata de la crisis definitiva del dogma (del *Misterio*) cristiano que, de manera casi contemporánea a *La infancia*, nos lleva al primer texto que afirma de manera rotunda la ‘muerte de Dios’; me refiero al poema *El Monte de Los Olivos*, de Nerval (1845). Este movimiento vertebra uno de los temas axiales de toda la actividad artística e intelectual del siglo XIX: la dialéctica existencial entre la imposibilidad, ya, de asumir una transcendencia teológica revelada, frente a la necesidad una transcendencia puramente espiritual, ensoñada fuera de cualquier tipo de revelación oficial. Pero, a la par que el *Misterio* cristiano pierde su naturaleza revelada, sustentadora de los dogmas, este mismo ‘misterio’ de la *Vida y Pasión de Cristo* pasa a formar parte del Olimpo en el que todas las mitologías de las diferentes culturas han alojado la necesidad, el sueño o la convicción de transcendencia del hombre. Así una cultura, la francesa, muy poco dada a tratar desde el siglo XVI los temas religiosos cristianos (Biblia y Nuevo Testamento), salvo en aquellos momentos oficiales de la Misa y de los demás Oficios litúrgicos, contrariamente a su recurrencia en el mundo protestante, se volverá, de manera paradójica, hacia la totalidad de la Biblia, con el fin de aprovecharse de *la seducción simbólica* que estos textos ofrecen; pero ya sin las trabas que imponía la lectura oficial de la Iglesia y sin la subordinación de estos textos a la Liturgia de ésta. Prueba de ello, la abundancia de temas bíblicos en la poesía de Lamartine (creyente), de Hugo, Vigny, Nerval, Flaubert, Rimbaud y tantos otros, ateos o agnósticos.

En consecuencia, no hay escena ‘mítica’ más tratada por la poesía a lo largo del siglo XIX francés que la escena de Cristo en el monte de los Olivos; pero también asistimos a una recuperación del tema de la Navidad (los viejos Noël) que había sobrevivido en Francia, a lo largo de los siglos XVI y XVII, cuando desaparecen las representaciones de los *Misterios* medievales, en especial aquellos relativos a La Pasión y a los Santos.

La naturaleza de la poesía (basada en la función simbólica de la palabra) y de la música (capaz de ir siempre más allá de la realidad y del concepto) pueden aliarse, incluso fuera de la Iglesia, con los ahora considerados mitos y fuerzas simbólicas cristianos, con el fin de ensoñar nuevos espacios de transcendencia, mucho mejor que la pintura tradicional, esclava de su materialidad referencial.

En función de ello, luego veremos en qué modo *La Infancia* no puede quedar reducida a una simple *trilogía* o un *drama sacros*, del mismo modo que tampoco puede aceptar el calificativo de *oratorio*.

3. La composición de *La Infancia* o la invención de un ‘misterio’ moderno

Cuenta Berlioz en *Los Grotoscos de la música*, que la obra nació de un juego, mejor, de una divagación o de un ensimismamiento del autor, con ocasión de una fiesta social en la que se aburría, lo que abrió las compuertas de su inconsciente musical: apartado de sus compañeros de mesa, empieza a componer lo que luego será “El coro de los pastores” de *La Infancia de Cristo*; primero la música y luego las palabras (Il s’en va loin de la terre...); instalando desde el primer momento en el poema el tema del exilio. Verdad o mistificación, el gesto pone de relieve una cierta

obsesión ‘religiosa’ en la mente de Berlioz; (tal vez, una simple obsesión por un muy francés tema de la música religiosa). Con posterioridad, toda la obra se organizará en torno a este coro, constituyendo un tríptico de una sencilla pero gran sabiduría estructural, tanto en su progresión narrativa como musical.

La reflexión sobre la música religiosa sale de manera constante en las obras literarias de Berlioz; se puede decir, incluso que es uno de los aspectos de sus Memorias que van a la esencia musical, en sus reflexiones, dejando de lado las anécdotas de su vida. Hay dos momentos claves en esta reflexión: su viaje a Roma, entrando en contacto con la Música de sus iglesias, y el análisis de la obra, *La Música en la iglesia*, de M. de Ortigues.

Tres son los polos negativos que dan cuerpo a esta reflexión: la adaptación de melodías profanas a textos religiosos, la inconsecuencia religiosa que emana de las grandes obras musicales litúrgicas que oye en Roma, compuestas tras la estela de Palestrina y una recepción pasiva del canto gregoriano, confiando en las esencias supuestamente religiosas de esta música.

Dejando de lado el primer aspecto, llama la atención, al estudiar a Palestrina, cómo resalta Berlioz las consecuencias negativas del abuso del contrapunto y del “canon perpetuo” en la música religiosa cantada (cabría decir, tal vez, en toda la música cantada); y se deducen con facilidad las razones: estos usos musicales van en contra de su función; en vez de reforzar la palabra, en vez de darle un soporte que haga su mensaje más fuerte y más efectivo, la destruyen, la reduce a pavesas verbales con el entramado de sus repeticiones y superposiciones: vencer una dificultad técnica, “prueba de la paciencia de un tejedor de acordes” no convierte una partitura en más religiosa si su “acento expresivo” no acierta con “la preocupación de su verdadero objeto de trabajo”, dice.

En contraposición, el canto gregoriano, con “su sencillez, su imprecisión, su tonalidad difusa, su impersonalidad, su inexpresión”, que tanto alaba M. d’Ortigues, aunque lo encuentra más adecuado para la música religiosa, tampoco satisfacen a Berlioz; la razón es, de nuevo evidente: la melodía gregoriana es intercambiable de un texto a otro; le falta una adecuación expresiva a la palabra que le sirve de soporte y a la que debe soportar.

Creo que la sabiduría de un músico, capaz de reflexionar sobre el tema, vería cómo *La Infancia de Cristo* nace del cruce y de la síntesis de todas estas tensiones: bueno o me-nos bueno, Berlioz compone, él mismo, su texto; lo respeta en todo momento y su melodía y su organización orquestal se mueve en el interior de una horquilla que va del ‘acento expresivo’ propio de un romántico, pero siempre adecuado al tema que trata (ya sea arrebatada en el delirio de Herodes, ya sea apacible en la solidez de la sabiduría entre burguesa y campesina del Padre de Familia o transida de tensión mística del coro final de los ángeles) al intento de crear una polifonía respetuosa cien por cien del texto que, en ocasiones tiende hacia una composición monofónica a varias voces, como en “Coro de los pastores”, en el que la orquesta casi desaparece, mero acompañante y puntos suspensivos que separan y enlazan cada una de las tres estrofas. Texto siempre visible, acompañado, entrecortado o religado por los interludios puramente orquestales en los que Berlioz exhibe toda su paleta rítmica y cromática.

El todo nos ofrece una obra perfectamente organizada en función de varios presupuestos: una organización narrativa dinámica, entrecortada por elementos líricos y reflexivos; una arquitectura musical que, incluso en su organización de tríptico, también progresa; y un resultado global que nos permitirá decir que estamos ante un ‘misterio moderno’, en el mismo sentido que hablamos de ‘misterio medieval’ - algo que nos acerca al mundo del simbolismo.

El **Primer acto**, “El sueño de Herodes”, nos lleva de la presentación del tema (el relator que nos cuenta de manera muy sucinta el inicio del misterio: el Nacimiento de Cristo) al mensaje de los ángeles, diciéndole a los padres, susurrando, más bien, que deben abandonar Belén para salvar a su hijo y entonando un *Hosanna* final. En el interior de este paréntesis sagrado y, en cierto modo, irreal, se desarrolla el tema ‘histórico’ de Herodes: conversaciones entre los soldados del palacio, sueño de Herodes (tal vez el mejor poema de la obra), consulta de los adivinos, zarabanda de los adivinos y de Herodes y delirio final de éste (única aparición, en la partitura, de la orquestación más a *lo Berlioz*), condenando a muerte a los Inocentes. Si bien esta parte se inicia sin ninguna introducción musical (un simple acorde introduce la voz del relator) la orquesta tocando en solitario salpica el acto, como si se tratara de una música escénica, ambiental: recreando las calles de Jerusalén con una marcha, sugiriendo la atmósfera nocturna necesaria al sueño de Herodes, introduciendo la zarabanda de los adivinos o preparando la vuelta idílica a la escena de Belén. En este acto, temáticamente, el mundo de Herodes (la Historia, la ciudad, el mal) tiene más cabida que el Misterio de Cristo, relegado, en cierto modo a la categoría de marco escénico. Por su belleza, no se limitan a esta condición de simple marco ni la intervención de Santa María, ni el diálogo de ésta con San José, cuyas melodía y acordes le recuerdan a un profano como yo, en la introducción orquestal, aires de algún Noël popular y, luego, sensaciones llegadas de la *Creación* de Haydn .

El **Segundo acto** es una especie de bisagra, de interludio escénico, repartida en tres secuencias: la *obertura*, en ‘moderato un poco lento’, el *coro* de los pastores ya aludido (“Il s’en va loin de la terre”) y, tras un corto interludio orquestal, la introducción del tema de la huida, del paso por el desierto y la llegada a una tierra extranjera (“Les pèlerins étant venus...”), en la que el relator, abandonando casi totalmente el recitativo, se instala de lleno en la canción, organizada en tres estrofas.

La contraposición, tanto temática como musical de este acto con el Primer acto es evidente: abandona el centro trágico de éste, en torno a Herodes, e, impregnada aún de acento idílico religioso, propio de Belén, tras formular el tema del destierro y de la errancia, prepara el tránsito hacia lo que podemos llamar la vida arcádica que el exilio le va a ofrecer a la Sagrada Familia. Tan breve, tan ‘pobre’ desde el punto de vista narrativo y dramático, da la impresión de que Berlioz ha querido preservar la primera escena que compuso, confiando a los dos actos que la enmarcan todo el desarrollo narrativo y dramático del tema.

El **Tercer acto** se centra en la llegada y la vida de Cristo en Saís. De nuevo el relator introduce el tema con su patético “Depuis trois jours malgré l’ardeur du vent”; siguen, tras breve introducción, los miedos de la Virgen y de José (“Dans cette ville immense... j’ai peur... je suis morte”) , las súplicas de ambos (“Pitié! pitié!

secourez nous!” y, tras el breve coro de los ismaelitas, la irrupción rotunda del Padre de Familia (“Entrez, pauvres Hebreux...”. Ahora, la narración se instala en el corazón mismo de un mundo arcaico, entre rural y artesano regido por el Padre de Familia; compasión, ofrecimiento de alojamiento y de comida; oferta de trabajo (José y él son carpinteros); fiesta de recepción que culmina con el trío orquestal de los ismaelitas (dos flautas y un arpa, por que no hay “dolor que se resista a la flauta cuando se une con el arpa tebana” - apreciación, ya, tan propia del simbolismo impresionista, de Mallarmé, del joven Rimbaud y Maeterlinck, mirando hacia Debussy) y los agradecimientos de María y de José. Tras este episodio, sobre el cual volveremos, el relator recupera la palabra y ésta servirá para reorientar el texto y darle al rela-to su verdadera dimensión de ‘misterio’. A modo de conclusión (“Ce fut ainsi que par un infidèle - así fue como...”) extrae las consecuencias de la persecución de Herodes y nos devuelve a la verdadera misión de Cristo: rescatar el género humano del eterno suplicio y allanar el camino de la salvación.

El coro místico final esta preparado (“O mon âme...”) ; pero no es un simple coro de celebración: el poeta, al cederle la palabra al alma, convierte el final de su obra en una reflexión que enfrenta uno de los grandes problemas de toda religión (pero aún más en el siglo XIX, tan dominado por la Historia, la Filosofía y la Ciencia): el enfrentamiento del orgullo, que da el saber, con la humildad que exige la aceptación de todo Misterio. En este enfrentamiento, en el que el orgullo queda roto (“brisé”), la única solución está en la emergencia del corazón y, en él, del amor.

El Tercer acto se contrapone así al primero, tanto en lo relativo al mundo de Nerón como en lo relativo al de Cristo: al mundo de Nerón (la ciudad, la noche, el poder, el crimen, el terror...) se le opone el mundo del Padre de Familia (la rusticidad artesana, la placidez de la tarde, el trabajo, la compasión, la paz); del mismo modo que, en el centro del acto, los trombones y bajones (que invadían el mundo de Herodes) son sustituidos por el arpa y las flautas. De su lado, el Cristo de Belén, el de la celebración idílica de la Divinidad, da paso al Cristo de la Pasión, el del “divino sacrificio”, como dice el relator, preparándose ya para éste: los dos grandes paneles del Misterio de Cristo.

Estamos en el mismísimo centro ideológico y existencial del siglo XIX, en el hori-zonte de la crisis de la Transcendencia, ante la muerte del Misterio; pero estamos también en pleno Romanticismo, con la recuperación del tema del amor (y de su manifestación laica, la justicia, veremos) como fuerza de salvación, como elemento sustitutivo o acompañante de la fe, en la crisis existencial que domina todo el siglo.

Desde este punto de vista, *La Infancia de Cristo* va mucho más allá de una simple *trilogía sacra*, pero no es un *oratorio*. Para que hubiera oratorio tendría que existir una deliberada intención de ofrecer un texto y una trama que sirvieran para orar y una invitación expresa a esta oración, que debería basarse, según la tradición, en palabras sacadas de los textos bíblicos (como todos los *mesías* y todos los *evangelios*) o en textos ‘sacralizados’ por el uso eclesiástico - las distintas modalidades de oración. La letra que Berlioz nos ofrece es un producto de su inspiración poética y de su sabiduría musical: si bien se apoya en elementos evangélicos oficiales, es un texto que recurre a anécdotas ‘apócrifas’ ajenas a estos, que paganiza la naturaleza del rey

Herodes y que crea un Egipto en el que romanos, egipcios e ismaelitas (es decir, árabes) conviven de manera curiosa; por otro lado, la trama esencial se desenvuelve en un contexto espacial totalmente tributario de la oposición clásica entre corte y aldea, con sus decorados propios, sus funciones específicas y su simbología ideológica.

Partiendo de estos presupuestos, Berlioz construye un ‘misterio’, con todo el alcance religioso, pero no litúrgico o devocional, que tiene la palabra en la Edad Media y le *pone* música, convirtiéndolo en un misterio moderno, como lo será medio siglo más tarde el *Misterio del Martirio de San Sebastián*, escrito en francés, con extraordinaria poesía (tal en vez un poco excesiva en cantidad y en preciosismo metafórico), por Gabriele D’Annunzio y musicada por Debussy. Todo ello, a pesar de los *Hosanna*, *Alleluia* y *Amen* que concluyen respectivamente el primero, el segundo y el tercer acto.

Creo que la naturaleza de ambos textos y su intencionalidad de cara al empleo de un argumento religioso es la misma: aprovechan el potencial simbólico del mito cristiano y crean, partiendo de él, una obra en la que el espectador se ve arrancado de la materialidad histórica para poder ensoñar, en ese raptó, con salidas, con ventanas, de transcendencia. Los recuerdos religiosos infantiles, profundos, existen en la mente de Berlioz; como también existen en el imaginario del poeta italiano los de San Sebastián, uno de los mártires más presentes en la iconografía italiana de todos los tiempos. Pero su vivencia de la fe, si la tienen, en poco responde ya a los parámetros del Cristianismo.

Salvando las distancias (que creo muy grandes, a pesar de las relaciones que establecen ciertos críticos), ambos textos sirven para separar, de manera estricta, dos espacios musicales de intencionalidad muy distinta: la música litúrgica, al servicio del ritual propio de una colectividad y la música religiosa que sólo pretende hacer calas más o menos pro-fundas en el misterio del cosmos y del hombre, apoyándose en un empleo, en nada ornamental, de los símbolos y de los mitos heredados.

4. La Infancia de Cristo o la invención de una parábola de significado plural

Siendo, a mi entender, la interpretación que precede la esencial, no podemos dejar de lado otros aspectos, presentes de manera insistente en la obra: una dimensión puramente laica ya que alcanza, al menos cuatro niveles.

En primer lugar, el desarrollo del tema del *beatus ille*. Este, sin olvidar sus orígenes clásicos, es de plena actualidad en el momento histórico de la composición de la obra. Estamos asistiendo al primer desarrollo monstruoso de las grandes ciudades, prisión e infierno para el hombre cogido en las redes de la revolución industrial, espacio del mal y del desasosiego; este tema está presente en la literatura romántica, en especial en la novela, condicionando y rigiendo la dinámica de los héroes (Balzac, Hugo, por ejemplo). Es curioso observar cómo los terrores de Herodes cristalizan a la par que en la aparición de “ese niño” en el contexto urbano y nocturno en el que habita, deseando ya, antes de pensar en la muerte de los inocentes, abandonar la ciudad, con el fin de irse al campo: “¡Miseria de los reyes! /

¡Reinar y no vivir! / ¡A todos darles leyes, / deseando seguir / al cabrero en la fronda! / Oh noche oscura y onda...”

Este tema encuentra su complemento en el tema del Padre de Familia; simple padre, es decir proveedor de la subsistencia de toda la familia. Se sabe la importancia del tema de la paternidad para una generación, la post-revolucionaria, compuesta por una legión de huérfanos (religiosos, políticos o simplemente biológicos)... Ahora bien, el tema de la paternidad (padre es, posiblemente, el sustantivo más repetido en el texto y el Padre de Familia es, con el relator el personaje que condensa más participación en la obra) adquiere aquí un matiz especial: ese padre de familia, poderoso en la generosidad y amable y alegre en la eficacia, es el contrapunto feliz de Herodes: no es un cabrero, siguiendo el tema clásico del *beatus ille*, es un artesano colectivo que encarna la ensoñación de la revolución romántica encabezada por A. de Lamartine (1848) y, más tarde, el sueño inglés que crista-liza en el movimiento ‘Art and Craft’; es el antídoto imaginario del trabajador moderno que se avecina.

No podemos dejar en la sombra el tema del exilio, esencial en el texto, pero fundacional del Romanticismo, en el enfrentamiento del individuo con la sociedad civil (y no siempre se trata de exilios imaginarios). Aquí, la conciencia existencial romántica da la mano (más o menos laica) a la conciencia existencial cristiana: ante la realidad histórica y social, la vida sólo puede ser un exilio, en espera de ‘otra vida’ - la verdadera, ausente, según el calificativo de Rimbaud. Ahora bien, aquí también, el texto ofrece un contrapunto innovador, por no decir revolucionario. Podemos encontrar un remedio al exilio terrenal en la *justicia* (el texto emplea esta palabra) y en la *fraternidad* (la palabra mágica de la Revolución del 48). Curiosamente, esa fraternidad está encarnada aquí por la figura del Padre de Familia que es un *ismaelita*: un miembro del pueblo que la elección de Dios, llevada a cabo sobre Abraham, en la persona de Isaac, frente a Ismael, condena a la errancia y al exilio; un árabe, en definitiva.

Podríamos seguir analizando. Lo dejamos aquí, concluyendo que estamos ante una partitura que comienza como un pequeño *drama romántico*, entre legendario e histórico (la Biblia leída tras la huella de Shakespeare, dicen algunos) evoluciona hacia el *idilio*, *entre sacro y arcádico* (la Historia sagrada recuperada a través de los recuerdos musicales de la infancia y de las lecturas clásicas), para elevarse, mediante la pirueta final, a la categoría de himno, *entre metafísico y existencial*, tal como los escriben grandes poetas románticos, Novalis o Lamartine.

Javier del Prado Biezma