

300 años: Masonerías y Masones
(1717-2017)

TOMO III. Artes

Ricardo Martínez Esquivel
Yván Pozuelo Andrés
Rogelio Aragón

EDITORES



Artes

Editores, Ricardo Martínez Esquivel, Yván Pozuelo Andrés, Rogelio Aragón.

Colección:

300 AÑOS: MASONERÍAS Y MASONES (1717-2017)

Editor general de Palabra de Clío:

José Luis Chong

Consejo científico de la colección:

Miguel Guzmán-Stein, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

José Antonio Ferrer Benimeli, Universidad de Zaragoza, España

Margaret Jacob, Universidad de California Los Ángeles, Estados Unidos

Eduardo Torres-Cuevas, Universidad de La Habana, Cuba

María Eugenia Vázquez Semadeni, Universidad de California Los Ángeles, Estados Unidos

Éric Saunier, Universidad de El Havre, Francia

Dévrig Mollès, Universidad de Estrasburgo, Francia

Felipe Santiago del Solar, Universidad París Diderot París 7, Francia

Carlos Francisco Martínez Moreno, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Diseño portada:

Leticia Veneranda GC

Editorial Palabra de Clío, A.C.

palabradeclio.com.mx

D.R @ Palabra de Clío

Dirección:

Insurgentes Sur #1814-101

Colonia Florida

C.P. 01030 Ciudad de México

1a edición: junio, 2017

TOMO III: ARTES.

ISBN: 978-607-97546-5-5

COLECCIÓN 300 AÑOS: MASONERÍAS Y MASONES (1717-2017).

ISBN: 978-607-97546-2-4

Impreso por: Impresora litográfica Heva, S.A.

Impreso en México

ÍNDICE

Presentación general	4
Introducción del Tomo III	6
“Cuando cantan”: la interpretación de canciones en las logias inglesas del siglo XVIII	
Andrew Pink (Universidad Colegio de Londres)	9
Y la lira volvió a sonar: breve estudio sobre las relaciones semánticas entre música y masonería	
Fernando Anaya Gámez (Universidad de Málaga).....	19
La Tercera Columna: la música como herramienta mediática de la masonería en la Venezuela del siglo XIX	
Juan de Dios López Maya (Universidad Nacional Experimental de las Artes,Venezuela)..	40
Arte y masonería: consideraciones metodológicas para su estudio	
David Martín López (Universidad de Granada).....	71
Masones de porcelana: la <i>Mops-orden</i> y las creaciones de J. J. Kändler para la manufactura de Meissen	
Pelayo Jardón (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España).....	85
La masonería en la literatura. Una panorámica general	
José Antonio Ferrer Benimeli (Universidad de Zaragoza).....	110
Kipling y su sorprendente primera novela	
Yván Pozuelo Andrés (<i>IES</i> Universidad Laboral de Gijón).....	129
León Tolstoi: la masonería como símbolo dentro de una alegoría	
Rogelio Aragón (Universidad Iberoamericana).....	139

PRESENTACIÓN GENERAL

Da igual lo que diga la historiografía más avanzada si lo que dice no corresponde con lo que se quiere oír y leer o se oyó y leyó durante dos siglos y medio. Da igual sus esfuerzos, da igual sus sacrificios, da igual dedicar su vida a desentrañar a base de documentación el pasado. Y si se trata de organización con antenas por todo el mundo, “nacida” en Londres en 1717, como lo es la masonería, nos situamos ante una escena similar a la de David contra Goliat.

Los cinco volúmenes de esta colección son la consecuencia de la actividad de una red de investigadores que en su mayoría, agrupados en torno a la *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña (REHMLAC+)*, comprendió luchar contra los mitos y las leyendas del pasado y del presente de la historia de la masonería. Goliat tiene en su haber a las poderosas anti-masonerías y a las propagandas masónicas que en sus inventadas apologías se erigen mesiánicamente como las vanguardias de todo lo “bueno” del mundo moderno. David somos pocos, sin medios, aunque armados del rigor académico que profesa el historiador. Esta colección es nuestra manera de aportar durante la conmemoración de los 300 años de la masonería especulativa, en la que nos veremos abrumados por la producción de Goliat, el equilibrio historiográfico a la historia de esta sociedad iniciática de hombres y de mujeres.

Resulta curioso que los individuos que más aprecian y odian a la masonería, los más interesados en ella, se hayan empleado a tergiversar, despistar o borrar su pasado. Por su parte, los historiadores la tratan como si fueran médicos de la historia, generalistas (mundial y nacional) y especialistas (regional y local). No obstante, dentro de los múltiples análisis efectuados a la sociedad, la masonería es una de esas células que permite detectar su nivel “democrático”. Por ejemplo, su ausencia, escasez o su alta presencia en la analítica, revelan sobre el nivel “democrático” de un Estado, región o localidad en la era de la modernidad. Por consiguiente, los análisis dedicados al fenómeno masónico complementan todo tipo de historia (social, cultural, política, económica o artística) y funcionan como un denominador común de las diferentes categorías históricas actuales.

Nuestra colección consta de cinco volúmenes:

Tomo I. Migraciones

Tomo II. Silencios

Tomo III. Artes

Tomo IV. Exclusión
Tomo V. Cosmopolitismo

Estos volúmenes recorren las historias en las que se han visto envueltos las masonerías, los masones y las masonas en la época contemporánea.

En cinco volúmenes, nos acercamos a las últimas investigaciones académicas sobre la historia de la masonería. Entiéndase, en este campo historiográfico, se abren ventanas entre lo global y lo micro, entre lo general y lo local. Independientemente del acercamiento de investigación del estudio vienen todos ellos a esclarecer y, por qué no decirlo, a poner los puntos sobre las íes a la historia.

La historia de la masonería ha sido manipulada durante 250 años de forma permanente. Lo sigue siendo hoy. La mayoría de la producción sobre el fenómeno masónico continúa bajo una autoría amateur. Parece que la inexperiencia no es un peligro en este campo, parece que no estamos en un quirófano donde solo actúan los que están diplomados para estar en ese lugar. Una pluma, saber leer y escribir, tener dos nociones de historia y dos de masonería y el derecho a escribir la “Historia” de la masonería está ampliamente ganado.

El que lea este volumen y los siguientes que completarán esta colección, consagrada a los 300 años de la masonería, vivirá la experiencia de entrar en un quirófano para observar a sus profesionales. La inmensa mayoría de lo que leyó en Internet o que de oídas le contaron gente bien o mala avenida, queda relegado a la especulación y a los chismes. Esa situación es incluso comprensible pues se trata de la organización más numerosa y longeva que, sin pertenecer a la categoría de religiosa, ha estado de una forma u otra, en hechos e imaginarios, entrometida entre todas nuestras historias.

Los editores.

ARTES

El Arte da al hombre el deseo y el sentimiento del ideal, se eleva por encima de sí y le hace experimentar emociones de las más nobles. Fue a través de él que las religiones cautivaron durante tanto tiempo su espíritu, al igual que abrieron los hombres sus corazones a los sentimientos más generosos. Por consiguiente, el arte es la condición esencial del progreso humano. Dejémosle un sitio muy amplio en nuestros trabajos en logia y en la educación de las nuevas generaciones.

Edouard E. Plantagenet (1892-1943)¹

“Artes y masonería”, ¡qué encantadora invitación a la lectura! Una temática rica y motivadora a tenor del interés que el gran público le profesa desde hace 300 años y del gusto de los propios masones por el arte, como lo muestra la cita de Plantagenet.

¿La masonería es arte? En concreto, ¿un arte real? Esta expresión poco común, lejos de estar obsoleta, evoca para los masones la más alta dimensión iniciática y original del antiguo gremio de los albañiles: la pretensión de construir el templo y al hombre a través del rito adecuado, el arte real por excelencia. Esta expresión del arte real² designa, desde el siglo XVIII, a la masonería; era pues fundamental, en este tercer volumen, que los autores nos invitasen a descubrir las relaciones que unen las artes con la masonería y sus iniciados.

La introducción del término “arte” –a veces “las artes”– en los rituales masónicos es relativamente reciente. La noción de arte inscrita en la ceremonia de iniciación al grado de compañero es más bien contemporánea (1842) y es exclusiva del rito francés. Además, en otros escritos masónicos, el concepto de “arquitectura” reemplaza al de “arte”³. A veces, el ritual hace alusión al arte como un método de trabajo, acercándose entonces más al simbolismo de las herramientas.

La palabra “arte” proviene del acusativo de la palabra latina *ars*, nombre femenino que significa “manera de ser”. *Ars* tomó en latín el significado de la “habilidad adquirida por el estudio o la práctica”, y, en un significado más actual y general, el de “saber-hacer, conocimiento, medio, método”. La edad media le añade a la noción de “saber-hacer” la consideración del esfuerzo necesario, distinguiéndose así las artes liberales –disciplinas intelectuales cuyo

¹ Edouard E. Plantagenet, extracto de *Causeries initiatiques pour le travail en loge d'apprentis*, publicado en 1929. « L'Art donne à l'Homme le désir et le sentiment de l'Idéal, il l'élève au-dessus de lui-même et lui fait éprouver les émotions les plus nobles. C'est par lui que les religions ont si longtemps captivé les esprits, c'est par lui surtout que les hommes ouvrent leurs cœurs aux sentiments les plus généreux. L'Art est donc la condition essentielle du progrès humain. Faisons-lui une place très large dans nos travaux en loge et dans l'éducation des nouvelles générations ».

² El término de arte real, tomado de la masonería operativa, figura en Las *Constituciones* de Anderson. No obstante, sus orígenes siguen en curso de investigación. El término es correlativo con la leyenda que otorga a los viejos reyes ingleses ser miembros o protectores de la masonería. J. Boucher propone la siguiente explicación: “La denuncia del arte real aplicada a la masonería indica por ella misma su trascendencia y hace aparecer al mismo tiempo el trabajo que hay que cumplir para lograr la perfección del arte”.

³ Daniel Ligou, *Dictionnaire de la Franc-maçonnerie* (Paris: PUF, 2006).

conocimiento era considerado como indispensable para la adquisición de la gran cultura— de las artes mecánicas —artes basadas en el trabajo manual. En el siglo XVI, la palabra “arte” adquiere el significado más general de una “actividad profesional y manual”. La noción de estética en la definición de la palabra arte interviene a partir del siglo XIX por influencia de la palabra alemana “Kunst” —procedente del verbo Können que significa “saber, conocer”. Entonces, la palabra arte ya no designa solo a las actividades creativas, sino, también un “saber estético” relacionado con la noción cultural. De esta forma, el arte se asocia a las nociones de belleza y estética. Actualmente, la “creación de objetos o de puestas en escenas específicas destinadas a producir en el hombre un estado de sensibilidad y de estimulación más o menos ligados al placer estético; o el conjunto de obras artísticas de un país, de una época”⁴, parece ser la definición admitida por la comunidad de historiadores y críticos del arte.

En el año 2017, animado por esta misma filosofía sobre la percepción de las relaciones entre las artes y la masonería, el tomo III de la colección *300 años: masonerías y masones, 1717-2017*, nos invita a adentrarnos en el tema desde territorios aún sin explorar en publicaciones anteriores, desde Inglaterra hasta Venezuela y llegando hasta la India.

Esta valiosa obra tiene por objeto el análisis de las obras y su sentido en el marco de la historia de la masonería, al estudiarlas también en conjunto con las condiciones creativas de las producciones artísticas, el reconocimiento del hecho artístico, así como el contexto cultural y social del arte. Los autores nos proponen explorar la relación de artistas masones con el mundo y de la masonería vista a través del arte: ¿Cómo? ¿En qué formatos interpretan y hacen ver el mundo los artistas? ¿Cómo varían las formas artísticas en función de una época, de una forma de pensamiento o aun de una zona geográfica?

Este tercer tomo se interesa en la creación artística y en sus diversos conceptos: la idea (arte o cultura), el objeto (obra, técnica y materia), el individuo (entre emisor y receptor), y el lenguaje (discurso, medio y percepción). Se trata de una aproximación renovada del estudio de la historia de la masonería a través de las obras de arte en los campos de la literatura, la música, las imágenes... Esta propuesta es un portal abierto a múltiples posibilidades. Especificidades, interdisciplinaridad y transversalidad son inherentes y prometen a los investigadores una nueva mirada que enriquecerá su objeto de estudio.

Cierto es que cada obra observada —se trate de un libro, una pintura o cualquier otra forma artística— es un ladrillo del muro, construido entre el mundo y sí mismo, que se derrumba, permitiendo de esta forma ver, cada vez con mayor nitidez, todas las posibilidades del mundo. Todas estas experiencias son las que desean compartir los autores con los lectores.

En esta ocasión, contamos con la participación de ocho autores que

⁴ *Le petit Larousse illustré*, 2007.

nos trasladan a la música, a la imagen y a la literatura. Sobre música y el gremio se han escrito bastantes obras, sobre todo en torno a Mozart. Parecía que todo estaba escrito. Sin embargo, las informaciones históricas que se pueden extraer de dicha relación son mucho más diversas. Por ejemplo, Andrew Pink, el primer autor de este tomo, analiza a partir de una selección de canciones, el papel desempeñado por estas en las logias inglesas del siglo XVIII. Luego, Fernando Anaya Gámez nos propone abrir nuevos enfoques a tomar en cuenta en una perspectiva comparada de la semántica entre música y masonería. Por su parte, Juan de Dios López Maya introduce al lector a las puertas del entendimiento de la música como herramienta mediática en la masonería de la Venezuela decimonónica. Estos autores muestran el arte musical como prueba de la normalidad de la masonería inserta en diferentes contextos históricos. Pasando al uso de la imagen masónica como método para escribir la historia, David Martín López supo establecer, desde el punto de vista académico, las grandes pautas sobre la relación entre artes y masonería. La colección no tiene un objetivo exhaustivo, sino, tan solo mostrar el potencial de la transversalidad del fenómeno masónico para servir a la historia. Así pues, Pelayo Jardón adentra al lector en las obras de porcelana como huella para escribir la historia y sobre todo para valorar de forma particular las épocas y los lugares de su producción. Suerte es la que tenemos los investigadores de la masonería de apoyarnos sobre la extensa investigación del historiador José Antonio Ferrer Benimeli, quien en esta ocasión ofrece una panorámica general sobre la relación entre la masonería y la literatura. En esta categoría, dos autores, Rogelio Aragón e Yván Pozuelo Andrés, se detienen en dos famosos escritores. El primero se interesa en la obra de Tolstoi y el segundo en la de Rudyard Kipling. Para completar la propuesta, se publican 20 imágenes de ayer y de hoy que no solo ilustran parte de los estudios aquí seleccionados sino el amplio abanico artístico que la historia de la masonería ofreció y sigue ofreciendo a los artistas, tanto si son o no miembros de esta fraternidad.

Este tercer tomo, dedicado a las artes, no es un simple compendio de investigaciones sino una verdadera “educación de la mirada” que nos dirige hacia la intensidad del espíritu crítico y la apertura de mente. Estas contribuciones realizadas por eminentes especialistas enriquecen nuestro imaginario, ponen en evidencia lo ordinario como lo extraordinario y permiten percibir el mundo masónico en toda su diversidad.

Céline Sala
Perpiñán, mayo 2017

“CUANDO CANTAN”: LA INTERPRETACIÓN DE CANCIONES EN LAS LOGIAS INGLESAS DEL SIGLO XVIII¹

Andrew Pink
Universidad Colegio de Londres

EL PAPEL DE LAS CANCIONES EN LAS LOGIAS

Las bibliotecas británicas están a reventar de documentos con las letras de canciones masónicas inglesas del siglo XVIII. Ocasionalmente, algunos documentos incluyen también las partituras con la música para acompañar dichas canciones. Pero, cualquiera que se interese en investigar este legado, debe idear un método para organizar tanto material. La falta de método ha sido un impedimento para aprovechar la riqueza de estas fuentes, no solamente por parte de los masones, sino también por parte de los historiadores en general.

Es bien sabido que muchas canciones masónicas tenían un uso “informal” durante los momentos de sociabilización fuera de la estructura del ritual, justo después de que se declaraba cerrada la logia², pero los usos “formales” de las canciones, dentro de la logia y como parte de los rituales, no han sido tan estudiados. Esto no es de extrañarse, debido a que muchos aspectos de las logias inglesas del siglo XVIII siguen siendo poco claros y continúan debatiéndose, en especial porque las fuentes dan la impresión de no corroborarse con exactitud entre ellas. Al explorar la ejecución de canciones en las logias inglesas del siglo XVIII, el presente trabajo propone no solamente una estructura de la interpretación de canciones en la cual encajar la información de las fuentes, sino también intenta ser una contribución para crear un modelo de organización de dicho material.

La hipótesis de partida de este estudio es que existían dos momentos dentro de la logia en los cuales las canciones tenían un uso “formal”: en primer lugar, al final de una “lección” –un uso que podría definirse como “litúrgico-formal”– y, en segundo lugar, durante las comidas dentro de la logia –que podría definirse como uso de “convivio-formal”–. Este trabajo se centrará tanto en el uso litúrgico-formal como en el de convivio-formal, basándose en las fuentes escritas en la época, que describe tanto la importancia como las prácticas interpretativas de las dos canciones masónicas litúrgico-formales que dominaron los trabajos de las logias inglesas del siglo XVIII: *The Enter'd Prentices Song* y *The Fellow-Craft's Song* (*Canción del aprendiz* y *Canción del compañero*, respectivamente). Muchos autores del siglo XVIII concuerdan en que “cuando hay trabajos en la Logia, se canta la canción de los Compañeros

¹ Este trabajo es una traducción del inglés al español, hecha por Rogelio Aragón, del artículo: “When they sing’ – the performance of songs in English Lodges of the 18th-century”, en *Freemasonry in Music and Literature, The Canonbury Papers* (Londres: Canonbury Masonic Research Centre, 2005), vol. II, 1-14.

² Mark Wallace, “Music, Song, & Spirits: The Lighter side of Scottish Freemasonry”, *History Scotland* 1 (2004): 38-44.

y la canción de los Aprendices"³. Pero, apenas cerrada la logia, se echaba mano del repertorio de canciones masónicas "informales": "[Después de los trabajos de la logia] todos quedan en libertad de irse o quedarse más tiempo, cualquier tema masónico queda excluido, hablan de lo mejor les parezca y cantan diversas canciones para entretenerse"⁴.

En términos generales, las principales actividades de una logia inglesa del siglo XVIII se daban en dos vertientes. Primeramente, las logias iniciaban a los masones y los conducían a través de los tres grados de la masonería, que, a partir de 1720, eran aprendiz, compañero y (más tarde) maestro. Los miembros de la logia se reunían en espacios privados, casi siempre en una taberna, y se sentaban alrededor de una mesa. Se dejaba un espacio en la habitación para llevar a cabo las ceremonias de iniciación para los nuevos masones. La mesa, en muchos casos, cumplía la doble función de lugar para alimentos y bebidas y lugar para las lecciones, durante las cuales se practicaban las preguntas y respuestas de los conocimientos relevantes de cada uno de los grados: "a través del catecismo o lección, el Maestro hace las preguntas, y los miembros, correctamente sentados, dan las respuestas una tras otra; a esto se le llaman Trabajos"⁵.

El siguiente fragmento de una lección del grado de compañero, del siglo XVIII, ilustra el punto anterior:

Maestro: Hermano, ¿sois un Compañero?

Respuesta: Lo soy. Ponedme a prueba.

Maestro: ¿Dónde fuisteis iniciado como Compañero?

Respuesta: En una Logia legal y justa.

Maestro: ¿Cómo fuisteis preparado para ser Compañero?

Respuesta: No estaba desnudo ni vestido, ni descalzo ni calzado [etcétera]⁶

En segundo lugar, si no había actividades de iniciación ni lecciones, la logia era el lugar adecuado para alguna charla educativa o incluso para otro tipo de aprendizaje que no tenía qué ver con la masonería. Dichas charlas y enseñanzas siempre eran sobre algún tema de las siete artes liberales, alrededor de las cuales giraba la vida intelectual de la masonería inglesa. Así, por ejemplo, en la logia Old King's Arms, entre 1733 y 1734, se presentaron trabajos científicos como "la estructura y la fuerza de los músculos", "el reloj de

³ *A Master-Key to Free-Masonry; by Which All the Secrets of the Society Are Laid Open; and Their Pretended Mysteries Exposed to the Public* (Londres: J. Burd, 1760), 10.

⁴ Tomado de una edición de *Jachin and Boaz*, por William Nichol, citada en A. Sharpe, "Masonic Songs and Song Books of the Eighteenth Century," *Ars Quatuor Coronatorum* (en adelante AQC) LXV (1953): 86.

⁵ *Hiram, or the Grand Master Key to the door of both Antient and Modern Free Masonry* (1766), 23.

⁶ A. C. F. Jackson, *English Masonic Exposures of 1760-1769* (Londres: Lewis Masonic, 1986), 85. Esta obra contiene extractos de *Three Distinct Knocks* (1760), *Jachin and Boaz* (1762) y *Shibboleth* (1765).

agua” y “óptica”⁷. En la Philo-Musicae Society (1725-1727), el énfasis estaba en el estudio de la música⁸.

LAS PRIMERAS CANCIONES MASÓNICAS INGLESAS

Los ejemplos más tempranos de letras de canciones masónicas inglesas son *The Enter'd 'Prentices Song* (la canción del aprendiz), *The Master's Song* (la canción del maestro), *The Warden's Song* (la canción del vigilante) y *The Fellow-Craft's Song* (la canción del compañero). Todas ellas aparecen en las *Constituciones* de Anderson (1723), el primer libro oficial de la masonería inglesa⁹. Cada una de estas canciones, a excepción de la última, viene acompañada de su partitura. A pesar de que las letras incluidas en las *Constituciones* están pensadas para ser acompañadas con instrumentos, el hecho es que, a juzgar por la evidencia, en casi todas las logias inglesas de la época la interpretación era completamente vocal y sin acompañamiento instrumental, excepto en raras ocasiones¹⁰. Las cuatro canciones que aparecen en el texto de Anderson se convirtieron en la base sobre las que se compusieron todas las canciones masónicas que aparecieron, a partir de entonces, una y otra vez en libros masónicos ingleses a lo largo del siglo.

Según las anotaciones en el libro de Anderson, *The Master's Song or a History of Freemasonry* (la canción del maestro o de la historia de la masonería), debía cantarse “cuando el maestro así lo permitiera”; *The Enter'd 'Prentices Song* (la canción del aprendiz) “debe cantarse cuando todos los asuntos importantes hayan concluido, y con la venia del maestro”; *The Fellow-Craft's Song* (la canción del compañero) “debe cantarse e interpretarse durante la Gran Fiesta” (es decir, durante la reunión anual de la logia) y *The Warden's Song* (la canción del vigilante) “debe cantarse e interpretarse en la *Quarterly Communication*” (esto es, durante la reunión administrativa trimestral). A partir del testimonio de Anderson, parecería que únicamente las canciones del maestro y del aprendiz eran las que estaban conectadas directamente con la actividad de la logia, y que ambas dependían de la “venia” del maestro. Pero otros escritores del siglo XVIII nos dicen que eran las canciones del aprendiz y la del compañero las

⁷ J. F. Ashby, *Freemasonry and Entertainment* (Londres: J.F. Ashby, 1999), 13. En J. Lane, *Masonic Records 1717-1894* (Londres: Freemasons Hall, 1895), 60, se afirma que la logia Old King's Arms estaba en la calle Tower, de Seven Dials, en Londres.

⁸ Margaret Jacob, *The Radical Enlightenment: Pantheists, Freemasons and Republicans* (Nueva Jersey: The Temple Books, 2003), 91-115. En esta obra se demuestra la importancia de Newton y las ciencias naturales para los masones ingleses, y cómo estos temas eran muy populares en sus logias. Muchos miembros de la Royal Society eran, además, miembros activos de la masonería. Para mayor información sobre la Philo-Musicae Society, véase R. F. Gould, “Philo-Musicae et Architecturae Societas Apollini”, *AQC* 16 (1903): 112-128.

⁹ James Anderson, *The constitutions of the Freemasons* (Londres: William Hunter and John Senex, 1723).

¹⁰ William Preston, en sus *Illustrations of Freemasonry* (que contó con nueve ediciones entre 1772 y 1812), afirma que tanto la música vocal como la instrumental tenían un papel destacado en los rituales de las logias, pero no hay evidencia que corrobore que las ideas de Preston hayan sido adoptadas, hayan sido aplicadas o que hayan sido consideradas como viables en la mayoría de las logias, al menos hasta el desarrollo de inmuebles permanentemente destinados a usos masónicos.

que eran más relevantes con el trabajo litúrgico-formal de la logia¹¹. Al parecer no hay evidencia escrita que asocie la canción del maestro con el grado de maestro masón ni con sus ceremonias. Su extensión y los diversos brindis que incluye, dejan en claro que era una canción apropiada para el uso convivio-formal durante los banquetes en la logia. Estos alimentos convivio-formales eran parte importante de la logia, como lo demostraré más adelante.

El anónimo autor de *Hiram* (1766) afirma que con la canción del aprendiz y con la canción del compañero se cerraban las lecciones correspondientes a cada uno de dichos grados. Al final de la lección del grado de aprendiz se cantaba la canción respectiva, tras lo cual,

...es necesario que los Hermanos tengan un pequeño descanso, y, si ya son alrededor de las nueve de la noche, algunos miembros querrán hincarle el diente a algo. Aquellos que hayan ordenado algo para cenar, se retiran a otra habitación, [...] se hace el llamado para que los hombres dejen los Trabajos y tomen sus refrigerios¹².

Asimismo, y de acuerdo con la misma fuente, la lección del grado de compañero siempre se "cierra con la canción del Compañero [...] para este momento tal vez son las diez o las once de la noche"¹³. Resulta obvio que, en la práctica, las dos lecciones se trabajaban una detrás de la otra, separadas por la hora de la cena. Era durante esta comida convivio-formal que se interpretaba la canción del maestro, con la venia de este, con el coro y el brindis predeterminado para cada una de sus cinco secciones. Al final de la velada, y después de cerrar los trabajos, se interpretaban las canciones más relajadas e informales:

[Entonces] todos los oficiales y los Hermanos se quitan las Joyas, y cada miembro es libre de partir o de quedarse según lo considere; ningún tema de la Masonería se tratará durante el resto de la noche; a veces sucede que, después de cerrada la Logia, algún miembro, al calor de los jugos de la vida, crea que puede olvidarse de las leyes de la decencia y darse el gusto de una canción obscena; a pesar de que existe la máxima de que un buen cantante debe estar libre de toda restricción los buenos Francmasones no la han adoptado aún, pero no se excluye la interpretación de canciones alegres y divertidas después de que la Logia se ha cerrado¹⁴.

Sin lugar a dudas hubo noches en las que una o ambas lecciones no se trabajaban con fluidez, debido a que ambas eran largas y llenas de detalles

¹¹ Ni en la primera (1723) ni en la segunda (1738) ediciones del libro de Anderson las canciones y las anotaciones concuerdan, ni entre ellas ni con la evidencia presentada por otros autores contemporáneos. Para resolver el conflicto, me he inclinado por el testimonio de estos últimos, quienes parecen estar de acuerdo en este tema, por encima del texto de Anderson.

¹² *Hiram*, 31.

¹³ *Hiram*, 36.

¹⁴ *Hiram*, 36.

que había que recordar. Esto explica por qué, en 1759, el autor de *The Secrets of the Free Masons* escribió:

Yo llego a la hora de las canciones, que son muy apreciadas por los Masones, y se cantan cada noche que hay reunión, en cada Logia, a menos que su Edificación se tome tanto tiempo que ya no haya lugar para una canción¹⁵.

Es interesante destacar que, a pesar de las diferencias filosóficas y rituales de las dos facciones masónicas que hubo en Inglaterra a partir de los 1750 –los “Antients” y los “Moderns”– la evidencia existente apunta a que había un alto grado de uniformidad entre ellas en lo que a canciones y repertorio se refiere. Es razonable concluir que sus prácticas musicales eran, antes de su unificación en 1813, muy similares, si no es que idénticas.

LAS CANCIONES EN LAS “REVELACIONES”

La mejor fuente de información acerca de la música y la interpretación de canciones en las logias de la Inglaterra del siglo XVIII, viene de una serie de textos que se publicaron en Londres, con un lapso muy corto entre ellos en la década de 1760, y que hoy en día son conocidos colectivamente como “revelaciones masónicas”. Estos libros, lejos de ser una forma de atacar a la masonería, como podría suponerse a partir de sus títulos, se cree que eran una especie de libros de rituales –una forma en que la masonería se aseguraba de que hubiera consistencia de rituales y organización en las logias inglesas, que estaban cada vez en zonas más remotas– pero publicados de manera “no oficial”¹⁶.

La clase de información masónica que se encuentra en las revelaciones no podía ser emitida oficialmente en nombre de la masonería y de los masones, ya que el juramento que habían prestado les impedía revelar sus secretos a los no-iniciados. Públicamente, estos libros eran tratados con un falso desdén por los masones. La falsedad del desdén se ejemplifica con la actitud de estos hacia la publicación, en 1759, de *The Secrets of the Free Masons*, impreso en Londres por J. Scott. Scott era un editor muy conocido y respetado de literatura masónica “no secreta”. Imprimió varias de las ediciones del muy popular libro masónico *Pocket Companion*, y no parece haber atraído la ira de los masones, ni contra sí mismo ni contra su empresa, como consecuencia de haber publicado una revelación.

Las revelaciones más útiles para el estudio de la interpretación de música masónica son *The Secrets of the Free Masons* (1759), *A Master-key to*

¹⁵ *The Secrets of the Free Masons Revealed by a disgusted Brother, containing an account of their Origin, their Practices, etc. To which is added the Songs of the Masons and an exact list of the Lodges* (Londres: J. Scott, 1759).

¹⁶ R. A. Gilbert y J. M. Hamill, *Freemason. A celebration of the Craft* (Londres: Mackenzie, 1992), 28.

Freemasonry (1760), *Three Distinct Knocks* (1760), *Jachin and Boaz* (1762)¹⁷ y *Hiram* (1766). Cada uno de estos textos ofrece una visión apenas diferente sobre el uso que las logias hacían de las canciones masónicas; pero, cuando se leen en conjunto y paralelamente con las letras de dichas canciones, se obtiene un panorama más amplio y coherente de la función de la música en las logias. Toda la información de las fuentes mencionadas se centra en la canción del aprendiz y en la canción del compañero. El motivo de este enfoque casi exclusivo en ambas melodías se explica debido a su asociación litúrgico-formal con las lecciones, como vimos anteriormente. El éxito de estas dos canciones, a juzgar por su constante aparición en colecciones de canciones masónicas inglesas (ocasionalmente junto con su partitura) e incluso en cancioneros no-masónicos de la época, se debió en gran parte a la armoniosa simplicidad de su melodía. Ambas canciones "oficiales" eran fáciles de cantar y no requerían de otros recursos musicales, únicamente las voces de los presentes. La canción del compañero, cuya música no se incluye en las *Constituciones* de Anderson de 1723, al parecer fue popularizada por John Frederick Lampe (1703-1751)¹⁸. El hecho de que ambas canciones aparezcan una junto a la otra en textos de fechas tan tempranas como 1725, en folletería vendida fuera del ámbito de la logia, es indicio de que las dos composiciones estaban conectadas¹⁹.

En *Three Distinct Knocks* hay evidencia de que la canción del aprendiz y la canción del compañero se interpretaban junto con una serie de acciones coordinadas:

Cuando cantan [la canción del aprendiz], todos están de pie alrededor de una mesa y se toman de las manos de forma entrecruzada, es decir, un hombre toma con la mano derecha la mano izquierda del hombre que está a su lado izquierdo, y ese hombre toma con su mano derecha la mano izquierda del hombre que está a su lado izquierdo, y así hasta dar toda la vuelta. Pero, cuando cantan el último verso, saltan todos juntos y hacen estremecer el piso. Yo mismo he estado en el piso de abajo de una Logia, y he escuchado a la gente decir "maldita sea su estampa, ¿qué están haciendo? Hacen que todo se mueva, me voy ahora mismo." A esto le llaman clavar las estacas²⁰.

En *Hiram*, encontramos esta descripción:

[Cuando] se canta la canción del aprendiz, todos los hermanos se ponen de pie; y

¹⁷ *Three Distinct Knocks* y *Jachin and Boaz* están reproducidos íntegramente en Jackson, *English Masonic Exposures of 1760-1769*.

¹⁸ J. F. Lampe y B. Cole, *British Melody or the Musical Magazine, consisting of a Large Variety of the Most Approv'd English and Scotch songs* (Londres: Benjamin Cole, 1739). Benjamin Cole fue un impresor de libros masónicos y Lampe era masón. La fecha de publicación (1739) no ofrece ningún indicio de la fecha de composición de la melodía.

¹⁹ Por ejemplo, véase en la British Library el impreso C.121.g.8 (9), publicado por George Faulkner en Dublín, en 1725.

²⁰ Jackson, *English Masonic Exposures of 1760-1769*, 83.

al final de cada verso unen sus manos de manera cruzada, como para formar una cadena, y mueven sus manos hacia arriba y hacia abajo y golpean fuertemente el piso con sus pies llevando el ritmo, a esto los masones le llaman clavar las estacas²¹.

Para la canción del compañero, usaban las manos para aplaudir y no para formar una cadena:

[...] se levanta la mano izquierda y se mantiene recta, luego se aplaude golpeando con la mano derecha la mano izquierda, luego se golpea el lado izquierdo del pecho con la mano derecha, golpeando el mandil, y con el pie derecho se golpea el piso al mismo tiempo. Esto se hace al unísono, como un aplauso, lo que hace que se estremezca el piso, esto se llama clavar las estacas para divertir al mundo [...] he conocido algunas Logias que han puesto maderos debajo del piso para reforzarlo mientras hacen sus trabajos, como ellos los llaman²².

No solamente se realizaban estas acciones coordinadas durante la interpretación de canciones al final de las lecciones, en la etapa litúrgico-formal. Otras acciones por el estilo se llevaban a cabo durante las canciones de la parte convivio-formal de la reunión, durante la comida, por ejemplo, y se realizaban brindis después de cada canción. El uso convivio-formal de una canción se determina en la relación de esta con los brindis. En la versión de 1723 del libro de Anderson, en la canción del maestro –que es muy larga– se incluyeron pausas para hacer brindis formales, al final de cada una de las cinco secciones que la componen²³. Las logias de la facción de los antiguos (“Antients”) tenían sus propias constituciones, llamadas *Ahiman Rezon*. A partir de 1756, en las ediciones de las *Ahiman Rezon*, se incluyeron las canciones de Anderson como la base de un repertorio ampliado de canciones para uso mayoritariamente convivio-formal. Este repertorio extendido de los “Antients” se incluyó a su vez en las ediciones de las *Constituciones* de Anderson de 1756 y de 1784. Los mismos brindis que aparecen en ambos libros están enlistados en *Tubal-Kain*, un texto de revelaciones masónicas aparecido en 1759:

Brindis que hacen los Masones
 Por el Rey y por el Arte, como Maestros Masones
 Por todos los Reyes, Príncipes y Potentados, que hayan propagado el Arte Real
 Por su Majestad Imperial, nuestro Hermano Francisco, Emperador de Alemania
 Por la Fraternidad alrededor del Mundo
 Por el muy Venerable y Gran Maestro
 Por todos los Nobles Señores y Venerables Hermanos que han sido Grandes Maestros

²¹ *Hiram*, 31.

²² Jackson, *English Masonic Exposures of 1760-1769*, 92.

²³ A partir de la segunda edición de las *Constituciones* de Anderson, publicada en 1738, la canción del maestro se redujo a una sección y un brindis. Los brindis asociados con las secciones omitidas de la canción se convirtieron en nuevas canciones, a partir de dicha edición de 1738 y en las subsecuentes.

Por los bien dispuestos y caritativos Masones
Por los Venerables Grandes Vigilantes
Por el perpetuo honor de los Francmasones
Por los Maestros y Vigilantes de todas las Logias Regulares
Por todos los verdaderos y fieles Hermanos
Por todos los hermanos, hijos del antiguo y honorable Arte
Por la memoria de aquel que plantó la vid por primera vez
Por los Masones y por los hijos de los Masones
Y por las mujeres con inteligencia y encanto
Que gustan de estar en brazos de Masones
Por todas las mujeres amigas de la Masonería²⁴.

Lo anterior queda comprobado en el texto, publicado en Devon en 1763, titulado *Five Masonic Songs by a Brother of a Lodge at Plymouth*:

Y después de que todo ha acabado
Entonces nos regocijamos y cantamos
Por nuestro Gran Maestro bebemos un vaso
Y por Jorge Tercero, nuestro Rey
Y por la Logia a la que vamos
Si el Maestro lo permite
Queridos Hermanos, únense a mí
Por la salud de los Francmasones bebamos
Y hagámoslo tres veces tres
Y por la Logia a la que vamos²⁵.

El anónimo autor de *Jachin and Boaz* nos da más detalles acerca de cómo estaban organizados estos brindis convivio-formales:

La mesa está muy bien abastecida de vino y ponche, y cada hombre tiene un vaso frente a sí, y lo llena con lo que le plazca y cuantas veces quiera. Pero debe beber su vaso cuando corresponde, o al menos hacer el mismo movimiento que todos. Cuando se desea salud a todos el Maestro se sirve primero, y pide a los Hermanos que recarguen sus vasos, y cuando se hace esto el Maestro pregunta "Hermanos, ¿estáis todos cargados?" Los Vigilantes Primero y Segundo responden "Estamos todos cargados en el Sur y en el Occidente". Entonces todos se ponen de pie y observan el movimiento del Maestro (como la mano derecha de un soldado) y beben de un golpe su vaso; y si el Maestro propone un brindis de tres veces tres aplausos, extienden completamente el brazo derecho con el que sostienen sus vasos y los pasan a la altura de sus gargantas tres veces, y hacen tres movimientos para poner los vasos sobre la mesa, y al tercero lo ponen; y aunque sean más de cincuenta lo hacen como si fueran

²⁴ Samuel Prichard, *Tubal-Kain* (Londres: W. Nicoll, 1759), 24.

²⁵ *Five Masonic Songs by a Brother of a Lodge at Plymouth* (Exeter: W. Andrews and R. Trewman, 1763).

uno solo, luego levantan sus manos a la altura del pecho y dan nueve aplausos contra la mano derecha, divididos en tres divisiones, a esto le llaman “beber con tres veces tres”, y al final gritan hurra.

A pesar de que la edición de 1738 de las *Constituciones* de Anderson señala que debe hacerse un brindis después de la canción del compañero, no hay evidencia de que esto fuera parte de la interpretación litúrgico-formal de dicha canción. Así, tanto las *Constituciones* de 1738 como los volúmenes subsecuentes, abren la posibilidad de que las canciones litúrgico-formales servían también, a veces, como canciones convivio-formales.

A modo de conclusión, aquí hemos presentado evidencia del establecimiento no solo de una tradición litúrgico-formal, sino también de una tradición convivio-formal. Para la década de los 1760, por lo menos, las acciones de cantar y beber a la salud de alguien estaban firmemente asociadas la una con la otra, y se llevaban a cabo durante la comida convivio-formal que se hacía en algún punto de la velada, bajo la supervisión del maestro de la logia. A una canción específica correspondía un brindis específico, a un brindis específico correspondía una canción específica. Esta era la forma práctica de establecer la formalidad durante el convivio a la hora de la comida y de moderar el consumo de alcohol, lo cual era importante y necesario debido a que después se continuaba con las lecciones del grado de compañero. Parece poco probable que cada vez que había reunión en la logia se hicieran todos los brindis. El número de canciones, y por tanto de brindis, variaba según las circunstancias.

Todo esto nos lleva a pensar en una velada animada, activa, ruidosa, entretenida y muy musical, pero también muy controlada. La interpretación de canciones al final de cada lección se acompañaba de golpear rítmicamente los pies contra el piso y de tomarse las manos formando una cadena, mientras que la comida se acompañaba también con canciones y ruidosos brindis, gritos, aplausos y golpeando los pies contra el suelo. Incluso el trabajo formal dentro de la logia, según se describe en *The Secrets of the Free Masons*, estaba aderezado con estruendosas expresiones de júbilo:

El aplauso que cada Hermano recibe de toda la Asociación, después de que ha concluido satisfactoriamente su Trabajo de Arquitectura, se expresa con fuertes aclamaciones que causan alarma y sorpresa en aquellos que se encuentran en las habitaciones debajo de donde se reúne la Logia²⁶.

Aunque la masonería se practicaba en secreto, era todo menos discreta. No es de sorprenderse que, el 18 de abril de 1737, un corresponsal del periódico *The Craftsman* escribiera esto acerca de los masones: “estos hombres son considerados en Inglaterra como un grupo de gente que se reúne

²⁶ *The Secrets of the Free Masons revealed by a Disgusted Brother*, 20.

solamente para divertirse y hacer bromas ridículas". Asimismo, una punzante parodia de la canción del aprendiz que apareció en la prensa londinense, ya en 1725, nos da una idea de la percepción popular:

Buenas personas, escuchad
Pues la verdad aparecerá
Porque de enojo hacemos mueca
Y hace mucho estamos ya cansados
De tanta tontería y barbaridad
De los Masones Libres y Aceptados²⁷.

²⁷ El texto de esta parodia se publicó en *The London Journal* el 10 de julio de 1725.

Y LA LIRA VOLVIÓ A SONAR: BREVE ESTUDIO SOBRE LAS RELACIONES SEMÁNTICAS ENTRE MÚSICA Y MASONERÍA¹

Fernando Anaya Gámez
Universidad de Málaga

Después de otro intervalo de silencio la columna de armonía dejaba sentir sus acordes y los hermanos ocultos detrás de los fingidos muros entonaban un himno adecuado².

Desde algunos de los documentos más antiguos, entiéndase dentro de la línea de investigación masónica, o incluso presumiblemente desde la propia tradición oral, numerosas han sido las fuentes, en su diversidad tipológica, que nos han venido a refutar la dualidad existente entre la música y la masonería³. Una unión no solo constatada por las propias sonoridades que realzan las actividades masónicas en sus diferentes prismas de actuación, sino por la evidencia de las poliédricas visiones que sobre esta conjunción se han podido constatar por varias de las principales enciclopedias y diccionarios especializados a nivel nacional e internacional, desde la vertiente musicológica o masónica, y que, en definitiva, vienen a establecer un mapa semántico sólido de la diferente terminología empleada y vinculada al objeto de estudio. Por ello, y siguiendo la idea del filósofo español Eugenio Trías sobre que la polisemia del lenguaje constituye el combustible del pensamiento, el tratamiento que recibe el propio término musical en concertación con la visión francmasónica, nos aporta diversos paradigmas meramente funcionales, simbólicos y filosóficos que vendrán lógicamente determinados por el contexto histórico globalizado, o particular del caso español, para, finalmente, invitarnos a reflexionar y establecer algunas ideas concluyentes al respecto.

En este sentido, este documento se establece como un breve estudio comparativo desde un punto de vista diacrónico, en lo que sería una primera aproximación al contraste de la información y significación que se expone a través de la idea que el profesor José Antonio Ferrer Benimeli estableció en torno a la validez, siempre con reservas, del estudio de una interesante fuente documental: las enciclopedias, los diccionarios y los lexicones. Sobre esta cuestión, comentó que “en el tema masónico cobran especial relieve las diversas Enciclopedias y Diccionarios propiamente masónicos que son una interesante fuente de información, si bien no siempre se mantienen en la

¹ Este trabajo es una versión revisada y corregida de la investigación publicada en *La masonería hispano-lusa y americana. De los absolutismos a las democracias (1815-2015)*, coords. José Miguel Delgado Idarreta e Yván Pozuelo Andrés (Zaragoza: CEHME y Universidad de Oviedo, 2017), Tomo II, 1007-1028.

² Lorenzo Frau y Rosendo Arús, *Diccionario enciclopédico de la Masonería, Completado con la Historia General de la Orden masónica desde los tiempos más remotos* (La Habana: Ed. La Propaganda Literaria, 1883), vol. 1, 505.

³ Entiéndase la utilización de este término en un sentido amplio y genérico, aunque el extenso bagaje de investigación historiográfica, objetivamente hablando, nos hace decantarnos por el plural de este.

objetividad deseada”⁴. Es por lo que, en nuestro caso, no solo se ha procurado hacer una selección de las más relevantes monografías desde el prisma de los intereses anteriormente mencionados, intentando conjugar las de corte más tradicional con las más actuales en el ámbito español e internacional, que, sin entrar a valorar directamente su intencionalidad o calidad, se dirigen a clarificar y concretar ideas y principios ya establecidos, o bien, abrir otros nuevos, susceptibles de ser indagados; tal vez, en el deseo de seguir la máxima de san Agustín al proponer que “una cosa es haber andado más camino y otra, haber caminado más despacio”, donde la lira⁵ vuelve a sonar, cual metáfora que se transforma en paciente y actualizado estado de la cuestión⁶.

LAS CUERDAS DE LA LIRA. MÚSICA DENTRO Y FUERA DE LAS LOGIAS MASÓNICAS

Bendito par de sirenas, promesa de la dicha del cielo,
 Hermanas armoniosas nacidas de las esferas, Verso y Voz⁷.
At a Solemn Musick (1645) de John Milton

Sin entrar en las disquisiciones históricas que en torno a quién debía gobernar la escena lírica, texto o música, el emblemático poeta y ensayista inglés John Milton⁸ nos deja entrever en los dos primeros versos de su poema *At a Solemn Musick*, con el cual comenzamos a desarrollar este primer apartado, gran parte de la visión estética y musical de la Inglaterra del siglo XVII. Una sociedad que compartió, como en otros países del entorno, su admiración por las teorías pitagóricas denominadas *Armonía de las esferas*⁹ y *Ethos*¹⁰, las ideas platónicas y las diversas adaptaciones y contextualizaciones

⁴ José Antonio Ferrer Benimeli y Susana Cuartero Escobés, *Bibliografía de la Masonería. Tomo I* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004), 22.

⁵ Se ha escogido este instrumento musical dada su fuerte carga simbólica e histórica en relación con el arte musical. Pero también por sus posibles connotaciones masónicas, las cuales (si las hubieres), ciertamente, están por estudiar. De una u otra forma, y en relación a su simbología véase “Lira”, en Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (Barcelona: Ed. Acantilado, 2012), 957-967.

⁶ Es interesante resaltar que las lógicas limitaciones de espacio han hecho que esta primera aproximación se circunscriba al trabajo que fundamentalmente se desarrolla en el contexto de las *tenidas*, dejando para ulteriores estudios analíticos los momentos en los que se prima la sociabilidad entre los hermanos fuera de la logia.

⁷ En la traducción del original de Jorge Conde y Ana Riera.

⁸ Recordemos que John Milton (1608-1674), antiguo ministro durante el gobierno de Cromwell y ampliamente ligado a su famoso y paradigmático poema *El paraíso perdido*, influyó ampliamente tanto en admiradores como detractores, llevando a entroncarse con la ilustración europea dieciochesca –recordemos que Jovellanos, según el profesor Pegenaute, fue uno de sus primeros traductores al español– y, curiosamente, con el aristócrata holandés Gottfried van Swieten. Y es que el barón, del que encontramos diversidad de opiniones sobre su pertenencia o no a la masonería, fue un destacado mecenas de músicos masones como Mozart y Haydn, colaborando además con este último, al ser el autor del texto del oratorio *La Creación*, precisamente, a partir de una gran proporción de los versos de la emblemática obra señalada del poeta inglés.

⁹ Joscelyn Godwin, *Armonía de las esferas* (Vilaür: Ed. Atalanta, 2009); S. K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony* (Tacoma: Ed. Angelico Press, 2013).

¹⁰ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética I: la estética antigua* (Madrid: Ed. Akal, 2000), 88.

que sus seguidores fueron elaborando anteriormente, como ya certeramente comentó en su día el profesor Torres Mulas¹¹. Una argumentación que realiza el profesor Christopher Marsh al presentar¹² a una serie de autores moralistas y de amplia devoción que, entre mediados del siglo XVI y hasta finales del XVII, advertían del poder devastador que los seductores sonos de esta “sierva de Satán”¹³ podía ejercer en los oyentes. Ideas y proposiciones especulativas que, pese a los avances científicos que se fueron multiplicando a finales del siglo XVII inglés, fueron difíciles de desarraigar de las mentes de los teóricos musicales, inclusive bien entrada la siguiente centuria¹⁴.

Bajo ese escenario, la incipiente masonería especulativa, también se deja atrapar por la controversia del poder de la música, llegando, bajo la perspectiva del profesor McVeigh¹⁵, a potenciar un modelo de convivencia basado en la medida, la sociabilidad moderada y ciertas imágenes que reflejan la solemnidad religiosa. Aunque para llegar a esos términos, tendríamos que pensar en un lógico devenir evolutivo, ya que recordemos que las reuniones oriundas se desarrollaron con otros registros. Recuérdese, que en los ambientes tabernarios de las primeras singladuras, como nos indica el profesor Clark¹⁶, las cuestiones musicales no solo se presentaron como un aspecto meramente hermanado con lo lúdico, sino como una forma de fomentar esa convivencia ya reseñada y establecer nexos con una visión más cercana a la necesaria y atractiva propaganda externa e interna¹⁷. En estos términos, comenta que las festividades de las distintas logias se vieron refrendadas por la música, donde

¹¹ Jacinto Torres Mulas, “Música y masonería en España. Pautas para un estudio”, en *Masonería española, entre Europa y América*, coord. Ferrer Benimeli (Zaragoza: CEHME, 1994), vol. II, 772.

¹² Christopher Marsh, *Music and Society in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 32.

¹³ Denominación empleada por Marsh hacia la música, a tenor de las pruebas históricas que presenta, y que se relacionan directamente con esa visión que el dirigismo platónico llegó a influenciar durante siglos. Sobre esta cuestión véase Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, 132 y 133.

¹⁴ Marsh, *Music and Society*, 35.

¹⁵ Simon McVeigh, “Freemasonry and Music in London”, en *Music in Eighteenth-Century Britain* (Aldershot: Ashgate, 2000), 74-75.

¹⁶ Peter Clark, *British Clubs and Societies 1580-1800. The Origins of an Associational World* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 326.

¹⁷ Aunque también hubo, según Clark, un elemento menos virtuoso que sirvió de atractiva captación de nuevas membresías: el alcohol (ingerido en los momentos más relajados y no estrictamente en la ritualidad de la logia). Sobre esta cuestión, nuestro autor afirma que “drinking was a particularly important at the feasts, with lodges (unlike most other societies) holding two a year: a summer one in June, often taking the form of a country outing and dinner, and another on St John’s Day in December” [“la bebida tenía una importancia particular en los festejos, con logias que celebraban dos en el año (a diferencia de la mayoría de otras sociedades): una estival en junio, que con frecuencia tomaba la forma de una salida campestre junto a una comida, y otra en el día de San Juan de diciembre”] [traducción propia]. Igualmente, y no por ello menos importante, fue el empleo de las ediciones de canciones masónicas como útil de propaganda, desde mediados del siglo XVIII. Clark, *British Clubs*, 325-326.

las canciones se convirtieron en una especie de lengua franca¹⁸ para propios y extraños que quisieran participar del hermanamiento, llegando a potenciarse, inclusive, y redundando en la idea anterior, como una herramienta de buenos propósitos¹⁹ y, objetivamente, estableciendo una transmisión de valores²⁰ y enseñanzas²¹, determinada por medio de las propias canciones, mayormente focalizadas en el texto a cantar, y donde la música como acompañamiento²² haría (o no) acto de aparición. Una conjunción esta última, que inevitablemente nos lleva al propio fragmento del poema de Milton propuesto inicialmente, donde dos palabras focalizan nuestra atención: *Verso* y *Voz*.

LA VOZ "MÚSICA" DESDE LAS MONOGRAFÍAS MASÓNICAS ANALIZADAS

Por todo ello, y centrándonos en el verdadero objeto de este documento, y en este primer apartado que proporcionará un análisis de cómo el vocablo “música” aparece en las principales publicaciones masónicas de tipo enciclopédicas y léxicas, no es de extrañar que en uno de los diccionarios masónicos más emblemáticos en lengua española²³, aparezca con la siguiente descripción textual:

Arte de producir y de combinar los sonidos de una manera tan agradable al oído²⁴,

¹⁸ La utilización de este término por parte del profesor Clark, viene a asentar la idea que la música, y más concretamente las canciones, se convirtieron en una oportunidad de confraternizar entre los propios hermanos francmasones de una misma logia, o de distintas logias, ante una misma reunión. Aparte, recuérdese que el *Diccionario de la lengua de la Real Academia Española (RAE)*, en su vigésima tercera edición, define “lengua franca”, como “lengua que es mezcla de dos o más, y con la cual se entienden los naturales de pueblos distintos” [citado el 25 de abril de 2015]: disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=lengua>

¹⁹ El profesor Andrew propone la idea que el hecho de cantar, también se convirtió en un eficaz medio para moderar el consumo desmedido de alcohol. Compréndase que cantar y beber a la vez simultáneamente, resulta físicamente complicado de realizar. Andrew Pink, “When they sing” – the performance of songs in English Lodges of the 18th-century”, en *Freemasonry in Music and Literature, The Canonbury Papers* (Londres: Canonbury Masonic Research Centre, 2005), vol. II, 6. Aunque, curiosamente, encontramos en la visión del investigador y abogado masón Henry Wilson Coil el lado opuesto: esto es, que con la pérdida del consumo del alcohol, muy posiblemente decreció la interpretación de música vocal (o las ganas de procurarla). Véase Henry Wilson Coil, *Coil’s Masonic Encyclopedia* (Richmond: Macoy Publishing and Masonic Supply, 1996), 626.

²⁰ Andreas Önnertfors, “You will prise our noble companionship”: Masonic songbooks of the 18th century –an overlooked literary sub-genre”, en *Freemasonry in Music and Literature, The Canonbury Papers*, vol. II, 135.

²¹ Pedro Álvarez Lazaro, *La masonería, escuela de formación del ciudadano: la educación interna de los masones españoles en el último tercio del siglo XIX* (Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2005), 69.

²² Pink, “When they sing”, 1.

²³ Nos referimos a la conocida publicación que realizó Lorenzo Frau Abrines y Rosendo Arús y Arderiu. Para esta investigación, se ha trabajado principalmente con la primera versión histórica de la editorial La Propaganda Literaria (1883); aunque se ha contrastado toda la información aparecida en esta con ediciones posteriores, especialmente con la versión de la editorial del Valle de México (1977), accediendo a una reimpresión de 2007.

²⁴ Obsérvese que esta primera parte de la definición, está basada en la propia que el enciclopedista Jean-Jacques Rousseau, propició en su *Diccionario de Música*, editado en 1768. Jean-Jacques Rousseau, *Diccionario de Música*, edición de José Luis de la Fuente Charfolé (Madrid: Akal, 2007), 281. De hecho, el propio Frau deja entrever esta fuente documental a lo largo de la descripción que desarrolla sobre este vocablo en el segundo párrafo.

que sus modulaciones conmueven el alma²⁵. Nadie ha puesto nunca en duda el poder que ejercen la melodía y la armonía de los sonidos, sobre el organismo humano. Se han visto pueblos salvajes y crueles, a los que nada era capaz de modificar el carácter y las costumbres, conmoverse y dejarse dominar poco a poco, gracias al poder fascinador de una armoniosa música²⁶.

Está claro que, con solo atisbar la última parte de este fragmento de texto, se vuelve a traer a colación la teoría del *Ethos*, además, con el resto de la extensa entrada que Frau dedica al noble arte musical, sigue enfatizando tal cuestión, combinándola con un desarrollo histórico muy centrado en la antigüedad y muy decantado tanto por breves apuntes históricos²⁷ como la propia mitología grecolatina.

Conjuntamente, también se detiene de forma indirecta pero plenamente consciente de ello, en el aspecto del cantar: “En todas las naciones, aun entre las más bárbaras y embrutecidas, se han encontrado siempre algunas huellas que indican que se tenían ideas y nociones del canto. En casi todas, la tradición histórica de los sucesos memorables, ha sido transmitida en forma de poemas más o menos correctos”²⁸. Empero, otra idea resurge justo en la última parte del artículo de esta voz, proponiéndose como una segunda acepción, para enunciar que también se trata de “una de las siete artes liberales, que figura en muchos grados de la Masonería”²⁹, anexándose, como es sabido, con la tradición educadora propugnada por el *Quadrivium*³⁰ y su posterior desarrollo histórico.

Dentro de una primera aproximación a la comparativa con las monografías consultadas para este breve estudio, circunscritas estrictamente al concepto “música”, podemos comprobar que, desde un punto de vista general, no hay muchos cambios en las nociones esenciales advertidas. Por ello, y a sabiendas que en algunas de estas enunciaciones encontramos un breve alegato histórico que fundamenta la aparición del vocablo, siempre cuando emerja³¹, es importante edificar que se encuentran dos puntos destacados

²⁵ Sin embargo, y enlazando con la nota anterior (véase la nota 24), resulta paradigmático que nuestro autor francmasón añada objetivamente y desde su perspectiva, esa alusión a la conmoción de la propia esencia del ser –realmente Rousseau no llega a proponer esa adenda definitiva y, ciertamente, se muestra neutral con dicho influjo musical, al que hace alusiones sobre distintas autoridades–, y que, manifiestamente, viene a relacionarse directamente con lo comentado a modo de preámbulo en este capítulo sobre las visiones pitagóricas y el poderío musical. En la misma dirección, encontramos al compositor, músico y musicólogo español Felipe Pedrell, en su *Diccionario técnico de la música* (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897).

²⁶ Frau y Arús, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, vol. I, 582.

²⁷ Donde combina una narrativa propia con la que le aporta el propio Rousseau (véase la nota 15).

²⁸ Frau y Arús, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, vol. I, 582.

²⁹ Frau y Arús, *Diccionario enciclopédico de la masonería*, vol. I, 582.

³⁰ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética II: la estética medieval* (Madrid: Akal, 2007), 85.

³¹ No existe una correlación entre la aparición del vocablo “música” y cuan actual sea la publicación. En algún caso, el término, si es que llega a aparecer, se despacha con una generalidad abreviada o una copia que roza la literalidad de otras fuentes, llegando inclusive a una combinación de ambas.

a resaltar: por un lado, la fundamentación de la denominada *Columna de armonía* y la determinación de hacer alusiones directas a la música pensada para ser cantada³², llegándose incluso a estructurar³³, organizativamente hablando, en ese mismo sentido. Un aspecto, este último, en el que coinciden publicaciones históricamente emblemáticas como la de Henry Wilson Coil³⁴ o la de los historiadores Eugen Lennhoff, Oskar Posner y Dieter A. Binder³⁵, y que en mayor o menor extensión de texto, dejan constancia de la importancia de la música vocal; cuestión a la que también se une de forma más reciente en el tiempo, tanto la musicóloga Christine Naslin-Gaudin³⁶, que remarca la función expresiva y de propaganda (interna y externa) que desarrolla la música junto a la consabida breve evolución histórica de la que participan otros autores de monografías similares, como las de los investigadores Gerardo Tocchini, Raphaël Imbert y Jean-Marie Mercier, que incardinan nuestro objeto de estudio hacia los músicos y algunos géneros musicales, o en relación directa con la poesía.

Pero finalmente, no podíamos obviar qué dice el diccionario de la lengua de la Real Academia Española al respecto, ya que, entre las acepciones presentadas, debemos poner el acento en la cuarta, donde se indica: “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”³⁷. Sin duda, una regresión a las ideas mostradas y que dejan ver, directa e indirectamente, la pervivencia de algunas de esas tradiciones descritas.

TÉRMINOS AVENIDOS CON LA VOZ "MÚSICA" DESDE LA PERSPECTIVA MASÓNICA

Como ya se precisó al comienzo, y a raíz del análisis de la voz “música”, aparecen a colación los siguientes términos hermanados que hemos ordenados alfabéticamente, claramente resultantes del lógico estudio detenido por ellos.

³² Donde se realizan más alusiones directas a los vocablos “canto”, “cántico” e “himno”, como veremos a continuación, que al propio lema “música”, desde cualquiera de los previsibles prismas.

³³ Tanto en la publicación del abogado e historiador de la masonería, Alec Mellor, en su *Dictionnaire de la Franc-maçonnerie et des Francs-maçons* (París: Belfond, 2005), 166-167, como por parte del músico y musicólogo francés Roger Cotte, el que fuera uno de los grandes investigadores de las relaciones entre música y masonería, y encargado de la redacción del artículo correspondiente en Daniel Ligou, *Dictionnaire de la franc-maçonnerie* (París: Presses Universitaires de France, 1987), 566-568, son los que presentan una información concisa y bien organizada, que nos centra la atención en el realce de la música cantada (véase la nota 25), sin desdeñar la instrumental.

³⁴ Coil, *Coil's Masonic Encyclopedia*, 437.

³⁵ Eugen Lennhoff, Oskar Posner y Dieter A. Binder, *Internationales Freimaurer Lexikon* (Múnich: Herbig, 2006), 587.

³⁶ Eric Saunier, *Encyclopédie de la Franc-maçonnerie* (París: Librairie Générale Française, 2008), 597-598.

³⁷ “Música”, en la RAE [Citado el 25 de abril de 2015]: disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=musica>

En este caso, los vocablos relacionados con la propia música y los músicos³⁸, con respecto a la masonería, son:

“Armonía”/*Columna de armonía*: Era obvio que esta voz fuese analizada, en sus variantes. Y es que desde las acepciones que aparecen en el diccionario de la lengua de la RAE de “armonía”³⁹, y apartando a un lado tanto las que nos proporcionan una información más técnica y específica del mundo literario y musical⁴⁰, la tercera como la cuarta son las que más se aproximan a la significación que se percibe en la mayoría de las referencias a esta voz de las distintas ediciones consultadas. Esto es, que la armonía se relaciona más directamente con el deseado equilibrio y buen entendimiento⁴¹ dentro de las logias, tal como nos concreta Roger Cotte⁴², y emparenta indirectamente, en alguna ocasión, con la proporcionalidad y con las visiones cosmológicas, cosmogónicas y filosóficas que nos ofrece el pitagorismo, dándose inclusive en épocas posteriores⁴³, como nos apunta el escritor e ingeniero Jean-Pierre Bayard⁴⁴. Pero siendo precisos con lo que realmente nos proponemos objetivar en este escrito, nos interesa la visión que ofrecen varios autores en relación a la denominada *Columna de armonía*, ya sea directamente entroncando esta última con la propia voz de “armonía”, o bien con la apertura de un pequeño apartado clarificador que se mueve por explicar qué es, e inclusive como ha sido su evolución. Situación que se aproxima de forma determinante con la propia significación que se nos propone en el *Dictionnaire de l’Académie française* en su novena edición sobre el lema francés *Harmonie*⁴⁵, emparentándose tanto como un sinónimo próximo al vocablo “música”⁴⁶ como con una tipología de agrupación configurada por instrumentos musicales concretos, siendo

³⁸ Es necesario advertir que por razones de espacio, no se ha tratado en profundidad el aspecto relativo a los propios creadores y ejecutantes de música, que, sin lugar a dudas, también merecerían un capítulo destacado sobre su aparición en las monografías seleccionadas. Algo que igualmente se extrapola a todo lo relativo a momentos de sociabilidad fuera de las logias.

³⁹ “Armonía”, en la RAE [citado el 25 de abril de 2015]: disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=armonia>

⁴⁰ Nos referimos tanto a la acepción segunda, que nos habla de la buena relación combinatoria dentro de los distintos parámetros que construyen la prosa y la poesía, como aquellas, la primera y la quinta, que nos hablan de simultaneidad sonora y de la mezcolanza de los acordes musicales.

⁴¹ De hecho, también existe relación, dentro de las ediciones consultadas, con los términos “acuerdo”, “concordia” y “simetría”.

⁴² Ligou, *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, 566.

⁴³ Tatarkiewicz, *Historia de la estética II: la estética medieval*, 189.

⁴⁴ Jean-Pierre Bayard, *Grande Encyclopédie Maçonnique des Symboles* (Besançon: Maçonniques de France – Cêtre, 2000), 208.

⁴⁵ “Harmonie” [citado el 25 de abril de 2015]: disponible en <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/form.exe?29;s=2590348140>

⁴⁶ De hecho, si se consulta el *Dictionnaire Electronique des Synonymes* del Centre de Recherche Inter-langues sur la Signification en Contexte de la Université de Caen Basse-Normandie, podemos encontrar que *Harmonie* y *Musique* se muestran como sinónimos. Algo que, inclusive, se constata por la propia documentación histórica masónica francesa consultada.

reseñados en su día por el historiador de la música, Philippe Autexier⁴⁷.

“Arquitectura”: Alejado este vocablo a primera vista de nuestra dirección investigadora, y emparentado en mayor o menor medida con la historiografía del arte y las enseñanzas de índole masónica, se perfila su acercamiento a la temática musical cuando cualquier autor establece algún nexo concreto y peculiar. Es el caso de Alec Mellor que, tras completar el término bajo la fórmula resultante de *Morceau d'Architecture*⁴⁸, precisa lo siguiente: “Plus rarement, composition musicale exécutée en loge”⁴⁹; enunciado que, ciertamente, se contrapone a la afirmación taxativa del investigador José Luis de Pando⁵⁰ al exponer, en la tercera acepción del término, que se trata de una “composición musical realizada como trabajo de evolución”⁵¹.

“Arquitecto decorador”: Entre los distintos oficiales que regentan la logia masónica, aparece esta figura que, en opinión de varias de las monografías consultadas, posee relación con la funcionalidad de los trabajos rituales y la música. Se trata del denominado *Arquitecto decorador* o *Arquitecto*⁵², el cual, en palabras de Frau y Arús, sería el que se encarga del “adorno del templo y sus muebles y útiles y la cualidad y número de las estrellas correspondientes según las ceremonias y grados respectivos. Previene además y dispone los trabajos de la columna de armonía”⁵³. De otra parte, el investigador Juan Carlos Daza⁵⁴, además de ratificar que es el responsable “del buen funcionamiento de la columna de Armonía”, también añade que debe “velar por la asistencia y puntualidad de los hermanos”.

“Artes liberales”: “Se decía antiguamente de cada una de las disciplinas que componían el trivio y el cuadrivio”⁵⁵, según reza el diccionario de la RAE, estableciéndose su relación con la voz que estudiamos a continuación. Muy en consonancia con la propia definición que se propone de “música”, y en la que anteriormente ya nos detuvimos, la inclusión del arte musical viene

⁴⁷ Philippe Autexier, *La colonne d'harmonie. Histoire-Théorie-Pratique* (París: Détrad, 1991).

⁴⁸ “Pieza de arquitectura” [traducción propia]. Donde el propio autor la relaciona en sinónimo a lo que sería una plancha masónica. Mellor, *Dictionnaire de la Francs-maçonnerie et des Francs-maçons*, 68.

⁴⁹ “Más raro aún, composición musical ejecutada en la logia” [Traducción propia].

⁵⁰ José Luis De Pando y Villarroya, *Diccionario de voces de la masonería* (Toledo: Pando Ediciones), 239.

⁵¹ Sin entrar en detalles sobre quién es más certero en cuanto al rigor histórico, es importante destacar que *Morceau*, según el *Dictionnaire de l'Académie française*, puede hacer referencia, entre el variopinto conglomerado terminológico, a una “œuvre ou fragment d'œuvre musicale” (“obra o fragmento de una obra musical”) [traducción propia]. Es por ello, que se establece una analogía indirecta con lo ya reseñado por varios autores. “Morceau” [citado el 25 de abril de 2015]: disponible en <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/form.exe?29;s=2590348140>

⁵² Bajo la denominación que nos propone Daniel Ligou, en la obra que venimos analizando.

⁵³ Frau y Arús, *Diccionario*, vol. 1,66.

⁵⁴ Juan Carlos Daza, *Diccionario Akal de Francmasonería* (Madrid: Akal), 40.

⁵⁵ “Liberal”, en la RAE [citado el 25 de abril de 2015]: disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=liberal>

determinada, siguiendo las ideas que expone Bayard⁵⁶, como parte de ese *Quadrivium* que se entronca tanto con las primeras enseñanzas masónicas de talante operativo, muy bien extractadas por el investigador Roger Richard⁵⁷, yendo inclusive más allá como es el caso del investigador Jacob Tomaso⁵⁸. Este establece un breve paralelismo entre la consonancia armónica simbólica y el sistema modal de la antigua Grecia, al igual que con la propia ritualidad rectora en los tiempos actuales, quedando reseñada por Frau y Arús, al precisar que “las siete artes liberales forman parte de las alegorías del grado de Compañero, o sea del 2º del simbolismo”⁵⁹ y que la “Música, [es] la dulzura y armonía de los sonidos, emblema de las gratas impresiones del corazón”⁶⁰. Se trata, en palabras del investigador e historiador masón Michaël Segall⁶¹, de una serie de saberes y aprendizajes instituidos durante la antigüedad clásica y la edad media y que supusieron la inspiración de la propia masonería para ser enseñados al reverenciado hombre libre.

“Artistas”: En este sentido, nos acogemos a la visión más funcional y ritual, lógicamente relacionada con la música, que presenta Frau y Arús, alejándonos, por lo tanto, de las ideas de corte simbólico y tradicional (que incluso se aproximan a la religiosidad y a la alquimia) de Bayard⁶². A diferencia del autor francés, la descripción que presenta la obra española⁶³, coincidente con la de otros autores⁶⁴, muestra total claridad al respecto:

Se llaman así los hermanos que una Logia inscribe en el cuadro de sus obreros con objeto de dar mayor realce a sus trabajos y son siempre pintores, escultores, músicos, impresores, etc. Los hermanos artistas no son iniciados más allá de los tres grados en la forma prescrita para las iniciaciones y aumentos de salario. Quedan exentos de todo pago o cuota y no pueden ser revestidos de cargo alguno u oficio en la Logia. A pesar de su exención de cuota, tienen el derecho de votar libremente. Cuando haya fiestas o banquetes, los hermanos artistas están obligados a contribuir con su arte la alegría, brillo y ornato de la función.

⁵⁶ Bayard, *Grande Encyclopédie*, 42-43.

⁵⁷ Roger Richard, *Dictionnaire maçonnique. Le sens caché des rituels et de la symbolique maçonniques* (Paris: Dervy), 39-40.

⁵⁸ Jean L'Homme, Édouard Maisondieu y Jacob Tomaso, *Nouveau Dictionnaire Thématique Illustré de la Franc-Maçonnerie* (Paris: Dervy), 85.

⁵⁹ Frau y Arús, *Diccionario*, vol. 1, 67.

⁶⁰ Frau y Arús, *Diccionario*, vol. 1, 67

⁶¹ Michaël Segall, *Dictionnaire maçonnique, terminologie des rituels maçonniques* (Paris: Dervy, 2014), 93.

⁶² Jean-Pierre Bayard, *Grande Encyclopédie*, 42.

⁶³ Frau y Arús, *Diccionario*, vol. 1, 67.

⁶⁴ Ligou, *Dictionnaire*, 568; Daza, *Diccionario*, 42.

Lennhoff, Posner y Hinder⁶⁵, por otro lado, añaden más datos al comentar que estos hermanos *artistas*, los cuales pueden recibir una asignación o pago por sus servicios en contadas ocasiones, están supeditados a las directrices del maestro de música, que sí pertenece al panel de oficiales de la logia, argumentando además que este, en la actualidad, es solo el responsable de todo lo derivado de este arte en el trabajo en la logia. Finalmente, resulta llamativa reseñar la aportación que realiza Naslin-Gaudin⁶⁶ en donde esta voz la circunscribe hacia *Artistes Lyriques* y así, muy brevemente, acota un recorrido por las principales figuras que del mundo de la lírica del siglo XVIII y XIX francés han pertenecido como miembros a la orden masónica. Igualmente, son destacables las contribuciones que el profesor Gerardo Tocchini⁶⁷ proporciona en relación a la fundamentación histórica que ilustra esta figura musical.

“Canción”/“cántico”: Era de lógica que se diese cabida a esta voz y así determinar qué más ideas se pueden aportar al respecto. En esta dirección, la afirmación que Coil⁶⁸ realiza es determinante y se presenta a colación de varias perspectivas reseñadas con anterioridad, ya que muestra las canciones como algo habitual en el contexto de las tenidas y los banquetes, siendo los documentos oficiales un elemento recopilador de los textos y en algunas ocasiones la música. Sobre esta visión, el lingüista Kenneth Robert Henderson Mackenzie⁶⁹ determina una perspectiva crítica de los textos de las canciones existentes y su calidad, incidiendo en la importancia de la poesía. Por otro lado, Daza, además de definir el vocablo, entra en la consideración de precisar para qué sirve: «los cánticos son una forma de expresar el gozo, la adoración o la imploración de los ideales de la Orden»⁷⁰. En relación a Richard, este, además de proponer varios cánticos masónicos en el anexo, centra su definición en la determinación de una práctica que nació en el contexto de la masonería anglosajona, que luego fue sustituida por las denominadas *Columns de armonía* anteriormente reseñadas. Dentro de una propuesta más limitada, el *Diccionario del Gran Oriente de Francia*, lo relaciona con el *Cántico de clausura*, que, en propias palabras, “destaca menos por la poesía que por el sentimiento, sin duda conservado gracias a su extrema antigüedad”⁷¹; sin embargo, proporciona un anexo en donde figura una *Recopilación de cantos inéditos con un nuevo canto de clausura final*⁷². Finalmente, el historiador Jean-Marie Mercier

⁶⁵ Lennhoff, Posner y Binder, *Internationales Freimaurer Lexikon*, 587.

⁶⁶ Saunier, *Encyclopédie*, 48.

⁶⁷ Pierre-Yves Beaurepaire, *Dictionnaire de la Franc-maçonnerie* (Paris: Armand Colin, 2014), 174-177.

⁶⁸ Coil, *Coil's*, 626.

⁶⁹ Kenneth McKenzie, *The Royal Masonic Cyclopedia* (Londres: Kessinger Publishing Company, 1877), 682.

⁷⁰ Daza, *Diccionario*, 72.

⁷¹ Gran Oriente de Francia, *Diccionario masónico del Gran Oriente de Francia* (Buenos Aires: Obelisco, 2002), 25.

⁷² Gran Oriente de Francia, *Diccionario masónico del Gran Oriente de Francia*, 131-157.

realiza un interesante recorrido focalizado en el siglo XVIII en donde la poesía y la canción cobran protagonismo como un elemento socializador⁷³, línea que también traza tanto Lennhoff⁷⁴, presentando una visión general de relación a la utilización histórica de las canciones, como Christine Naslin-Gaudin⁷⁵ pero en relación a ejemplos concretos de cancioneros⁷⁶ y sus autores en la órbita francesa del siglo XIX.

“Himno”: Muy emparentado con los vocablos hasta ahora analizados, nos encontramos, en palabras de Daza, con una forma musical que tiene una utilización muy concreta con un claro objetivo, además de procurar algunos ejemplos. Esto es: “Composición solemne, poética o musical, en alabanza de personas, cosas o sucesos extraordinarios, que en la Masonería se utilizan en las ceremonias magnas (banquetes, encendido de luces de una Logia, adopción, reconocimiento conyugal, instalación de oficiales, hermanamientos, consagración de un templo, convenciones, etc.), con el fin de condensar las fuerzas de los presentes en una sola voz”⁷⁷.

EL TAÑIDO DE LA LIRA. EL RITMO EN LA RITUALIDAD MASÓNICA

A diferencia de lo que acontece con la palabra “música”, tal como hemos estado analizando en el anterior capítulo, el vocablo “ritmo” no aparece referido en prácticamente la totalidad de obras consultadas. Esto puede ser debido, desde la propia lógica, a que existen una serie de términos, los cuales pasaremos a analizar a continuación, que entran dentro del vocabulario específicamente masónico que ya lo sustituyen y lo redirigen hacia las funciones concretas que desempeñan.

Sin embargo, dos monografías sí hacen alusión al término que nos compete: una es la de Bayard⁷⁸; la otra apela a la expresión “ritmo masónico”, cuyo autor es el profesor Pierre-Yves Beaurepaire⁷⁹. Desde el punto de vista del primero, su disertación se centra en la presentación del ritmo desde un plano más filosófico, y en un sentido que nos vuelve a recordar a las teorías grecolatinas expuestas con anterioridad. El segundo, desde una interesante

⁷³ Resulta paradigmático que el propio título de la entrada de este autor, *Poèmes, chansons et sociabilités* deja entrever y viene a refutar algunas de las ideas que se vierten en este trabajo. Beaurepaire, *Dictionnaire de la Franc-maçonnerie*, 227-232.

⁷⁴ Lennhoff, Posner y Binder, *Internationales Freimaurer Lexikon*, 516.

⁷⁵ Saunier, *Encyclopédie*, 135-137.

⁷⁶ Véase la importancia de utilizar esta voz, en donde se vuelve a encontrar la verdadera unión entre canción y poesía, que viene determinada por la propia definición. Sobre este particular, el diccionario de la RAE, en su vigésima tercera edición, define “cancionero” como “colección de canciones y poesías, por lo común de diversos autores” [citado el 25 de abril de 2015]: disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=cancionero>

⁷⁷ Daza, *Diccionario*, 187.

⁷⁸ Bayard, *Grande Encyclopédie*, 404.

⁷⁹ Pierre-Yves Beaurepaire, *Dictionnaire*, 270-276.

visión, se centra más en los tiempos que marcan y concretan la sociabilidad masónica. Son, por lo tanto, descripciones que se alejan de nuestros intereses específicos en relación con la música, y que deberían aproximarse a la propia acepción cuarta que nos ofrece el diccionario de la RAE: “proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente”⁸⁰.

TÉRMINOS RESULTANTES SOBRE EL RITMO DESDE LA VISIÓN MASÓNICA

Una vez descrita la situación expuesta sobre la relación rítmico-musical desde el vocablo “ritmo”, el presente análisis viene a colación en la visión de la ritualidad masónica. Con este propósito, no solo hablamos de la importancia que se estriba en el propio ritmo que se procura mediante el entrechoque de determinados objetos o partes del cuerpo⁸¹, o inclusive del propio discurrir de sus miembros por el espacio⁸², sino que el foco de interés también abarca la propia palabra enunciada rítmicamente, resultando, de la concertación de todo, los siguientes términos:

“Aclamación”: Este vocablo viene determinado por la función ritual que cumple y donde, ciertamente, puede implicar, comprendemos, además de otra acepción próxima al consenso grupal⁸³, cierta cadencia rítmica⁸⁴. En este sentido, en la obra de Mellor se acerca más claramente a dicha simultaneidad vocal referida al establecer que se trata de una “interjection solennelle qui, dans certains Rites, accompagne le Signe et la batterie”⁸⁵ du Grade lors de l’ouverture et de la fermeture des travaux”⁸⁶, para luego presentar algunos

⁸⁰ “Ritmo”, en la RAE [citado el 25 de abril de 2015]: disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=ritmo>

⁸¹ En este sentido, nos referimos más concretamente a la denominada “batería”, la cual fue realizada en importancia por el profesor Jacinto Torres Mulas en su trabajo “Música y masonería en España. Pautas para un estudio”, en *Masonería española, entre Europa y América*, coord. Ferrer Benimeli (Zaragoza: CEHME, 1994), Tomo II, 801-804.

⁸² Es una cuestión que precisaría un estudio más detenido y que, indudablemente, trascendería más allá del espacio de este escrito.

⁸³ Sobre este particular, el diccionario de Frau y Arús, nos indica que se trata de una “manera de elección unánime y pública que dispensa de las formalidades de la votación con escrutinio secreto”; visión en la que coincide la *Encyclopädie der Freimaurerei* de Lenning, añadiendo además que dicha particularidad se propone en las logias francesas.

⁸⁴ Desde la más absoluta neutralidad, y sin el establecimiento concluyente de una prueba fidedigna que determine lo que realmente sucede en la intimidad de cualquier ritualidad que lo desarrolle, se comprende que dicha cadencia puede venir prefijada por el propio empleo conjunto y conjuntado de algún tipo de ritmo o inclusive la determinación de concederle un énfasis grupal al propio vocablo. De hecho, el difunto historiador y profesor Daniel Ligou comienza la definición de este término, en su *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, como “l’acclamation suit la batterie” (“la aclamación sigue a la batería”) [traducción propia], a lo que le suma que “l’acclamation ne suit jamais la batterie de deuil” (“la aclamación no sigue jamás a la batería de duelo”) [traducción propia], lo que viene a establecer nexos de unión con la idea que estamos expresando.

⁸⁵ La inclusión de la batería, como comentaremos más adelante, refuta la idea de la sincronía rítmica que se viene expresando en este apartado.

⁸⁶ “Interjección solemne que, en ciertos ritos, acompaña al signo y la batería de grado durante la apertura y clausura de los trabajos” [traducción propia].

ejemplos al respecto, en función de la concepción ritual donde se circunscribe. Una definición, por lo tanto, que puede verse complementada con las precisiones de Ligou, al reseñar que “contrairement à la batterie qui peut être triple, l’acclamation est toujours unique”⁸⁷, llegando a describir, además, la gestualidad que acompaña. Por ende, tanto Frau y Arús como Bayard, además de comulgar con la estructura narrativa expuesta, añaden un interesante matiz: cómo se realiza sonoramente. El primero nos señala que se ejecuta “en voz alta”⁸⁸, para ser definido como un “cri collectif d’enthousiasme”⁸⁹, en el caso del segundo. Independientemente de toda esta información, Roger Richard presenta una interpretación de corte simbólica donde “les vibrations produites par l’acclamation créent, dans le cœur de l’homme, un rayonnement qui se transmet à tout le corps”⁹⁰, ciertamente emparentada con la subjetividad y la especulación, pero, sin duda, muy cercana a los crecientes experimentos⁹¹ que combinan la neurociencia y la psicología con el arte musical.

“Anuncios”: Adentrándonos en la faceta rítmica de la ritualidad masónica, aparece esta voz para dar sentido al normal procedimiento que se desarrolla dentro de una tenida, desde su apertura y hasta su cierre. Además, de esta información recogida en lo que sería la segunda acepción del vocablo, en la primera nos manifiesta un apunte curioso en relación a la que se denomina “orden sagrada de los Soficios”, donde esos anuncios se determinan con mayor rotundidad sonora⁹².

“Aplausos”: Unos autores lo contemplan como sinónimo de la “batería” (incluyendo una mención expresa a dicha voz), y otros, como Ligou, junto a Bayard y Richard son taxativos en cuanto a su definición; de hecho, el primero, que los presenta como un sinónimo de “aclamación”, llega a afirmar lo siguiente: “Ils sont strictement interdits en Loge ou dans toute Assemblée maçonnique. Sauf, évidemment, sous la forme rituelle des batteries et acclamations qui n’ont aucune raison de clôturer un discours”⁹³. El último, concordante con lo expuesto, lo presenta como sinónimo de “batería” (dentro

⁸⁷ “Contrariamente a la batería que puede ser triple, la aclamación siempre es única” [traducción propia]. Ligou, *Dictionnaire*, 8.

⁸⁸ Frau y Arús, *Diccionario*, vol. I, 16.

⁸⁹ “Grito colectivo de entusiasmos” [traducción propia]. Bayard, *Grande Encyclopédie*, 16.

⁹⁰ “Las vibraciones producidas por la aclamación generan, en el corazón del hombre, una irradiación que se transmite a todo el cuerpo” [traducción propia].

⁹¹ Daniel J. Levitin, *El cerebro y la música* (Barcelona: RBA, 2008); Jordi A. Jauset Berrocal, *Música y neurociencia: la musicoterapia* (Barcelona: UOC, 2008); Oliver Sacks, *Musicalophilia: relatos de la música y el cerebro* (Barcelona: Anagrama, 2009).

⁹² Se trata del empleo del silbato (de ébano) como instrumento sonoro, realizando según qué funciones con distintos números de toques.

⁹³ “Están estrictamente prohibidos en la logia o en toda asamblea masónica. Salvo, evidentemente, en la forma ritual de las baterías y la aclamación que sin motivo alguno [sirven] para clausurar un discurso” [traducción propia].

del rito escocés rectificado). Sin embargo, Frau y Arús lo presentan como una “expresión de alegría, felicidad o satisfacción por haber ejecutado una buena obra y dispensado justicia”⁹⁴, sin indicación expresa de prohibición, pero hallando la solución a la posible contrariedad ante la presentación de una sinonimia próxima a las “baterías”. Pero es finalmente Daza, que coincide plenamente en esto último, el único que presenta una significación más allá de las encontradas. Es por lo que se aventura a describir cómo se realizaría su ejecución: “se realizan [los aplausos] haciendo crujir los dedos pulgar y anular, a modo de “pitos”, a la vez que se lleva la mano alternativamente a izquierda y derecha”⁹⁵.

“Batería”: Llegamos a uno de los términos que mayor consenso de aparición determina en las monografías consultadas. Es por tanto un indicio destacado dentro del estudio del ritmo en el contexto de los trabajos masónicos, en donde Daza nos propone una definición aclaratoria para concretar que son unos “golpes rituales, que representan la manifestación en los trabajos masónicos, siguiendo una cadencia determinada según el fin al que se destinen, y dependiendo en la forma de realización para cada grado y Rito”⁹⁶, para posteriormente tipificarlos. En el ánimo de enfatizar el esclarecimiento del concepto, es fundamental clasificar las baterías en función del número, la cantidad y la intensidad. Por último, y en consonancia con lo expuesto, encontramos una serie de autores que, además, desarrollan una serie de estudios comparativos⁹⁷, desde los más elementales como los que se observan en la obra de Ligou, hasta los más exhaustivos como es el caso de Tomaso y Richard.

“Golpes”: Muy emparentada esta voz con los vocablos “batería” y “llamada”, llegando algunos autores a efectuar trasvases de significación directa o indirectamente entre ellos, podemos establecer varios paradigmas de cómo enfocar la existencia de este vocablo. Richard, por ejemplo, los circunscribe a un instrumento ritual masónico particular: el mallete. Sobre este particular, nos presenta la voz “golpe de mallete” para proponer una dualidad de tipos, donde están “ceux faisant partie du déroulement du rituel et ceux qui sont frappés à différentes autres occasions dans la Loge”⁹⁸, además de mencionar los denominados “malletes batientes”, que veremos con posterioridad. El

⁹⁴ Frau y Arús, *Diccionario*, vol. I, 115.

⁹⁵ Daza, *Diccionario*, 33. De momento, es una descripción que hay que tomarla con reservas al no encontrar una igual o similar dentro de las fuentes consultadas que constituyen la creación de este escrito.

⁹⁶ Daza, *Diccionario*, 55.

⁹⁷ Es realmente donde reside la dificultad del estudio de las “baterías”: la gran complejidad que supone su sistematización en función del rito y el grado concreto.

⁹⁸ “...los que forman parte del desarrollo del ritual y los que se utilizan al llamar en la logia en otros momentos diferentes” [traducción propia].

investigador Gilbert Kaluski, desde el genérico “golpes”, propone, en adición, lo que califica como “golpes en la puerta del templo”, que más adelante contemplaremos bajo la denominación de “llamadas”. Igualmente, no solo hace una reseña a la obra antimasonónica *Three distinct knocks*, sino que además realiza un guiño a *La Flauta Mágica* mozartiana en cuanto a la simbología que se presupone existe en relación a las sonoridades rítmicas de “golpes” y “baterías”. Y así finalizar con Lennhoff⁹⁹ y sus visiones metafóricas en cuanto a la posible significación de las cadencias ternarias en distintos ritos.

“Llamada”: Es el acto de golpear a las puertas de la logia, en cuyo acto se deben dar los golpes que corresponden al grado en que el taller trabaja, y “llamar ritualmente” es el nombre que tiene el acto de dar los golpes correspondientes a cada grado. En franca cercanía con el vocablo “golpes”, anteriormente comentado, Daza aporta en la descripción de este término el momento de comunicación que se establece entre el (o los) guarda templo, dentro de las distintas situaciones rituales, donde Lennhoff¹⁰⁰ apunta breves ejemplos musicales de mutua analogía.

“Mallete”/“malletes batientes”: Es el nombre que se da al martillo que es símbolo de autoridad y corresponde al venerable y a los dos vigilantes, para que por medio de sus golpes dirijan los trabajos de los hermanos masones. Este objeto se presenta como cumplidor de las siguientes funciones: abrir, dirigir y cerrar los trabajos, junto a la sonorización de las “baterías”. Sin embargo, y aunque existe pleno consenso en todas las obras consultadas, Daza presenta una descripción pormenorizada de los distintos tamaños de los malletes, en función de su poseedor, para determinar que están afinados a distintos tonos; un planteamiento algo arriesgado dado que, por el momento, no se ha contemplado ninguna otra alusión a lo comentado por este autor, con excepción del investigador Albert Fargas que extracta algo similar, añadiendo que “los golpes de cada una de las Tres luces de la Logia sea diferente. Más grave el del Venerable Maestro y más agudo el del Segundo Vigilante”¹⁰¹. Por otro lado, sí hay una cuestión rítmica, y más directamente musical, en la expresión “malletes batientes”, que viene a configurar unos “golpes cadenciosos de los malletes (por orden) del Venerable Maestro, Primer Vigilante y Segundo Vigilante”¹⁰² para finalmente precisar que se realizan estos toques cuando la entrada de los dignatarios se vuelve solemne, al igual que si hay visitantes importantes, presentando al venerable como la persona que marca con sus dos primeros golpes la cadencia, y con un golpe mucho más fuerte el fin de ella.

⁹⁹ Lennhoff, Posner y Binder, *Internationales Freimaurer Lexikon*, 747.

¹⁰⁰ Lennhoff, Posner y Binder, *Internationales Freimaurer Lexikon*, 467.

¹⁰¹ Alberto Fargas, *Términos simbólicos de la masonería* (Oviedo: Masonica.es, 2010), 159.

¹⁰² Daza, *Diccionario*, 249.

LA AFINACIÓN DE LA LIRA APORTES DESDE LA MUSICOLOGÍA Y OTROS POSIBLES CAMPOS DE ESTUDIO

Cuando oigo música, no temo a ningún peligro. Soy invulnerable. No veo enemigo.
Me siento unido a los primeros tiempos, y a los postreros.
Henry David Thoreau¹⁰³

De vueltas con nuestra tarea analítica y retomando la conexión musical con el entorno masónico, observamos esta dualidad desde el prisma de la investigación musicológica; situación difícil de disociar de lo ya visto, pero que viene a añadir más ideas globales a este cofre conceptual. Viene a colación, por lo tanto, y sin entrar en posibles disquisiciones de cómo se debería denominar esa conjunción¹⁰⁴, a observar qué se ha publicado sobre la denominación “música masónica” o “música” y “masonería” desde el ámbito reseñado; aunque sirvan estas líneas que se exponen a continuación, para invitar a la reflexión previa: la única cultura propiamente masónica es la cultura iniciática; no existe, pues, literatura, pintura o música masónicas. No obstante, en muchas obras y autores es evidente la presencia del espíritu masónico.

Comenzando con una de las publicaciones más emblemáticas y consultadas dentro de la historiografía musical, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, nos encontramos con la voz “música masónica”¹⁰⁵ que el prestigioso musicólogo Hans-Josef Irmen definió con líneas muy claras, aduciendo la ambigüedad de la terminología, y creando un sentido compacto, donde la música formaría parte de la ritualidad y la sociabilidad, y una perspectiva más amplia que abarcaría su influencia en el mundo profano. De forma comparada con el otro gran diccionario enciclopédico en el ámbito musicológico, el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁰⁶, la cuestión se circunscribe, en la visión de los musicólogos Cecil Hill y Roger Cotte, a lo ritual y social antes expuesto, dirigiéndolo hacia la interpretación de himnos y apelando, este último investigador, a la mencionada controversia terminológica en el *Précis*

¹⁰³ Recordemos que Henry David Thoreau fue un filósofo, poeta y escritor estadounidense puritano y trascendentalista, impulsor de las ideas en torno a la desobediencia civil, y que es además considerado uno de los fundadores de la literatura de su país. Aunque no fue masón, se dice que impartió clase en la logia Concordia del pueblo de Concord, en Massachusetts.

¹⁰⁴ Comprendemos que la denominación “música masónica” podría imbricar muchos matices que nos llevarían a pensar si realmente se puede hablar de este tipo de género musical o esta vertiente de la propia investigación musicológica. Tal vez sería más certero hablar de “música de la masonería”. Sea como fuere, es necesario advertir que esta reflexión merecería muchas más líneas de las que en la naturaleza de este escrito se permiten.

¹⁰⁵ Hans-Josef Irmen, “Freimaurermusik”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Friedrich Blume (Kassel, 1995), 871.

¹⁰⁶ Cecil Hill y Roger Cotte, “Masonic music”, en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (Nueva York, 2001), 39. Es interesante advertir que en esta edición sería la primera vez que se recoge esta voz, no siendo así en las anteriores ediciones de esta obra.

de musicologie¹⁰⁷.

Y si ya nos decantamos por los diccionarios de consulta más habituales, las alusiones serán prácticamente similares en el *Diccionario Akal/Grove de la Música*¹⁰⁸, y vislumbraremos algo más de precisión histórica en el *Diccionario Harvard de la música*¹⁰⁹.

Sea como fuere, estas publicaciones, por el momento, solo refutan o extractan aquella información que se viene ofreciendo en aquellas monografías más específicas que hemos analizado anteriormente, sean actuales o no, ya que, hoy día, todavía existen libros de consulta que no hacen mención alguna a nuestra cuestión¹¹⁰, tanto en su vertiente más específica como en la de índole generalista.

OTRAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO: MÚSICA, SILENCIO Y ANTIMASONERÍA

Fruto de la constante reflexión que supone la propia actividad investigadora, sería interesante determinar en este escrito, qué posibles vías de trabajo se podrían articular además de la ya establecida. Desde esta premisa, dos son los focos de atención que se presentan como posible continuación de nuestra labor: hablamos del silencio, desde el plano musical, y de las relaciones con los enemigos de las masonerías o las antimasonerías.

En relación al primero, las obras consultadas relacionan el término “silencio” con la discreción masónica, virtud que se enseña desde la propia inmersión en sus trabajos. A modo de ejemplificación de cómo se alude al silencio desde las publicaciones masónicas, queremos dejar constancia de la definición que nos proponen, Frau y Arús¹¹¹, y que viene a refrendar a las del resto:

Privación voluntaria de hablar. El silencio y la compostura que deben imperar siempre en todos los actos y reuniones masónicas, deben observarlo escrupulosamente los Francmasones en todo tiempo, ya sea, en el seno de las Logias, ya sea en medio de la Sociedad profana; y tienen el deber de observarlo escrupulosamente en todas ocasiones, no porque lo prescriban los reglamentos de las Logias y aun los Estatutos generales de la Autoridad de que dependan, sino porque lo exige así la

¹⁰⁷ Roger Cotte, “La corriente masónica”, en *Compendio de Musicología*, ed. Jacques Chailley (Madrid: Ed. Alianza, 1984), 278.

¹⁰⁸ Stanley Sadie, *Diccionario Akal/Grove de la Música* (Madrid: Ed. Akal, 2000), 646.

¹⁰⁹ Don Randel, *Diccionario Harvard de música* (Madrid: Ed. Alianza, 1999), 622.

¹¹⁰ Véase el caso, por ejemplo, del *Diccionario Oxford de la Música*, recientemente reeditado y traducido a la versión española, el cual no hace mención expresa, directa ni indirecta, a la música en relación a la masonería, siendo curioso el caso que incluso en el apartado dedicado al sempiterno Mozart despacha su membresía francmasónica con una breve alusión, y sin mencionar sus composiciones específicamente creadas para sus hermanos. Situación que también se hace evidente en el *Léxico de Música*.

¹¹¹ Frau y Arús, *Diccionario*, vol. 3, 1357.

buena educación y lo aconsejan las conveniencias. Todos los escritores masónicos lo recomiendan como necesario al orden y seriedad á que se debe la inmensa diferencia que existe entre las reuniones masónicas y las profanas. El silencio así practicado, se eleva al rango de virtud, gracias á la cual, se corrigen muchos defectos por lo mismo que se aprende á ser prudente é indulgente con las faltas que se observan.

Por lo tanto, las descripciones se desarrollan en el plano que se nos reseña, en esta y otras monografías masónicas, dando lugar a futuras averiguaciones en el campo musical y en el mundo de los patrones rítmicos, o en la ausencia de ellos.

Ya, desde la visión del segundo foco, no podíamos finalizar esta comunicación sin aventurarnos a reflexionar sobre lo que podría denominarse un nuevo ámbito de trabajo en estas relaciones entre música y masonería. Y es que, como bien se conoce desde los numerosos y enriquecedores trabajos historiográficos que desarrolla el CEHME desde la visión antimasonónica, sería interesante hacer la traslación al arte musical. Sobre esta cuestión, y aunque el núcleo fundamental se vuelca en el análisis vertido, no podemos dejar de lado que las implicaciones antimasonónicas también, paradójicamente, han favorecido el acceso a la documentación y las fuentes masónicas. Sírvanse como ejemplo, estas dos referencias: la anecdótica alusión a lo que podría denominarse como una primera aproximación indirecta a la historia de la música masónica en pleno siglo XIX español, y la inspiración poética que pudo suscitar en la realeza de aquel momento¹¹², el controvertido secretismo masónico.

En el caso del primero, nos referimos al “primer periódico antimasonónico”¹¹³ de España, en palabras del profesor Agustín Martínez de las Heras, donde en su edición número ocho¹¹⁴, dentro de la acción reaccionaria a la orden francmasónica que la Iglesia católica propugnó mediante esta publicación, viene a recoger el texto de dos “canciones francmasónicas traducidas literalmente: duo (a) para los francmasones por el hermano Naudot”, como se indica expresamente en el título, realizando indirectamente

¹¹² Aunque esta vinculación es propiamente más cercana a la literatura, se ha querido incluir por seguir insistiendo en la necesaria unión entre la música y el arte literario (o más bien, poético), donde las fronteras son más delgadas de lo que se pueden presuponer.

¹¹³ Agustín Martínez de las Heras, “La estrategia periodística en la ‘Unión Antimasonónica Española’: las revistas antimasonónicas”, en *La masonería española y la crisis colonial del 98*, coord. Ferrer Benimeli (Zaragoza: CEHME, 1999), Tomo II, 645.

¹¹⁴ *El Sol de Cádiz* 8, 18 de diciembre de 1812, 58-61.

este acercamiento a las creaciones musicales del famoso flautista francés¹¹⁵.

Ya, en el segundo ejemplo, la protagonista es la joven reina María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII, donde en su devoción por la poesía, también tuvo su reflejo en ir en contra de la masonería. Véase este:

Soneto¹¹⁶

á los Francmasones, compuesto con motivo de la respuesta que dan, al entrar en la Secta, quando les preguntan,
¿por que quereis ser Francmason? Á lo que responden: porque estoy en tinieblas y busco la luz.

¿Qual és, alucinados Francmasones,
Qual és la luz que imaginais buscar?
un fuego fatuo para deslumbrar;
una tea de horrendas discusiones.
¿Y para que os dejais alucionar
(¡oh tiernos inexpertos corazones!)
de esa engañosa luz, que á las regiones
de eterna obscuridad, os vá á guiar?
¿por que en lugar de tan erradas guías
no seguís las llamadas de piedad?
de aquel que es el camino y la verdad,
y os llevará con paz a vuestros días
de la Fé por la dulce obscuridad
á eterna luz y eternas alegrías.

Por todo ello, en la importancia de rescatar los textos de las canciones u otras composiciones literarias, hay que hacer una especial mención al profesor José Antonio Ferrer Benimeli, el cual fue el primer investigador en nuestro ámbito que presentó en su día, ante la comunidad científica, la *Colección de Piezas de Arquitectura trabajadas en el Taller de Santa Julia*¹¹⁷. Testigo que han seguido cogiendo otros miembros del CEHME, como, por ejemplo, los

¹¹⁵ En este caso, hablamos del flautista francés Jacques-Christophe Naudot (1690-1762), responsable musical de la logia Coustos-Villero, el cual creó el famoso recopilatorio de canciones masónicas *Chansons notées de la très vénérable confrérie des maçons libres...* Para una mayor concreción histórica véase Roger Cotte, "La música masónica", *Historia* 16, no. IV (noviembre 1977): 120; Jacinto Torres Mulas, "Ideología masónica y retórica musical: el himno de la logia Liberación nº 423 del GOE", en *La masonería en la España del siglo XX*, coord. Ferrer Benimeli (Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, CEHME, 1996), Tomo I, 110. Este acercamiento se produce porque la fuente en la que se basa, *L'ordre des francs-maçons trahi, et le secret des mopses révélé* de Gabriel-Louis Calabre Pérau, incluye estas canciones en algunas de sus ediciones de mediados del siglo XVIII.

¹¹⁶ Archivo General de Palacio, sección reinados, fondo Fernando VII, papeles reservados, tomo 92, fol. 185V-186R.

¹¹⁷ Ferrer Benimeli, *Masonería española contemporánea, Vol. 1 1800-1868* (Madrid: Ed. Siglo XXI, 1987), 201-204.

profesores Manuel Moreno Alonso¹¹⁸ y el profesor Martín Muñoz Zafra¹¹⁹, al presentar extractos de textos de canciones en el último simposio del centro. A todos, gracias.

Por estas razones pusieron al servicio del arte real la música y la poesía que, reunidas, ejercen sobre el corazón un encanto irresistible. A este móvil debemos una variada colección de cantos y de poesías para todos los actos, para todos los grados de la vida masónica¹²⁰.

J. G. Findel

Llegados a este punto, no ha sido casual que se haya seleccionado esta cita del escritor alemán y masón Joseph Gabriel Findel para presentar sucintamente las conclusiones a este breve estudio comparativo en una primera aproximación. Y es que de esa unión entre música y poesía viene a determinar uno de los elementos esenciales dentro de las ideas conclusivas, estando entroncada con la línea investigadora que propugnó en su día los profesores Malcom Davies, Andreas Önnersfors y Andrew Pink, dentro de las matizaciones personales de cada uno. Por lo tanto, es destacable la atención que se debe prodigar no solo en los aspectos meramente musicales sino en el mensaje que se quiere transmitir mediante los propios textos de las canciones, himnos y composiciones similares, en clara conjunción entre literatura y música.

Igualmente, en adición a la idea anteriormente expuesta y sin desmerecer a la música instrumental, se hace interesante constatar que la música vocal desempeñó un destacado papel en tiempos pasados, al desarrollar su potencial directo o indirecto en la creación de una filiación más profunda entre la membresía, o inclusive por el carácter didáctico que implícitamente lleva consigo. En este sentido, es razonable pensar y valorar con mayor detenimiento, si se puede afirmar que la masonería es garante de la pervivencia de las tradiciones pitagóricas y platónicas en torno a la música y su relación con la teoría del *ethos*, o bien se limita a emplearse en conexión con la propia psicología humana. Además, hay un complejo mundo por explorar y sistematizar en torno a la rítmica que se plantea desde el trabajo de las logias masónicas. Por lo tanto, no solo hablamos de las denominadas “baterías”, sino que habría que determinar el grado de amplitud que abarca la propia palabra rítmica.

Por otro lado, se perfila de interés las nuevas vías de estudio que se pueden establecer en las relaciones entre música y antimasonería. Sobre esto, y

¹¹⁸ Manuel Moreno Alonso, “El fantasma de la masonería en la Revolución española (1808-1814)”, en *Gibraltar, Cádiz, América y la masonería. Constitucionalismo y libertad de prensa, 1812-2012*, eds. José Miguel Delgado Idarreta y Antonio Morales Benítez (Gibraltar: Gobierno de Gibraltar-CEHME, Universidad de Zaragoza, 2014), vol. I, 79.

¹¹⁹ Martín Muñoz Zafra, “Identidad y alteridad: cultura republicano-masónica en España a comienzos del siglo XX”, en *Gibraltar, Cádiz, América y la masonería*, vol. II, 1168.

¹²⁰ Parte de la narración historiográfica de J. G. Findel y traducido por Lorenzo Frau Abrines.

con solo aproximarse al gran trabajo que se viene desarrollando en el CEHME en relación a esta perspectiva, inclusive de forma indirecta en el momento que se recopilan y rescatan textos de canciones, cánticos, poesías o similares, no es de extrañar que surgiese material complementario que, en definitiva, ayude a comprender aún más la música de la masonería, o la ausencia de ella, ya que no se debe desestimar el estudio del silencio, el cual ya fue iniciado sucintamente por otros autores.

Finalmente, y sin entrar en valoraciones puntuales sobre las monografías consultadas para este estudio, donde obviamente no hay una correlación entre la actualidad y la calidad de la publicación, sí es concluyente una idea que se torna en invitación para la reflexión común, y que pasa por la unificación de fuerzas, saberes y conocimientos que podrían verse plasmados en una futura edición a modo de diccionario o similar, en la misma dirección de las recientes obras desde ámbito universitario europeo. Un deseo que, esperemos, se haga pronto realidad.

LA TERCERA COLUMNA: LA MÚSICA COMO HERRAMIENTA MEDIÁTICA DE LA MASONERÍA EN LA VENEZUELA DEL SIGLO XIX

Juan de Dios López Maya
Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela

INTRODUCCIÓN

El hallazgo de varias obras musicales destinadas al ritual masónico, escritas por algunos de los compositores venezolanos más emblemáticos del siglo XIX, fue el punto de partida de esta investigación. Junto a las mencionadas composiciones subsiste también una abundante documentación proveniente de las logias venezolanas, de los siglos pasado y antepasado, en donde se pone de manifiesto la intensa actividad musical que tenía lugar en su interior. El descubrimiento de las partituras representa una magnífica oportunidad para enriquecer el repertorio de obras venezolanas del siglo XIX, mientras que la documentación abre las puertas a una línea inédita de investigación en el campo de la musicología latinoamericana: las relaciones entre la música y la masonería.

La música no se produce como un hecho aislado, ella tiene una profunda y estrecha relación con la sociedad que la crea y la escucha. Una de las cosas que revelan las fuentes examinadas es que la masonería local usaba la música no solo con propósitos rituales, sino también para otros fines, tales como el ejercicio de la filantropía y el mejoramiento de su imagen como institución. La masonería venezolana decimonónica estaba estrechamente vinculada con el poder político y tenía una fuerte presencia en las fuerzas armadas, el mundo académico y el empresarial, de ahí que hiciera uso de la música como una herramienta mediática, pues es bien sabido que esta es un instrumento ideal para la creación de identidades y la consolidación de comunidades¹.

Los principales músicos venezolanos decimonónicos desfilan consecuentemente por los cuadros logiales, actas y demás documentos masónicos, mientras que la prensa masónica, de amplia circulación en la segunda mitad del siglo XIX, se hace eco de los muchos eventos que los músicos masones se encargaban de solemnizar, como se decía en el argot de la época. En este trabajo presentamos, a manera de orientación, una breve sinopsis de la tradición musical masónica occidental, para luego entrar de lleno en el mundo de la vida musical en el ámbito de las logias venezolanas de este siglo.

¹ Jacques Attali, *Ruidos, ensayos sobre la economía política de la música* (México DF: Siglo XXI, 2010), 16.

LA TRADICIÓN MUSICAL MASÓNICA

Música y liturgia masónica

Una vez consolidada la masonería especulativa a principios del siglo XVIII, se generó en ella un gran interés por los aspectos litúrgicos. Numerosos textos fueron publicados en donde se indicaban los protocolos para las diferentes ceremonias y actividades corporativas propias de la orden. En la mayoría de esos textos se incluye, a manera de apéndice, una selección de canciones para uso ritual; ya que, al igual que otras fraternidades y corporaciones medievales, la masonería operativa poseía una larga tradición de cantos colectivos destinados a amenizar los ágapes o banquetes que celebraban regularmente. El mejor ejemplo de esta práctica son las propias *Constituciones* de Anderson, que incluyen en su apéndice cuatro canciones, las cuales se convirtieron en partes obligadas del ritual masónico angloparlante.

Existen numerosos ritos en la masonería², pero en casi todos ellos existen dos tipos de ceremonias o tenidas: las rituales propiamente dichas, reservadas a iniciados, y las tenidas blancas, en donde se permite la presencia de profanos o no iniciados. Entre las tenidas blancas más frecuentes se encuentran las adopciones de luvetones o bautizos masónicos y los funerales, ambas son de carácter abierto, para permitir la presencia de familiares y allegados.

El servicio musical de las logias está a cargo de pequeñas agrupaciones instrumentales llamadas columnas de armonía. La costumbre de las logias francesas del siglo XVIII de hacer entrar a sus dignidades al son de una marcha parece haber sido el origen de dichas agrupaciones³. Las columnas estaban integradas casi exclusivamente por instrumentos de viento. La denominación armonía (*harmonie*) tiene su origen en el mundo de la música militar, y se refiere a ensambles integrados por maderas y metales, en oposición a fanfarria (*fanfare*) constituidos únicamente por metales⁴. A mediados del siglo XVIII las columnas tenían un promedio de seis instrumentistas, por lo general, dos clarinetistas, dos cornistas y dos fagotistas. Algunas logias llegaron a contar hasta con quince, ampliando sus plantillas con oboes, flautas, trompetas y, en ocasiones, hasta con un timbal⁵. La conformación y tamaño de las columnas dependía de la disponibilidad de músicos que integraran la respectiva logia. A fin de mantener en funcionamiento permanente las columnas se adoptó la costumbre de iniciar músicos, los cuales estaban exentos de pagar las

² Lorenzo Frau Abrines y Rosendo Arús Arderiu, "Ritos", en *Diccionario Enciclopédico de la Masonería* (Buenos Aires: Kier, 1947), Tomo II, 1075-1160.

³ Roger Cotte, *La Musique Maçonnique et sus Musiciens* (Braine-le Comte: Editions du Baucens, 1975), 41-42.

⁴ Cotte, *La Musique Maçonnique*, 40.

⁵ Cotte, *La Musique Maçonnique*, 40.

cotizaciones reglamentarias a cambio de sus servicios⁶.

En teoría, todas las tenidas deberían contar con servicio musical, pero no todas las logias podían contar con instrumentistas y cantores permanentes para cubrir esta necesidad. La masonería inglesa adoptó la costumbre de introducir el canto colectivo en su liturgia siguiendo dos fuertes tradiciones: la de los cantos corporativos medievales, de los cuales era heredera, y la del canto en las congregaciones religiosas, característico de las iglesias anglicanas y protestantes. El paso siguiente en la masonería angloparlante fue la adopción del órgano, con el cual aquellas logias que podían permitírselo, enriquecieron notablemente la teatralidad de sus tenidas y acentuaron más su parecido con la actividad musical religiosa.

Casi todos los manuales y catecismos publicados en los siglos XVIII y XIX dan instrucciones precisas acerca de cómo deben celebrarse cada una de las distintas ceremonias, pero dan poca información acerca de cómo debía ser la música; lo que sí indican es el momento exacto en donde ocurren intervenciones musicales, y algunos son tan específicos que señalan además la duración de dichas intervenciones. En el siglo XIX es frecuente encontrar indicaciones acerca del carácter de la música; adjetivos como música patética, lúgubre o sublime, obligaban al director de la columna de armonía a seleccionar la música de acuerdo con el pathos particular indicado y al momento específico de la ceremonia.

CANCIONEROS MASÓNICOS EN INGLATERRA, FRANCIA, ALEMANIA Y AUSTRIA

En 1751 se funda en Londres la Gran Logia de los Antiguos Masones, que rivalizaba con la Gran Logia de Londres. En 1756 los antiguos masones publican su propio texto fundacional, el *Ahiman Rezon*, análogo a las *Constituciones* de Anderson. El *Ahiman* contiene una recopilación de 69 canciones de uso frecuente en la liturgia, una selección de ocho canciones inéditas y el libreto de un oratorio titulado *Solomon's Temple* [*El Templo de Salomón*], primera obra de teatro musical conocida que utiliza un argumento masónico⁷.

El primer cancionero de música masónica publicado en Francia se titula *Chansons notées de la très vénérable Confrérie des Francs Maçons* [*Canciones anotadas de la muy Venerable Cofradía de Masones Libres*] y apareció por primera vez en 1737. Su autor-recopilador, Jacques-Christophe Naudot (1690-1762), fue un flautista muy distinguido en París durante la primera mitad del siglo XVIII⁸. La obra contiene dos marchas que representan los primeros ejemplos

⁶ "Cotizaciones" se llama a los pagos regulares que todos los masones hacen para contribuir con el tesoro de sus respectivas logias.

⁷ Laurence Dermott, *Ahiman Rezon* (Belfast: W. Mager, 1803).

⁸ Cotte, *La Musique Maçonnique*, 27.

publicados de música instrumental masónica (sin voces). Luego del cancionero de Naudot, muchos otros similares se publicaron en Francia a lo largo del siglo XVIII⁹.

En Alemania y Austria la masonería contaba en el siglo XVIII con un notable repertorio de canciones publicadas, aunque no tan extenso como el de sus pares ingleses y franceses. El primer cancionero sería, según Frau y Arús¹⁰, el *Freimaurer Lieder*, recopilado por Ludwig Friedrich Lenz y publicado en Altenburgo en 1746. En 1782 fue publicado en Berlín el *Vierzig Freimaurerlieder*, una selección de 40 piezas recopiladas por Johann Gottlieb Naumann. En esta obra hay música puramente instrumental escrita en un sistema doble, como el utilizado en los instrumentos de teclado.

MÚSICA Y MASONERÍA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Como ha sucedido en otras liturgias, la masónica se nutrió de canciones de distintos orígenes. Es típico en estos casos tomar melodías conocidas y modificar los textos para adaptarlos a las necesidades propias. Cantos de trabajo y canciones de taberna fueron enriqueciendo paulatinamente el repertorio masónico. Este proceso se intensificó notablemente en el siglo XIX y en los Estados Unidos, donde la Gran Logia de Inglaterra había echado profundas raíces y la masonería se había extendido profusamente, se publicaron numerosos cancioneros.

En 1817 se publica el primero de ellos: *Masonic Melodies*, de Luke Eastman, bajo los auspicios de la Gran Logia de Massachusetts. Esta obra era una notable recopilación de 88 cantos con sus respectivos arreglos corales a dos y a tres voces. Más adelante, en 1858 y también en Boston, apareció *The Masonic Harp*, el cual contiene 104 piezas. El autor de la recopilación fue un escritor bostoniano llamado George Wingate Chase. A manera de apéndice, el libro incluye el ritual para un servicio funerario masónico completo y tres canciones más para esta ocasión. Otro cancionero que merece nuestra atención es el *Masonic Orpheus* de Howard Down, publicado también en Boston el año de 1870. Down, que se desempeñaba como organista en la Gran Logia de Massachusetts, colocó acompañamiento de órgano a todas las selecciones de su recopilación.

LOGIAS Y SOCIEDADES FILARMÓNICAS

Además de la música estrictamente ritual, interpretada por las columnas de armonía, acostumbraban las logias en los siglos XVIII y XIX a ofrecer conciertos abiertos al público con el fin de recaudar fondos destinados

⁹ Para una relación completa de los cancioneros franceses véase Jean Pierre Bouyer, *Musée virtuel de la musique Maçonnique*, citado el 21 de diciembre de 2016, disponible en <http://mvmm.org/index.htm>

¹⁰ Frau Abrines y Arus Arderiu, "Música masónica en Alemania y Austria", en *Diccionario Enciclopédico*, Tomo III, 219-220.

a obras de caridad. Algunas logias llegaron más lejos y formaron en su seno verdaderas sociedades filarmónicas, las cuales funcionaban como instituciones para-masónicas en donde se privilegiaba la música sinfónica y de concierto¹¹. En Inglaterra la más conocida de estas sociedades fue la *Philomusicae et Architecturae Societas Apollini*, fundada en 1725 por la logia londinense *The Queen's Head*, mientras que en Francia la más importante de estas logias filarmónicas fue, sin duda, *L'Olympique de la Parfaite Estime*, fundada en París en 1779.

LA MÚSICA EN LAS LOGIAS VENEZOLANAS DEL SIGLO XIX

Los orígenes de la masonería venezolana están envueltos en una nube mitológica que la asocia directamente con el proceso independentista y sus precursores a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. La escasa documentación y el tratamiento apologético que se le ha dado al tema han contribuido a crear esta situación, la cual se refleja en gran parte de la historiografía disponible.

Al separarse Venezuela de la Gran Colombia, en 1830, la situación de la masonería venezolana se tornó precaria, no solo por la secesión, sino además por el polémico decreto presidencial de 1828 que, a raíz del atentado contra Simón Bolívar en septiembre de ese año, prohibió todas las sociedades y confraternidades secretas¹². Es recién en septiembre de 1838 cuando se crea la Gran Logia de Venezuela, año y medio más tarde se funda el Supremo Consejo del Grado 33º, siendo José Antonio Páez, prócer y presidente de la República, su primer gran comendador¹³.

Las logias, que en las primeras décadas del XIX estaban integradas mayoritariamente por oficiales de las fuerzas republicanas y personajes notables del mundo político que habían participado activamente en el proceso independentista, comenzaron a afiliarse a individuos provenientes del mundo empresarial, profesional y artístico. De esta manera el carácter y fisonomía de la institución fue cambiando poco a poco, convirtiéndose en un espacio social más plural y menos exclusivo.

En 1851 se produce un cisma, al parecer por diferencias políticas¹⁴. Los dos sectores en pugna permanecen separados y hacen vida independiente hasta después de terminada la guerra federal (1859-1863). En 1865, ya terminada la guerra, se concreta un acuerdo y los dos orientes se funden, creando el Grande Oriente de los Estados Unidos de Venezuela. Otro cisma se

¹¹ Cotte, *La Musique Maçonique*, 75.

¹² José Félix Blanco, *Documentos para la historia de la vida pública del Libertador de Colombia, Perú y Bolivia* (Caracas: Imprenta de la *Opinión Nacional*, 1876), 183.

¹³ José Antonio Ferrer Benimeli, "Masonería", en *Diccionario de Historia de Venezuela* (Caracas: Fundación Polar, 1997), 76 t.4.

¹⁴ Eloy Reverón, *Caín y Abel son hermanos* (Caracas: IVEM, 1996), 19.

produjo en 1881 por causas parecidas, hasta que un nuevo acuerdo unió a los dos bandos a comienzos de 1884¹⁵.

En casi toda Latinoamérica la masonería tuvo una presencia política importante y numerosos y conocidos son los masones que ocuparon la primera magistratura en sus respectivas naciones, pero el caso de Venezuela, con sus 38 presidentes masones entre 1811 y 1890¹⁶, es, creemos, un caso único en nuestro continente y merece ser estudiado con profundidad.

UNA MIRADA A LAS FUENTES

Tanto en la Biblioteca Nacional de Venezuela como en la Academia Nacional de la Historia se conservan archivos diversos relacionados con la masonería en el siglo XIX. También las diferentes logias del país, como cabía suponer, conservan documentación acerca de sus actividades pasadas¹⁷. Al revisar estas fuentes nos percatamos de la existencia de numerosos testimonios sobre la actividad musical en las logias venezolanas de la época. Dichas fuentes son muy heterogéneas en cuanto a su naturaleza; existen publicaciones masónicas no periódicas, tales como rituales, folletos y comunicados; documentos masónicos administrativos, tales como actas, recibos por pago de honorarios a músicos o por compra o reparación de instrumentos; noticias relacionadas con actividades musicales que aparecen en la prensa regular y en la prensa masónica y partituras utilizadas en el marco de ceremonias rituales o tenidas blancas. El estudio de esta documentación nos ha permitido reconstruir de manera aproximada la vida musical en el interior de una logia de la época y también explorar el uso que la masonería local hacía de la música como herramienta propiciatoria de su aceptación social.

La música, dada su virtud de comunicar emociones, fue una importante herramienta para la puesta en escena de esta especie de campaña publicitaria. Entre las décadas de 1870 y 1890 la masonería local, que dispuso de una gran cuota de poder, presentó a los mejores intérpretes, compositores y agrupaciones en las tenidas que se llevaban a cabo en los templos, al mismo tiempo que patrocinaba óperas, recitales y conciertos de beneficencia en los teatros, tanto en la capital como en la provincia. Tomemos algunos ejemplos:

GRAN CONCIERTO

El viernes próximo tendrá efecto en el Teatro Caracas un gran concierto que el Sr. Montenegro, empresario de la compañía lírica que ha estado en esta capital, dedica en su acción mazónica [sic.]. Una de las principales piezas que se cantará en el

¹⁵ *La Abeja*, "A todos los masones", 30 de abril de 1884, 2.

¹⁶ Manuel Landaeta Rosales, "Lista de los Franc-Masones que han desempeñado la Primera Magistratura de la República", *El Deber*, 18 de junio de 1894, 135-137. Esta lista incluye a los presidentes interinos o provisionales, de ahí lo elevado del número.

¹⁷ Aunque el mal estado de conservación y la falta de criterios de preservación y catalogación dificultan en extremo su consulta.

concierto será el hermoso himno que el Sr. Montenegro le ha compuesto al Ilustre Americano¹⁸.

Esta figura de “dedicar” los conciertos consiste en entregar los fondos recaudados a la institución en cuestión. Así, cuando el empresario Montenegro lo “dedica”, lo que quiere decir es que, una vez deducidos los gastos, el importe queda a la disposición de la masonería local. Es muy probable que estos fondos estuviesen destinados a la fábrica del templo caraqueño, ya que luego de diez años la construcción estaba virtualmente paralizada por falta de financiamiento y fue necesaria la intervención del ejecutivo nacional, que financió la construcción hasta su culminación¹⁹.

El gran templo masónico de Caracas fue finalmente inaugurado el 27 de abril de 1876. El propio Antonio Guzmán Blanco, presidente de la República, presidió los actos y la Banda Marcial del Distrito Federal, dirigida entonces por José Ángel Montero, solemnizó la ceremonia. Veamos que dice *El Diario de Avisos*:

A las 10 am el nuevo templo apenas podía contener la concurrencia que en el esperaba la llegada del Ilustre Americano que debía presidir su inauguración (...) A poco de hallarnos allí el ruido de los coches, los toques de los clarines y los aires armónicos de la Banda anunciaron la llegada del Presidente de la República y su sequito²⁰.

Una vez en el interior del templo, Guzmán ocupa el sitial de honor. *La Opinión Nacional* nos ofrece una breve descripción del acto de la cual extraemos un fragmento:

Sentado el Ilustre Americano en el sitio de honor bajo la gran cúpula del Salón del Capítulo, y después que la Banda Marcial dejó oír una tocata majestuosa, se comenzó la ceremonia de inauguración²¹.

El presidente Guzmán estaba muy consciente del poder de la música y siempre se hacía acompañar en los actos oficiales por la Banda Marcial del Distrito Federal, la cual anunciaba sus pomposas apariciones públicas tocando el recién decretado himno nacional, *Gloria al Bravo Pueblo*²². La Banda era una selecta agrupación la cual estuvo siempre dirigida por músicos masones hasta bien entrado el siglo XX.

¹⁸ *La Opinión Nacional* no. 1661, 13 de octubre de 1874, 3.

¹⁹ Juan de Dios López Maya. “Esperanza N° 7 (1854-1869). Quince años en la vida musical de una logia caraqueña”, *Anuario GHRIAL* 6 (2012): 173-204.

²⁰ *El Diario de Avisos*, 28 de abril de 1876, 2.

²¹ *La Opinión Nacional*, 28 de abril de 1876, 2.

²² *Gloria al Bravo Pueblo* era una vieja canción patriótica de los tiempos de la Independencia, el propio Guzmán decretó su conversión en himno nacional el 25 de mayo de 1881. José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2001), 293-294.

Al poco tiempo de su inauguración el gran templo se convierte en una especie de sala de conciertos alternativa, ofreciendo numerosos recitales abiertos al público. En ellos no faltan las celebridades extranjeras, habitualmente cantantes de ópera que aprovechan su estadía en Caracas para presentarse en la elegante sala. Hay cuantiosos testimonios de estos recitales en la prensa. ¿Cuál es la razón del éxito del nuevo espacio? Las excelentes condiciones acústicas de la gran cámara²³.

CONCIERTO

Anoche llenaron uno de los salones principales del templo masónico, numerosas familias de los miembros de la asociación, para asistir al concierto con que obsequiaban a la Fraternidad los artistas señora Fiorellini y señor Balma (...)

Las señoras y señoritas, que formaron la mayor parte de la concurrencia, quedaron sumamente complacidas, y deseando, como lo manifestaban, que otra ocasión feliz les proporcionara la oportunidad de gozar una vez más de las excelentes condiciones que ofrece el salón central, para los efectos del concierto músico.

En efecto, por nuestra parte, fuimos sorprendidos agradablemente desde los primeros acordes de la orquesta, por las magníficas propiedades acústicas del salón. Es la primera sala pública que hemos encontrado en Caracas con la resonancia que se busca por medio de las reglas de construcción que establece la acústica. Es maravilloso el efecto que producen allí los sonidos; y en alguna parte se debe a esto que los artistas lograran el extraordinario éxito que dejó tan complacido a los concurrentes²⁴.

No solo la capital cuenta con un nuevo y flamante templo, a finales de 1877 Coro, al occidente del país, hace lo propio y para el acto inaugural se reúnen varios aficionados a fin de conformar una orquesta para amenizar los diversos actos.

LA INAUGURACIÓN

Del nuevo Templo Mazon construido bajo los auspicios del G. A. D. U. y la instalación de las DD. y Off. elegidos para el año de 1878 tendrá lugar el día 27 de diciembre, de la una de la tarde en adelante.

1.-La Resp. Log. Unión Fraternal n° 17 abrirá sus trabajos en la galería de la parte sur del edificio y se procederá a la inauguración y dedicación del Templo según los rituales de la orden.

2.- [...] se procederá a la instalación de las DD. y Off. del taller elegidos para el año de 1878.

3.-Concluida la instalación de los funcionarios se cerraran los trabajos del modo acostumbrado y se pasará a los salones de recreo.

4.- A las seis de la tarde empezará la recepción de las familias.

²³ Construida por el arquitecto y masón Juan Hurtado Manrique, la gran cámara conserva todavía sus excelentes cualidades acústicas.

²⁴ *La Opinión Nacional*, no. 2190, 14 de agosto de 1876, 3.

7.- Los hh.: aficionados, que bondadosamente se ha ofrecido para ello, amenizaran todos estos actos con la orquesta que puedan organizar²⁵.

Entre 1853 y 1883 se construyen en Venezuela diez templos masónicos, cantidad considerable que nos habla del gran auge que vivió la orden en la segunda mitad del XIX²⁶.

En 1878 un grupo de conocidos músicos caraqueños, pertenecientes a diferentes logias, presentan a la institución y a la colectividad una interesante y audaz iniciativa:

CONCIERTOS MAZÓNICOS [sic.]

A todos nuestros qq.:hh.:

Hemos formado el proyecto de dar conciertos dominicales en el local mazónico, para lo cual hemos pedido y obtenido la adquisicencia del Ser.: Gr.: M.: M.: R.: H.: Pedro E. Hernández. Estos conciertos serán dedicados a las RR.: LL.: de la capital por su orden numérico, y a ellas podrán concurrir no solo los franc-masones sino también todas las demás personas que lo deseen y que quieran contribuir al fin que nos proponemos.

El producto de cada concierto, después de deducidos los costos, se dividirá en partes iguales, una para el fondo benéfico de la R.: L.: a que corresponda la función, y la otra para los individuos que formen la orquesta.

Para dar más importancia a estas funciones hemos obtenido el permiso del M.: R.: Gr.: M.: de la Gr.: L.: para que la respectiva si lo tuviera a bien, nombre un orador que trace en un entreacto una pieza de arquitectura sobre alguna materia moral o científica.

Ponemos este proyecto bajo vuestra protección y os saludamos fraternalmente.

Lino J. Arvelo gr.: 3

Régulo Berra gr.: 3

Manuel Hernández gr.: 18

Manuel Azpurúa, leutón²⁷.

La organización de conciertos con fines benéficos es una tradición masónica que se remonta al siglo XVIII. Los responsables de la iniciativa eran cuatro de los más prestigiosos músicos de la ciudad. La modalidad de repartir lo recaudado entre la logia y los intérpretes indica que estos consideraban dicho concierto como un servicio profesional que debía generarles beneficios.

Existían para ese momento unas siete logias simbólicas en Caracas²⁸ de modo que el proyecto debía contemplar la realización de un ciclo de por lo menos media docena de recitales, lo que suponía contar con un repertorio extenso y, tal vez, otros instrumentistas masones. La siguiente noticia aclara en

²⁵ *La Gaceta Mazónica* [sic.] de Venezuela, no. 22, 9 de febrero de 1878, 1-2.

²⁶ Jipson Briceño, *Los Templos Masónicos de Venezuela en el siglo XIX* (Caracas: Fundación Sol de América, 2014), 58-59.

²⁷ *Gaceta Mazónica* [sic.] de Venezuela, no. 39, 6 de junio de 1878, 160.

²⁸ Manuel Landaeta Rosales, *Gran Recopilación Geográfica y Estadística de Venezuela* (Caracas: Ediciones del Banco Central de Venezuela, 1963), 226.

algo lo relacionado al repertorio.

CONCIERTOS MAZÓNICOS [sic.]

Or.: de Caracas, 21 de junio de 1878.

A nuestros qq.: hh.:

El domingo 30 de los corrientes tendrá lugar en el Templo Mazónico [sic.] el primer concierto a beneficio del Fondo de Caridad de la Resp.: Logia Fraternidad n° 4, y deseando dar a este acto el mayor esplendor, suplicamos a todos los hh.: residentes en este Or.:, en unión de sus respetables familias se dignen concurrir a él.

Por el siguiente programa os impondréis del orden de la función.

PRIMERA PARTE

Obertura de la Opera Semiramis. Bellini

Cuarteto sobre motivos de La fille du regiment. Wagner

Trio Religioso obligado de violín de la Misa de Lavagnino, dedicado al señor Escobar Vargas. Berra

Cuarteto sobre motivos de la Opera Hernani. Montero

SEGUNDA PARTE

Obertura de la Opera Yone. Petretta.

Cuarteto de la Opera Beatrice di Jenda. Wagner.

Serenata de Praga.

Cuarteto sobre temas de Nabucodonosor. Wagner.

La entrada general a esta función es voluntariamente lo que pueda cada persona.

Principiará a las 8 pm. Os saludamos fraternalmente.

Régulo Berra, Manuel E. Hernández, Lino Arvelo, Manuel Azpurúa²⁹.

Lo primero que salta a la vista es la procedencia operística de la casi totalidad del programa³⁰, y esto a pesar de la condición puramente instrumental de la agrupación. Lo poco convencional de la plantilla, conformada por flauta, violín, violoncello y piano, nos hace suponer que las piezas fueron arregladas para el grupo a partir de sus originales orquestales, posiblemente por alguno de los propios intérpretes.

La conmemoración del centenario del nacimiento de Simón Bolívar en 1883 es aprovechada por la administración de Guzmán Blanco para la realización de la “Apoteosis del Libertador”, un despliegue de mes y medio de celebraciones suntuosas cuyos objetivos eran asociar la figura del presidente Guzmán con la de Bolívar y ofrecer a la comunidad internacional una imagen de Venezuela como una nación moderna en vías de desarrollo e identificada con los ideales liberales y positivistas de finales del siglo.

Durante la “Apoteosis” la masonería se encontraba dividida en regulares

²⁹ *Gaceta Mazónica* [sic.] de Venezuela, no. 40, 22 de junio de 1878, 164.

³⁰ La ópera fue, durante todo el siglo XIX, el principal entretenimiento de los sectores altos y medios en los centros urbanos, tanto en Europa como en América. Para una mejor comprensión de este tema invito a revisar mi artículo “Opera y masonería: el Cántico Fúnebre de José María Velásquez”, *REHMLAC*+ 8, no. 2 (diciembre 2016-abril 2017 [citado el 12 de abril de 2017]): disponible en <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rehmlac/article/view/25775>

y reivindicadores. Esta situación cismática se generó cuando un sector de la masonería local acusó a otro de fraude en el proceso electoral masónico de 1881³¹. El sector acusador decidió separarse y fundar un gran oriente propio el 11 de marzo de 1883. Se autodenominaron “Reivindicadores de los Derechos Masónicos”³² y durante los dos años siguientes publicaron un quincenario llamado *La Abeja* el cual usaban, principalmente, como foro político para difundir las ideas reivindicadoras. El editor de *La Abeja* era el doctor Raimundo Andueza Palacio, destacado hombre público que ocuparía la presidencia de la República entre 1890 y 1892. Ambos bandos celebraron el centenario por separado y con gran pompa y boato, a pesar de que la condición masónica de Bolívar no estaba muy clara y era, además, polémica debido al recuerdo de su decreto de prohibición de las sociedades secretas de 1828. Un nuevo acuerdo unió a los dos bandos a comienzos de 1884, dando fin al cisma³³.

El 8 de agosto de 1883 los reivindicadores se unen a la celebración del centenario con una fastuosa ceremonia que incluía una tenida ritual y un acto literario. El evento se llevó a cabo en el local del templo disidente. Los actos literarios consistían en la recitación de poemas, lectura de ensayos y declamación de discursos alegóricos que eran muy apreciados durante el siglo XIX. Una orquesta y una banda se encargaron de proveer la música que solemnizó el evento. La descripción se encuentra integrada a una extensa crónica de las festividades centenarias celebradas en Caracas entre el 23 de julio y el 3 de agosto. Extraemos a continuación algunos fragmentos:

(...) El busto del Libertador estaba colocado en el centro del templo y adornado su pedestal con todas las insignias de la Orden. Al principiar el acto literario la música dejó oír sus armonías.

Comenzaron luego las respectivas ofrendas y antes de cada una de ellas la orquesta tocaba una pieza de su repertorio (...)

Todos los actos de la vida son embellecidos por la ternura. La poesía de aquella ceremonia la constituyó la ofrenda de los luvetones (...) Durante la ofrenda de nuestros hijos la Banda Marcial entonó el Himno Nacional, para recordar a aquellos niños que ellos son el porvenir de la patria³⁴.

Más interesante aún resulta la descripción de los honores masónicos tributados a Bolívar en la ciudad de Río Caribe, en la región nororiental.

Descripción de los honores fúnebres que a la memoria del M.: I.: H.: Simón Bolívar celebró el 25 de los corrientes e.: v.: la Resp.: Loj.: Estrella de Paria n° 25 al Or.: de

³¹ “Por la reivindicación de los derechos masónicos”, *La Abeja*, 27 de octubre de 1883, 23.

³² El propio presidente Guzmán Blanco fue un activo reivindicador.

³³ “A todos los masones”, *La Abeja*, 30 de abril de 1884, 2.

³⁴ *La Abeja*, no. 14, 20 de agosto de 1883, 132

Río Caribe.

(...) Durante la procesión la banda marcial ejecutó una marcha fúnebre y terminada esta la columna filarmónica entonó en el coro una sentimental plegaria (...)

Al terminar los tres viajes misteriosos la col.: arm.: entonó entonces un Dies irae letra del h.: Silverio González y música del h.: José María Gómez Cardiel³⁵.

Los que nos llama la atención de este evento es que la logia Estrella de Paria le ofreciera unos honores fúnebres al Libertador, cuando lo que se celebraba a nivel nacional era el centenario de su natalicio. Nos atrevemos a afirmar que, por ser los honores fúnebres una de las pocas modalidades de tenida blanca, la referida logia optó por ello para poder desplegar el vistoso ceremonial masónico en público. Otra particularidad de esta noticia es la interpretación de una obra del repertorio litúrgico católico, el Dies Irae, la cual es una secuencia utilizada dentro de la misa de difuntos cuyo texto en latín es atribuido a Thomas de Celano, un monje franciscano del siglo XIII.

El terremoto de Andalucía fue una tragedia que aconteció la noche del 25 de diciembre de 1884. Varias ciudades y pueblos del sur de España fueron sorprendidos la noche de ese día mientras celebraban la navidad. La noticia conmovió a toda la sociedad venezolana, que tenía, como es de suponer, fuertes vínculos con aquella región de la madre patria. En febrero de 1885 varios representantes de los diferentes sectores que hacían vida en la ciudad, incluida la masonería, habían tenido la iniciativa de constituir una junta de socorros para enviar ayuda a las víctimas.

Una vez constituida la junta de socorros para Andalucía la masonería local organizó un gran concierto de caridad. Los conciertos benéficos eran unos de los medios preferidos para la recaudación de fondos. Con el lema de “ejercer la caridad deleitándose”, se invitaba a los melómanos a contribuir con su respectivo óbolo y al mismo tiempo disfrutar de un espectáculo musical de alta calidad. Para la organización y dirección de la orquesta que tendría a su cargo el concierto, se nombró a los destacados músicos y masones Francisco de Paula Magdaleno y Rogerio Caraballo³⁶. Ambos maestros convocan una orquesta de grandes proporciones en cuyas filas abundan los músicos masones. La *Opinión Nacional* nos ofrece una lista de los integrantes. Hemos destacado los instrumentistas cuya filiación masónica hemos podido comprobar.

VENEZUELA Y ESPAÑA

JUNTA DE SOCORROS PARA ANDALUCÍA

Con gran satisfacción publicamos enseguida la lista de los profesores de música que compone la grande orquesta, que ha de tomar parte en el concierto, bajo la dirección del maestro señor Rogerio A. Caraballo.

Primeros violines: señores *Rogerio A. Caraballo*, Carlos Montero, doctor *Pedro Ramos*,

³⁵ *La Abeja*, no. 19, 30 de octubre de 1883, 193-195.

³⁶ “Junta de Socorros para Andalucía”, *La Opinión Nacional*, 19 de febrero de 1885, 2.

Francisco de P. Magdaleno, Manuel Pérez, *Rafael Izturriaga*, Ramón González, Abdón Barrios y *Antonio Prampolini*.

Segundos violines: Señores Domingo R. Hernández, *Rafael Fourastié*, Leopoldo Montero, *Eusebio Berra*, Silverio Talavera, *Isidoro Valderrama Renjifo*, Eliseo Basicort, Juan Reyes y Pedro Jáuregui.

Violas: Señores *Régulo Berra*, *Ramón Montero* y José de J. Ochoa.

Violoncellos: Señores *Federico S. Villena* y Pedro Rosales.

Contrabajos: Señores *Alberto Lutowsky*, Ramón Barrios, hijo, Genaro González Ribas y *Lino J Arvelo*.

Clarinetes: Señores Carlos Caraballo, Pedro González y Luis N. Brito.

Oboe: Señor Nicanor Almoguera.

Flauta: Señores *Manuel E. Hernández*, *Pablo Fourastié*, doctor Pedro Santiago Barrios y *Manuel Guadalajara*.

Flautines: Señor Feliciano Pérez y *Manuel Montero*.

Fagot: Señor *Cruz Cedillo*.

Cornetines: Señores Juan B. Peñalver, Damián Avilán y Juan Pedro Álvarez.

Cornos: Señores *Marcelo Villalobos* y *Benigno Bello*.

Timbales: Señor *José A. Montero*.

Gran casa: Señor Teodoro Rodríguez³⁷.

El gran concierto de la caridad se llevó a cabo la noche del domingo 22 de marzo de 1885. El extenso y variado programa incluía cantantes solistas, coros y la presencia de ocho pianos. El evento fue presenciado por miembros de 64 familias caraqueñas que llenaron con su presencia el Teatro Caracas. La velada fue maratónica pues la extensión del programa obligó a dividirlo en tres partes.

Programa del gran concierto de la caridad en beneficio de los desgraciados de Andalucía que se verificará en la noche del 22 marzo de 1885. Director de orquesta señor Rogerio Caraballo

PRIMERA PARTE

1º Obertura de Concierto por el señor Rogerio A. Caraballo.

2º Canto Venezuela y España, letra del señor Felipe Tejera y música del señor Manuel Felipe Azpurúa (...)

3º Motivos del Himno Nacional Venezolano y de la Marcha Real Española ejecutados en el piano por las niñas María Ignacia Aldrey Ochoa y Adriana Reina, con alegorías representando ambas naciones, dirigidas por su maestro el señor J. M. Suárez.

4º Composición poética del señor Eloy Escobar, leída por su autor.

5º Obertura de Nabuco para ocho pianos y orquesta. Tocarán los pianos las señoritas Anita Ariens, Albertina Ariens, Luisa Herrera Manrique, Isabel Hernández, María de Montemayor, Josefina Páez Pumar, Isabel Pachano, María Saumell; y los profesores Fernando Rachelle, Manuel F. Azpurúa, R. Saumell, Manuel Revenga, Pedro

³⁷ *La Opinión Nacional*, no. 4676, 2 de marzo de 1885, 3. Las cursivas son mías, para resaltar a los músicos que además eran masones.

Larrazábal y Jesús María Suárez.

6. Composición poética del señor Manuel Fombona Palacio, leída por su autor.

7. Gran Vals, para orquesta, por el maestro señor J. M. Suárez.

SEGUNDA PARTE

1.- Obertura de Concierto por el señor Francisco de P. Magdaleno.

2.- La Fuerza del destino cantada por la señora María Casters de Amengual, y acompañada en el piano por la señorita Isabel Pachano.

3.- Célebre Tarantela de Gottschalk para piano y orquesta ejecutada en el piano por la señorita María de Montemayor.

4.- Composición poética del señor Gonzalo Picón Febres, leída por el autor.

5.- El turbillón de Ritter para piano, ejecutado por la señorita María Saumell.

6.- Elegía para violines, contrabajo, y 5 pianos por el señor Rogerio Caraballo (...)

TERCERA PARTE

1.- Marcha para orquesta y cinco pianos por el señor Carlos M. Montero, dedicada al señor José F. Marques (...)

2.- Obertura de Semíramis para siete pianos y orquesta (...)

3.- Grande aria de Don Carlo cantada por la señorita Prampolini (...)

Acudid con nuestro óbolo al socorro de nuestros hermanos desgraciados de Andalucía³⁸.

Este programa contiene información musicológica muy valiosa. En primer lugar, nos enteramos que a la orquesta, formada por profesionales y aficionados, se le suman numerosas señoritas y niñas intérpretes del piano. Esta figura, típica de nuestro siglo XIX, tiene su origen en el profesorado a domicilio que ejercían la mayoría de los músicos profesionales en ese entonces. En segundo lugar, destacamos el repertorio, el cual está constituido por los acostumbrados extractos de ópera a lo que se añaden un número considerable de composiciones originales pertenecientes a los propios músicos participantes. En tercer lugar, verificamos el culto al piano que rendían tanto los músicos como el público, que se manifiesta en la extravagante presencia de ocho pianos sobre el escenario.

El 1 de julio de 1885 circuló el primer número del quincenario *El Sol de América*, órgano informativo de la logia homónima. En él hay una extensa crónica donde se describe, con lujo de detalles, las honras fúnebres celebradas en el gran templo y en presencia de “una multitud de profanos” a Francisco Filomena. Ofrecemos un extracto de la mencionada crónica:

TENIDA DE DOLOR

En la noche del día 12 de mayo retro-próximo, la Res. Loj. Sol de América n° 50, celebró la gran tenida fúnebre con que quiso honrar la venerada memoria del Ex-Ven. Maest. Dr. Francisco Filomena, gr. 18. La regularidad de los trabajos, lo escogido y selecto de la concurrencia y todos los actos que esa noche se sucedieron,

³⁸ *La Opinión Nacional*, no. 4689, 17 de maro de 1885, 2.

hacen que esta tenida haya llamado la atención no solo a los masones de este oriente, sino a la multitud de profanos que la presenciaron, quedándonos la satisfacción de haberlos oído admirar la sublimidad y elevación que encierra la doctrina de nuestra Orden.

En la extinción de la luz emblemática, la columna de armonía, dirigida por el hábil e inteligente Maestro I: H: Isidoro Balderrama Renjifo, tocó la marcha de Joné. Durante el primer viaje simbólico dado por el Ven: Maest: y todos los hh: del Oriente, se ejecutó de nuevo la expresada marcha.

Concluido el primer viaje, fue cantada por la señorita Prampolini la Plegaria de Stradella, que fue interpretada por tan distinguida artista de una manera admirable. Durante los otros viajes ejecutó la orquesta magníficas piezas con las que fuimos transportados a las altas regiones de la idealidad³⁹.

El propio cronista resalta la satisfacción que siente al escuchar a los “profanos” expresar su admiración por la “sublimidad y elevación que encierra la doctrina masónica”, subrayando así la maravillosa oportunidad que representa la tenida fúnebre para ver y oír a la masonería en el esplendor de su ritual.

El 29 de noviembre de 1891 el Gran Oriente Nacional ofrece, como acostumbraba cada año, una tenida funeraria blanca en honor a los difuntos.

HONORES FÚNEBRES

Para la solemne ten: de dolor que el Gr:Or: celebró el 29 de noviembre último, fue invitada la prensa de la capital, la cual supo corresponder de la manera más satisfactoria⁴⁰.

Las tenidas se habían convertido en espectáculos públicos cotizados, pues los representantes de la prensa reciben invitaciones y corresponden “de la manera más satisfactoria”, la razón es obviamente la calidad de los artistas y lo selecto del repertorio.

REMITIDOS

Celebración de los Honores Fúnebres en el Gr: Or: Nacional de los Estados Unidos de Venezuela en la noche del 29 de noviembre de 1890.

(...) ¿Qué dulces melodías se extienden por las bóvedas del augusto recinto? Es un canto tierno, suave a la par que melancólico, es “La Viuda a sus hijos”, composición saturada en el sentimiento (...) la interpretación estuvo a cargo de la Srta. Moreira.

(...) Un canto lleno de esperanza y de fe interpretado por el Sr. Bustamante acompaña aquella ceremonia “Parce mihi Domine”.

(...) Otro grupo de hh: acompaña al primero y la grandiosa marcha de Joné, ejecutada por la orquesta solemniza el acto.

³⁹ *El Sol de América*, no. 1, 1º de julio de 1885, 4-5.

⁴⁰ *El Sol de América*, 17 de diciembre de 1890, 340.

(...) Por último el S: Gr: Maest: con los hh: del Or: baja del monumento fúnebre y lee la liturgia correspondiente. Todos los hermanos giran alrededor del catafalco al compás de las marchas fúnebres de Chopin y Magdaleno tocadas por la columna filarmónica, en este acto se formó la cadena fraternal (...)

De pronto se interrumpe el silencio, es la voz sonora, melodiosa y potente del I: H: Ángel de Sanctis, quien dominando su profundo dolor cantó de una manera admirable la Plegaria de Stradella “Piedad Señor” (...)

La beneficencia, que también es uno de los actos remarcables de la masonería, debía tener lugar en aquella solemnidad, penetrado en ello el Ser: Gr: Maest: ordenó la circulación del tronco de los pobres. En ese acto el I: H: de Sanctis y el señor Bustamante cantaron el “Crucifixus” dúo para dos tenores (...)

Se clausuraron los trabajos, ejecutando la columna filarmónica una gran obertura del Maestro Donizetti⁴¹.

La tenida de 1891 supera, según el cronista, a la de años pasados. El común denominador parece ser el repertorio operístico, aderezado con algunos clásicos eclesiásticos y eventuales composiciones de destacados músicos locales. La ceremonia es dirigida por el propio presidente de la República, Raimundo Andueza, gran maestro de la orden⁴².

Honores fúnebres celebrados por el Grande Oriente Nacional de los Estados Unidos de Venezuela la noche del 25 del presente

(...) Abierta aquella magna tenida por el Ser: Gr: Maest: de la Orden, la columna filarmónica dirigida por el I: H: Francisco de Paula Magdaleno dejó oír sus melodías y las notas sublimes de la inmortal marcha de Joné (...)

Ordenado el primer viaje la voz potente y majestuosa del grande artista, señor V. Arimondi, deshecha en sonoras armonías, interpretó con un arte que llegó a la más cumplida perfección, el aria de Simón Bocanegra del Maestro Verdi.

Continuaron los viajes alternados con las marchas fúnebres de los hh: Caraballo y Magdaleno.

Debíamos sorprendernos todavía más, debía llegar a más altura nuestro entusiasmo, debían nuevas emociones despertar el espíritu ¿Qué armonía celeste? ¿Qué música casi divina se derrama en torrentes de sonos melodiosos? Es la eximia composición de Verdi Domini Jesucristi [sic], interpretada admirablemente, ejecutada hasta la plenitud de la perfección por la señora M. Bianchi Fiorio de Antón, la señorita Boronat, el h: Antón y el señor Arimondi. Esa composición grandiosa dio cadencia a nuestros sollozos y armonizó nuestros gemidos. Esos notabilísimos artistas, acompañados por el experto maestro, por el entendido músico h: L. Franciscolo, conquistaron nuestra gratitud eterna (...)

Durante la circulación del saco de beneficencia nos volvieron a deleitar los mágicos

⁴¹ *El Sol de América*, 17 de diciembre de 1890, 339-340.

⁴² Como consta en *El Sol de América* del 24 de junio de 1891, “Instalación del Gr: Or: Nac: de los EEUU de Venezuela”, 1-2.

acordes de la música. El q. h. Antón y su estimable señora con exuberancia de buen gusto, cantaron el dúo Requiscat in Pace [sic], que derramó unción religiosa llevando consuelos al corazón.

Declarada la apoteosis de nuestros hh. que fueron, la columna filarmónica ejecutó el Allegro de la sinfonía de Hayden [sic], del Maestro Auber y el Ser. clausuró los trabajos⁴³.

Esta particular tenida resume lo que consideramos es un marcado sincretismo dentro de estas celebraciones, pues es al mismo tiempo ceremonia masónica, recital de ópera, concierto con música católica y acto oficial con la presencia del propio presidente de la república y su gabinete.

SOCIEDAD, MASONERÍA Y MÚSICA

La masonería que emergió de la guerra de independencia (1810-1823) y de la disolución de la Gran Colombia (1830) estaba extendida por casi todo el territorio venezolano y contaba con varias logias y un gran número de afiliados. Sin embargo, la institución mantuvo un perfil bajo y procuró no hacerse muy visible a la luz pública, esto a pesar de que contaba entre sus miembros a muchos próceres militares y civiles, además de otros hombres públicos notables. Esta situación comenzó a cambiar a raíz de la muerte del prócer Diego Bautista Urbaneja (1856); pues luego de la celebración de sus honras fúnebres masónicas, el templo caraqueño abrió sus puertas por primera vez a los ojos profanos y permitió visitas guiadas durante las 48 horas siguientes a la ceremonia, satisfaciendo así la curiosidad de la población y disipando sus prejuicios⁴⁴. La masonería local comenzó en ese momento un lento proceso de apertura hacia la sociedad, cuya velocidad se incrementó a partir del final de la guerra federal (1863). El reto que se le planteó a la orden en esta nueva situación era la conciliación de esta nueva faceta pública con el carácter secreto de la masonería. ¿Cómo erradicar definitivamente los temores y prejuicios, sembrados desde hace siglos en contra de la institución y lograr la aceptación plena de la sociedad sobre la cual se pretendía influir?

Durante la década de 1850 la masonería local tuvo un significativo desempeño como institución humanitaria, pero la falta de difusión de sus actividades a través de la prensa le había impedido utilizar este desempeño en favor de su posicionamiento como institución progresista y benéfica. Dos casos son dignos de destacar: la epidemia de cólera de los años 1854-1855, en el que varias logias se organizaron para evacuar zonas afectadas, dar asistencia médica a familias pobres y, una vez pasada la pandemia, socorrer a viudas y huérfanos; y en segundo lugar, el papel conciliador que desempeñaron varias

⁴³ *El Sol de América*, no. 50, 1º de diciembre de 1891, 6-7.

⁴⁴ López Maya, "Música y ritos funerarios en la masonería venezolana del siglo XIX", *Anuario GHRIAL* 8 (enero-diciembre 2014): 85-86.

logias durante la guerra federal, intercediendo a favor de prisioneros para que recibieran un trato humanitario y mediando entre los dos bandos para lograr acuerdos que permitieran el cese de las hostilidades⁴⁵.

Una vez concluida la guerra se llevó a cabo el proceso de fusión masónica de 1865, que acabó con la situación cismática acaecida en 1851. Una de las primeras noticias masónicas que hemos encontrado en la prensa apareció en *El Federalista*, periódico caraqueño dirigido por el músico y masón Felipe Larrazábal; en él se avisa a todos los masones la eminencia de una reunión cuya finalidad era concertar la fusión⁴⁶. Este hecho marca el comienzo de una creciente presencia masónica en la prensa, reflejo de su igualmente creciente presencia social. Desde este momento comienza a hacerse públicas las actividades de carácter filantrópico y cultural llevadas a cabo por la orden. En los diarios aparecen consecuentemente referencias a conciertos benéficos y donaciones a hospicios, hospitales y escuelas públicas. A partir de 1867 comienzan a circular los periódicos masónicos incrementando aún más su presencia mediática.

Es, sin embargo, en las tenidas blancas en donde se manifiesta más ampliamente el proceso de apertura, pues en ellas la orden puede darse a conocer de una manera más íntima que en las actividades filantrópicas y culturales. La celebración pública y consecuente de adopciones y funerales, permitieron a la masonería la apertura de los espacios del templo a los profanos, para que pudieran apreciar el rico simbolismo visual con que están decorados y “satisficieran su curiosidad” y la presentación pública de una ceremonia ritual, escenificada de manera teatral y con el uso de las indumentarias y pertrechos masónicos. Además, la masonería hizo pública su adhesión a dos de los valores fundamentales de la sociedad: el respeto y veneración a los muertos y el reconocimiento de la existencia del alma y su carácter inmortal, por un lado; y por el otro, la devoción a la niñez y su identificación como “futuro de la humanidad”, con la obligación de protegerla a través de una familia extendida. De los puntos anteriores, consideramos al último como el más importante, pues era un mensaje directo que habla sobre las bondades de la institución y que despeja las dudas acerca de su carácter pagano y, según creían muchos, diabólico.

En las tenidas de adopción la música tenía un lugar fundamental, bien como parte del rito en sí o como ofrenda al público en los intermedios de la ceremonia. Exploremos este hecho en el contenido de estas noticias:

FIESTA MASÓNICA

La logia “Unanimidad” n° 3 abrió ayer sus misteriosas puertas para celebrar públicamente las fiestas de San Juan de verano y adoptar algunos luvetones. (...)

⁴⁵ Estas actividades están reflejadas en los archivos de la logia Esperanza correspondientes a los periodos 1855-1856 y 1858-1863, los cuales se encuentran en la sección de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

⁴⁶ “Reunión masónica”, *El Federalista*, 13 de enero de 1865, 4.

Poco después de las tres, la música dejó oír sus gratas armonías y se dio principio a la simbólica solemnidad (...) todos los actos fueron celebrados al compás de la música y revistieron la más augusta y majestuosa pompa. (...)

En medio de aquel concierto de gratas satisfacciones, se cantó un himno, música de Federico Villena y letra del poeta Casto R. López, que produjo en el ánimo de todos las más gratas impresiones⁴⁷.

FIESTA FRANCMASÓNICA

Anoche celebró la Resp. Loj. Sol de América el 7º aniversario de su instalación.

Principió la festividad con la ceremoniosa adopción de cincuentiún [sic] luvetones, hijos de honrados y apreciables francmasones. (...)

La música se dejaba oír dulce y melodiosa en los intermedios de estos actos. (...)

La señorita María Moreira cantó, acompañada del señor Bustamante, la romanza Fuerza del Destino de Verdi. Un ruidoso aplauso saludó a la joven cuando terminó. Siguió a esto El Baile de Máscaras, de Leitrach, tocado en el piano por el joven Pedro P. Alvízia.

Cantaron entonces las señoritas María Moreira, Sofía Limonta y Carmen Alvízia, esta última a dúo con el señor Ignacio Bustamante⁴⁸.

Pero es la tenida funeraria la que permite a la masonería un mayor despliegue del aparato ritual en público y una mayor solemnidad que las tenidas de adopción, las cuales son más ligeras por su naturaleza. En las tenidas fúnebres se hace una suerte de puesta en escena de carácter operístico⁴⁹; la procesión del catafalco, el canto de plegarias, los viajes misteriosos y la formación de cadenas fraternales, son ritos de notorio atractivo visual y sonoro que aún hoy seducen a los profanos que tienen la suerte de asistir a una de estas ceremonias.

La oferta musical masónica decimonónica estaba a cargo de los mejores músicos con los que contaba el país en ese entonces. ¿Cómo era la vida profesional de estos músicos? Explorando en este asunto hemos obtenido información muy valiosa para completar nuestra visión de la música en la masonería.

Las dos fuentes principales de trabajo para nuestros músicos decimonónicos eran la iglesia y el teatro. Los dos empleaban orquestas y cantores, generalmente a destajo, pues era difícil tener agrupaciones estables en las ciudades pequeñas, lo que obligaba a los músicos a desempeñarse en ambos y adquirir las destrezas correspondientes. Otras fuentes importantes de ingresos eran el salón de baile, la docencia y las bandas marciales. Muchos de nuestros músicos tuvieron actividad en todos estos ambientes y se convirtieron en verdaderos maestros en la liturgia católica, la ópera, la zarzuela, la música militar, la retreta y la enseñanza. Dos casos representativos serían José Ángel

⁴⁷ *El Sol de América*, 28 de junio de 1887, 103.

⁴⁸ *El Sol de América*, 31 de agosto de 1889, 274.

⁴⁹ López Maya, "Ópera y Masonería", 134.

Montero y Federico Villena⁵⁰, cuyos respectivos catálogos de composiciones reflejan claramente lo antes dicho. Fueron compositores como estos los que pusieron sus destrezas al servicio de la masonería y esto explica, en parte, la presencia consecuente del repertorio operístico, bandístico y eclesiástico en las tenidas.

¿Qué motivó a tantos músicos de la época a convertirse en masones? No lo sabemos con certeza, pero creemos que la relación que había entre la orden y los músicos era del tipo que se conoce en el mundo de los negocios como “relación ganar-ganar”. Por un lado, las logias, al iniciar músicos, garantizaban el funcionamiento permanente de columnas de armonía integradas por instrumentistas y compositores de primera línea; por el otro, los músicos, que ejercían un oficio considerado entonces como “menor”, se codeaban con individuos poderosos e influyentes dentro del estamento político, económico y militar, además de procurarse unos ingresos adicionales, que si bien eran modestos, eran muy consecuentes a juzgar por la gran cantidad de tenidas que requerían servicios musicales. Exploremos ahora el repertorio. La ópera y la zarzuela eran los principales entretenimientos de las clases medias y altas venezolanas. El resto de la población también tenía acceso a este repertorio a través de los arreglos para banda de fragmentos de conocidas óperas y zarzuelas. Dichos arreglos constituían una parte importante de la oferta de las populares retretas, como lo demuestran los programas publicados en la prensa.

Retreta

Mañana se ejecutarán por la banda marcial, las piezas siguientes:

Marcha, por Gastambide

Aria final de Lucia, por Donizetti

Cavatina de soprano de Lucrecia Borjia, por Donizetti

Polka, por Donizetti

Merengue, por Montero⁵¹.

En lo que respecta al repertorio eclesiástico es evidente que la población, en su gran mayoría católica y devota, estaba más que familiarizada, pues hasta las iglesias más modestas y remotas del país contaban con alguna forma de servicio musical.

Hay, entre el corpus de partituras que hemos revisado, varias piezas destinadas a ceremonias rituales específicas, principalmente iniciaciones y cambios de grado. Dichas composiciones estaban, por supuesto, reservadas estrictamente a los masones y no a los oídos profanos. Sin embargo, sus características pueden asimilarse a las de la música utilizada en las tenidas

⁵⁰ Ambos eran masones, se desempeñaron como maestros de capilla, directores de banda, profesores institucionales y a domicilio y escribieron docenas de piezas bailables.

⁵¹ *El Diario de Avisos*, no. 710, 16 de octubre de 1875, 3.

rituales ya estudiadas. Tanto en los cuadernos de *La Guaira*⁵² como en la Biblioteca Nacional hay numerosas piezas tituladas “para la Piedra de la Tribulación” y “para dar la Luz”, ambas aluden a momentos específicos de ceremonias rituales en los cuales era necesario inducir un estado emocional determinado en los participantes. Son siempre piezas muy breves, a veces son simplemente fragmentos de pocos compases y la explicación a esta brevedad la encontramos en las indicaciones de los catecismos rituales, que al momento de la intervención musical dan instrucciones precisas acerca de la duración de estas intervenciones de la columna de armonía, las cuales nunca se prolongan más allá de un minuto y medio.

En lo que respecta a la gran cantidad de marchas, la explicación es también muy sencilla y tiene que ver con la naturaleza utilitaria del repertorio. El carácter procesional de muchas de las ceremonias, requiere de un buen abastecimiento de las mencionadas marchas. Tomemos como ejemplos las entradas solemnes de altos funcionarios en el recinto del templo, durante los aniversarios de cuerpos colegiados o la instalación de nuevas autoridades, la circulación de sacos de beneficencia o troncos de los pobres, realizados en todos los tipos de tenidas y que son análogos a la recolección de la limosna en las misas católicas; la entrada de urnas o catafalcos en el recinto del templo antes de las tenidas funerarias y la circulación de masones alrededor de estos durante el transcurso de dichas ceremonias. Estas marchas no tenían por qué ser necesariamente masónicas y es por eso que vemos con frecuencia marchas extraídas de óperas u obras sinfónicas, que eran usadas en el marco de tenidas⁵³.

Las tenidas blancas se convierten así, por su carga emocional y marcada teatralidad, en poderosas herramientas mediáticas –como las llamaríamos hoy– mediante las cuales la masonería se manifestaba públicamente y se procuraba la aceptación de la sociedad. A medida que avanzaba el siglo, el arsenal musical masónico se fue enriqueciendo con préstamos de los repertorios operístico, de banda y católico, permitiéndole a la orden, al mismo tiempo, sintonizarse con el gusto del público y despejar los prejuicios religiosos que se albergaban en el seno de aquella sociedad que se jactaba de sus costumbres liberales, pero que puertas adentro seguía siendo profundamente conservadora.

⁵² López Maya, “Los cuadernos de música de la logia Unanimidad n° 3 de La Guaira”, *Musicaenclave, Revista venezolana de música* (enero-abril de 2013 [citado el 27 de abril de 2017]): disponible en <http://www.musicaenclave.com/vol-7-1-enero-abril-2013/>

⁵³ “Tenida Funeraria ofrecida por el Gran Oriente”, *El Sol de América*, 17 de diciembre de 1890, 339-340.



Tous autour

Obra elaborada a partir de temas masónicos.

Autor : Alexandrov, Francia, 2016.

Título : Todos alrededor.

Fuente : cortesía del autor.

Formato : 1m x 1m.



Mandil inglés del siglo XVIII (anterior a la Unificación de 1813.)

Mandil masónico inglés (c. 1790) con algunos elementos tradicionales de la masonería (el sol, la luna, la escuadra y el compás, etcétera) junto a otros disímiles, tales como el pentagrama y las pilastras coronadas por cuencos y no por globos terráqueos.

Cuero pintado a mano, con franjas de plata. 39,4 cms de alto, 45,1 cms de ancho.

Fuente: Library and Museum of Freemasonry, Londres. Fotografía de Felipe Córte Real de Camargo.



Marcha Fúnebre de Benigno Rodríguez Bruzual

Este impreso es una composición para piano en donde hay indicaciones sobre el pentagrama, tales como: “flautas”, “cornetas”, “violines”, “orquesta”, lo que parece indicar que se trata de una reducción, seguramente usada como guión para la dirección de una agrupación orquestal y una banda de cornetas. No posee fecha.

Benigno Rodríguez Bruzual fue compositor, director de banda y violinista. Su carrera se desarrolló principalmente en su ciudad natal Cumaná, al noreste de Venezuela. Escribió zarzuelas, música para banda, obras religiosas y los himnos de los estados Sucre y Nueva Esparta. Como masón perteneció a la logia cumanesa Perfecta Armonía no. 2, una de las más antiguas del país y del continente, fundada en 1810 y regularizada en 1822.

Fuente: Biblioteca Nacional de Venezuela, Archivo Audiovisual. Fotografía de Juan de Dios López.



Interpretación del artista, basada en temas masónicos

Autor : Lemnis, Francia, 2016.
Fuente : cortesía del autor.
Técnica : Acrílico sobre tela



Don José Enrique Marrero Regalado
Retrato del pintor masón José Aguiar (1956)

El régimen franquista provocó una ausencia cultural de la masonería especulativa en España. No obstante, artistas masones represaliados como Aguiar, supieron mitificar y crear un doble lenguaje por el que exponer ideas estéticas y filantrópicas de la orden. Uno de los mejores ejemplos es este retrato, con cabeza de Atenea, anagrama de Salomón, piedra bruta y pulida, y un mono de albañil que se ha interpretado como uniforme falangista.

Fuente: Óleo sobre chapa de fibrocemento: 124 x122 cm. Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife (España).



Cartel de la exposición antimasónica de Belgrado, 1941-1942

Cartel serbio elaborado durante el régimen fascista de Milan Nedi (1877-1946), que muestra a los judíos y masones controlando a la Unión Soviética y al Reino Unido, a Stalin y Churchill como sus marionetas. Este tipo de propaganda antisemita es útil para observar cómo los carteles de arte y propaganda en particular, pueden ayudar a la creación del “otro”. Los judíos eran capitalistas y comunistas al mismo tiempo, y la presunta fuerza secreta que dominaba todos los aspectos de la vida europea, incluso de la economía mundial.

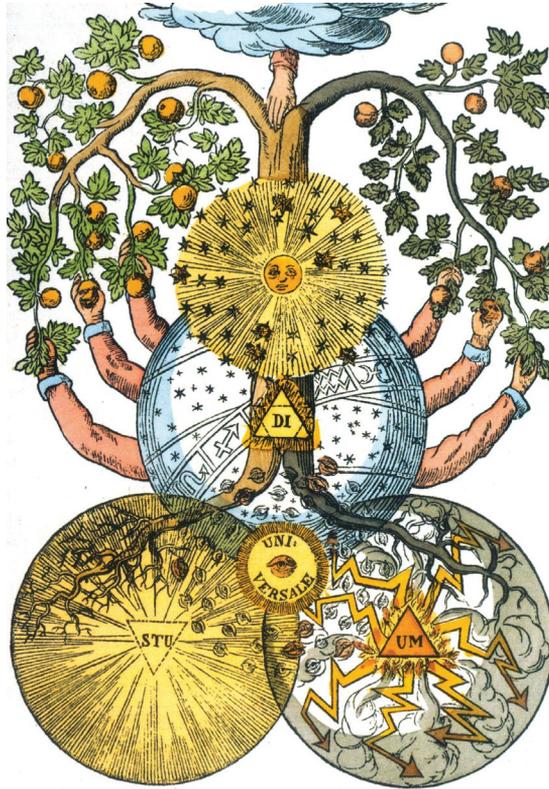
Fuente: Universidad de Minnesota, Centro de Estudios sobre el Holocausto y el Genocidio, “The Jew is holding the strings. Whose strings and how? He'll answer you. The anti-masonic exhibit”.



Pareja de figuras sobre plintos: dama de la Mops-Orden y masón

Obra de J. J. Kändler. Meissen, circa 1745.

Fuente: Antigua colección Max Hoffman, Cortesía de E & H Manners, Londres.



“El árbol del conocimiento del bien y el mal”: Masonería, la Orden Rosacruz y la Cábala

En esta alegoría del árbol del conocimiento, tres manos se extienden hacia el “fruto del bien”, al mismo tiempo que otras tres manos lo hacen hacia el “fruto del mal”, todos frutos del mismo árbol. Desde lo alto, se observa una nube, desde donde la mano divina se dirige a la raíz. Este dibujo recuerda la menorá judía de siete brazos. De hecho, los triángulos de las esferas, al ser alcanzados por las raíces del árbol, forman una estrella de seis puntas, símbolo davídico de la alianza de la divinidad con el hombre. En el hermetismo esta simboliza el hexagrama de la unión de los opuestos, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, lo masculino y lo femenino, lo activo y pasivo...

Fuentes: Biblioteca Nacional de Francia, “El árbol del conocimiento del bien y del mal”, tomado de *Geheime Figuren der Rosenkreuzer, aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert: aus einem alten Mscpt. Zum erstenmal ans Licht gestellt: erstes -[drittes] Heft (1785-[1788])*”, código bibliotecario: DA30337.



L'ombre ne compte pas

Obra inspirada en la simbología masónica.

Autor: Alexandrov, Francia, 2016.

Título : La sombra no cuenta.

Fuente: cortesía del autor.

ARTE Y MASONERÍA: CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS PARA SU ESTUDIO¹

David Martín López
Universidad de Granada

TEORIZACIÓN DE UN CONCEPTO... ¿ESTILO O “ESTÉTICA MASÓNICA”?

Estas páginas pretenden aportar determinados parámetros metodológicos en el estudio y análisis de la relación arte y masonería. Antes de reflexionar sobre la estética masónica y sus problemas inherentes, es lógico establecer una aclaración previa en cuanto al término “masónico” asociado al arte. Resulta obvio, y no por ello innecesario, resaltar en esta introducción que existen muchas formas de masonería y, por lo tanto, otras tantas de estética masónica.

Fernando Pessoa (1888-1935), en su ensayo *La masonería*, diserta sobre la amplitud de variaciones en la masonería internacional de principios del siglo XX, cuestión que conlleva una necesaria diferenciación en la masonería de un país a otro, entre obediencias y rituales dentro de un mismo país, etcétera. Sin embargo, también señalaba que “a pesar de que la masonería esté materialmente así dividida, puede considerarse unida espiritualmente”². Son muchas las concordancias y nexos comunes en los grados simbólicos, especialmente en el de maestro. Afirma que, en masonería “[...] quien tuviere las llaves herméticas en alguna forma de ritual, encontrará bajo más o menos velos, las mismas cerraduras”³. En verdad, en cuestiones simbólicas asociadas al arte, la opinión del escritor portugués es todavía más aplicable y certera, pues los elementos que configuran la estética masónica a lo largo del tiempo, aún dependiendo de la orientación ideológica de la obediencia, van hacia un tipo de iconografía determinada: la estética masónica presenta un mismo lenguaje visible bajo cualquier velo.

Desde el campo de la historia del arte, cuando se tratan aspectos y fenómenos artísticos que trascienden un ámbito determinado y definen una época, movimiento o autor, estos son tildados, habitualmente, como estilo. No obstante, en masonería especulativa, y debido a que esta podría parecer que no ha tenido como principal prioridad las bellas artes en sí mismas, denominar algunas de sus manifestaciones artísticas como estilo masónico, como en ocasiones se hace, resultaría un tanto ambiguo además de incorrecto.

Proponemos solventar esta circunstancia a través de la sustitución del concepto “estilo masónico” en favor del de “estética masónica”, entendiendo estética no en su sentido filosófico, sino en aquel otro más cercano a la

¹ Este trabajo es una versión revisada y corregida del artículo publicado en la *REHMLAC* 1, no. 2 (diciembre 2009-abril 2010): 17-36.

² Fernando Pessoa, *Escritos sobre ocultismo y masonería* (Málaga: Alfama, 2008), 33.

³ Pessoa, *Escritos*, 34.

acepción quinta del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, es decir, como “conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico”⁴.

El concepto “estilo masónico”, aún siendo frecuente en el ámbito de la masonología extranjera y dentro de la propia orden anglosajona –nunca para referirse a lo aquí planteado– es preferible sustituirlo por el de “estética masónica” para no dar lugar a equívocos –como los que en ocasiones se producen en el discurso sobre edificios y obras de arte de la institución– que se cobijan bajo el paraguas, terminológicamente inexacto, de “*masonic style*” para referirse al neogótico francmasónico⁵.

Además, el concepto “estilo masónico” ya fue utilizado en el siglo XIX tanto por masones e historiadores de la orden como por sus detractores, para abordar cuestiones exclusivamente masónicas como el saludo⁶, las propias reuniones⁷, los discursos de las tenidas, el tipo de sociedad, etcétera, y nunca hizo referencia a cuestiones artísticas. Asimismo, en relación con la acepción séptima del citado diccionario, el estilo sería el “conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época”, por lo que el uso de esta definición invalida el postulado de la atemporalidad de la que la masonería se nutre, en gran medida, desde su formación especulativa en el siglo XVIII.

Por ello, la elección del concepto estética masónica se debe a dos consideraciones fundamentales. En primer lugar, la necesidad de especificar un campo formal e iconográfico que trascienda estilos, puesto que el carácter masónico perceptible en el arte internacional –principalmente en la arquitectura– es de una simbología concreta, aunque adaptada y adaptable a cualquier estilo, en función de determinadas intenciones –e incluso circunstancias políticas– tipologías, espacios, comitentes y adeptos.

Estamos ante un fenómeno estético que actúa como una especie de metalenguaje universal que atraviesa épocas y geografías; algo inherente a la propia masonería en tanto, mayoritariamente, su corpus iconográfico forma parte tangible de su ritual.

En segundo lugar, y asociado al primer aspecto, es preferible adoptar el de “estética masónica” por una cuestión de concordancia y aceptación de la tradición historiográfica en lengua española desde 1990. De este modo, nos

⁴ *Real Academia Española*, “Estética”, vigésima tercera edición, 2014, citado el 6 de noviembre de 2016, disponible en <http://dle.rae.es/?id=GrPCrf2>

⁵ Este término, aunque se trata en sentido especulativo y dado a que normalmente se refiere al neogótico imperante en logias británicas y estadounidenses, puede entenderse y confundirse incluso con “estilo de cantería” que, además, debido a las dos posibilidades anglosajonas de “freemasonic” y “masonic”, genera aún una confusión mayor.

⁶ “Después de darse las manos y saludarse al estilo masónico, el hermano comisionado por la Gran Logia de Europa presentó las credenciales [...]”. Benjamín Oviedo Martínez, *La Masonería en Chile. Bosquejo histórico: la Colonia, la Independencia, la República* (Santiago de Chile: Universo, 1929), 503.

⁷ Sirva de ejemplo el comentario de Vicente de la Fuente en 1871 sobre las tenidas y los círculos masónicos españoles: “[...] esas tenebrosas reuniones a estilo masónico, que unas veces se verificaban en una imprenta otras en una botica de la calle Hortaleza [...]”. Vicente de la Fuente, *Historia de las sociedades secretas, antiguas y modernas en España y especialmente de la Franc-masonería* (Lugo: Imp. Soto de Freire, 1871), 694.

mostramos partidarios y, asimismo, seguidores de esta tradición historiográfica que si bien es demasiado reciente –última década del siglo XX–, está plenamente aceptada. No obstante, la utilización del concepto estética masónica, con una acertada intencionalidad descriptiva y literaria, aparece ya en 1953 en *Los pasos perdidos*, obra de Alejo Carpentier (1904-1980). Desafortunadamente este uso, por las circunstancias políticas posteriores de la España autárquica y de gran parte de Hispanoamérica, fue olvidado y relegado. En esta novela, el escritor cubano emplea el concepto como calificativo de la *Flauta Mágica* de Mozart –a la que nos referiremos a continuación– y de las ilustraciones incas del libro de Jean François Marmontel, *Los Incas o la destrucción del imperio de Perú* (1837)⁸. Nos encontramos frecuentemente la “estética masónica” hasta que fue empleada, ya en democracia, por historiadores del arte entre los que se encuentra Sebastián Hernández Gutiérrez, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. En sus publicaciones, durante la década de 1990, no solo trata cuestiones de arte, arquitectura y masonería, sino que realiza un ensayo divulgativo que titula *La estética masónica*⁹. Este profesor tinerfeño, debido a ese histórico carácter masónico insular y haciendo un uso científico del concepto, lo vincula definitivamente a su sentido arquitectónico y artístico, que es el que sigue también todo nuestro trabajo¹⁰.

EL CARÁCTER MASÓNICO EN LA OBRA DE ARTE

El arte en masonería es entendido, habitualmente, como un arte formativo, interno y sagrado –arte real–, si bien hubo un momento en la historiografía masónica, especialmente en la francmasonería inglesa, desde su origen especulativo, en el que el posicionamiento de la orden fue totalmente claro, a favor de la modernidad arquitectónica, en sentido estético y artístico –también en parámetros profanos. Las *Constituciones* de Anderson (1723), escrito con fines universales y, a priori, sin una finalidad historiográfica arquitectónica, disertaban sobre arte y arquitectura, denostando la propia de época gótica medieval británica¹¹. Estas se declaraban sucesoras de las hermandades góticas –operativas– de aquellos constructores gremiales, pero dejaban entrever posicionamientos estéticos a favor del clasicismo de Palladio, justificado por seguir fielmente a Vitrubio y las proporciones geométricas de los

⁸ “Aquí me detenía ante un fusilamiento de Maximiliano; allá hojeaba una vieja edición de *Los Incas* de Marmontel, cuyas ilustraciones tenían algo de la estética masónica de *La Flauta Mágica*”. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo. Los pasos perdidos* (México: Siglo XXI, 1991), 172.

⁹ Sebastián Hernández Gutiérrez, *La estética masónica. Arte e historia de los más afamados protagonistas de la Masonería Internacional* (Tenerife: Graficolor, 1998); y Hernández Gutiérrez, “Arquitectura y masonería en las Islas Canarias”, *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 0 (1992): 215-229.

¹⁰ Consideraciones sobre estética masónica abordadas en David Martín López, “Arquitectura y masonería en Andalucía Oriental, siglos XIX y XX” (Trabajo de investigación tutelada, Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada, 2006).

¹¹ James Anderson, *Constitutions of Free-masons* (Londres, 1723). En este estudio también se ha considerado la edición de 1734, de Pensilvania, impresa por la editorial de Benjamín Franklin.

clásicos. Estas *constituciones* se apoyaban en la antigüedad para tal afirmación, declarando tener en Íñigo Jones (1573-1652) a su singular maestro inglés, y en sir Christopher Wren (1632-1723), autor de la catedral londinense de san Pablo, al verdadero mediador entre el barroco y el clasicismo a instaurar¹², y maestro de maestros en sentido operativo.

La orden, en sus inicios, era y significaba modernidad en muchos ámbitos, sobre todo si se tiene en cuenta el estricto modo de sociabilidad anglosajón imperante en 1717. Esta modernidad significaba, precisamente, un posicionamiento estético como el ya mencionado, inaudito en una sociedad filantrópica y especulativa que no tiene entre sus fines aparentes el arte. El neoclasicismo, tantas ocasiones asociado a los círculos de la ilustración, también debe vincularse al ámbito masónico, proponiendo su difusión, en los ejemplos artísticos de sus miembros o a través de sus escritos y *constituciones*. Al mismo tiempo se puede explicar así la importancia de ingenieros, artistas y arquitectos en la formación de logias durante el siglo XVIII y XIX. En Francia, más de 120 arquitectos pertenecieron a la masonería en este país en los tiempos pre y post-revolucionarios del siglo XVIII. En estas fechas, su adscripción no solo se trataba de poder entrar en contacto con una red que ya se intuía universal, una especie de club social en el que encontrar comitentes y nuevos encargos, como apunta Anthony Vidler¹³, sino a su vez estar en contacto con una red que propone la modernidad supranacional, filosófica y estética, con la que se encuentran interesados estos profesionales.

Hecha esta salvedad, la masonería ha necesitado de los recursos artísticos como medios de expresión. La necesidad de un mobiliario ritualístico, de un aparato iconográfico en diplomas y joyas masónicas, la necesidad de un espacio físico arquitectónico, provocaron amplios debates y generaron soluciones proyectuales en sentido masónico, además de aquellas realizadas por comitentes, artistas y arquitectos pertenecientes a la fraternidad.

Descifrar y apreciar, por tanto, el carácter masónico en una obra de arte requiere de una serie de precauciones metodológicas y analíticas que deben partir de un profundo conocimiento y un estudio multidisciplinar. Muchas veces, desde la perspectiva del historiador, del receptor de la obra, del ciudadano y hasta incluso del masón, se ha podido pensar, subrayar de manera inexacta y apostillar una curiosa manifestación artística de cualquier índole como masónica, sin entrar en su finalidad o estética.

Sirva de ejemplo la capilla de Mosén Rubí, obra del siglo XVI, que la masonería española durante el siglo XIX adoptó como experiencia primigenia. Bonet Correa comentaba que “no es extraño que la masonería española del siglo XIX quisiese reconocer en la Capilla de Mosén Rubí su inaugural y fundacional

¹² En la propia masonería especulativa británica, en un sentido historiográfico no científico, el espíritu de sir Christopher Wren como masón impulsor de una supuesta logia de masones operativos para la construcción de la Catedral de San Pablo, que derivaría en una logia en sentido contemporáneo, pesó mucho durante los siglos XVIII y XIX en la historia masónica británica.

¹³ Anthony Vidler, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier* (Paris: Picard, 1995), 243-278.

edificio en España, su primera carta de antigüedad y nobleza, convirtiendo en mito y leyenda su pasado”¹⁴. La percepción romántica de la época hacía pensar en dicha capilla como masónica, por la decoración de la tumba y la heráldica del recinto; cuestión que, desde un punto de vista objetivo y a día de hoy, carece de fundamento. Hay que insistir en que el patrimonio medieval y renacentista colonial serán reivindicados en el siglo XIX, principalmente en Europa e Hispanoamérica, como fórmulas de identidad nacional y, muchas veces masónica en su faceta gremial, sirviendo, ahora sí, de modelos teóricos, tipológicos y estilísticos para otras producciones que forman parte indiscutible de la estética masónica contemporánea al fenómeno romántico. No obstante, aclarando este peligro que supone el asociar frecuentemente lo exótico y extraño a lo masónico, debe sugerirse que toda obra de arte realizada por un artista o comitente masón no necesariamente tiene que ser entendida como masónica.

En este sentido, el criterio a emplear y el análisis a realizar deben ser muy precisos en cuanto a identificar el carácter masónico en la obra de arte. La estética masónica, como formulación teórica, debe ofrecer un planteamiento lo más exacto posible a la manifestación artística, respecto a todos los elementos que pueden determinar la cualidad de “masónica”. Investigadores como Pablo Mateo Tesija, en su ensayo *Arte y Masonería* (2007), no ve factible la posibilidad de una actividad artística de estética masónica, que siendo desarrollada por los miembros de la organización, aparezca a título individual. Sugiere que, aunque existan determinados símbolos masónicos en estas obras, son sus aspectos profanos los que dominan en el conjunto, y de este modo lo ejemplifica en relación con *La Flauta Mágica de Mozart* (1791)¹⁵.

Debemos apuntar, discrepando así del análisis anteriormente expuesto, que la estética masónica se manifiesta tanto o más en el mundo profano que en el ámbito estricto de la institución. Tanto la logia en sí como los comitentes puntuales adscritos a ella pueden ejecutar obras variadas para la orden como puedan ser el mobiliario y la decoración del templo, objetos y utensilios para ágapes y rituales, joyas masónicas de grado, diplomas, y un largo etcétera. La logia, normalmente, tiene asociada una labor filantrópica y benéfica por la que encauza y proyecta una serie de espacios, desde hospitales, escuelas, asilos, bibliotecas hasta iglesias –metodistas y anglicanas principalmente–; actitud de promoción edificatoria que, junto con los homenajes escultóricos y tumbas a miembros de la misma institución, inundan el espacio urbano –profano en términos masónicos. Además, debemos añadir que esta faceta sugerida de la estética masónica –orden como comitente corporativo–, es mínima si la comparamos con la trayectoria masónica individual de cualquier

¹⁴ Antonio Bonet Correa, “La Capilla de Mosen Rubí de Bracamonte y su interpretación masónica”, en *Massoneria e Architettura*, coord. Carlo Cresti (Foggia: Bastogi Ed., 1989), 39-47.

¹⁵ Pablo Mateo Tesija, *Arte y Masonería* (Buenos Aires: Kier, 2007), 32. Este ensayo lleva como subtítulo “Historia y evolución del concepto de arte en la Orden Masónica”, destinado exclusivamente a discernir sobre el arte sagrado –en sentido interno en la logia.

adepto, ya sea artista o arquitecto, cuyos ideales interiorizados con conciencia francmasónica se exteriorizan asiduamente fuera del templo.

Atendiendo al único ejemplo de la tesis de Tesija, *La Flauta Mágica*, que cita para desmitificar la idea de una estética masónica en el mundo profano y, por muy reiterativo que pudiera resultar mencionarlo, esta obra no dejaría de ser un paradigma analítico de la forma en que interactúa la estética masónica a lo largo de siglos; incluso, una vez generada, revierte y entra de lleno en las logias¹⁶. W. A. Mozart (1756-1791), iniciado en la logia vienesa Zur Wohltätigkeit (Beneficencia) en 1784, compuso esta obra en 1791 con libreto de Schikaneder, conocido director de una compañía de teatro ambulante para la que el músico había escrito algunas introducciones en 1780. Hay que señalar que este director, también masón, había tomado en otras ocasiones himnos de la masonería para sus composiciones musicales¹⁷.

Ciertamente, se trata de una de las obras más conocidas de su repertorio y constituyó un referente estético, ya desde su estreno, para muchos miembros de la masonería, como es el caso de Goethe, iniciado en 1780, quien pretendió continuar el libreto de Schikaneder y escribir así una segunda parte de *La Flauta Mágica* (*Der Zauberflöte zweiter Teil*). Algunos artistas masones, y así ocurre con Schinkel, vieron maneras de expresar sus mitografías sobre la masonería operativa en los viejos tiempos africanos. Otros, sin embargo, buscaron en la estética masónica de lo egipcio una nueva forma de inspiración romántica.

La Flauta Mágica no solo ha constituido un modelo para el arte masónico, llegando a niveles artísticos interesantes como los de Schinkel o Maurer, sino que también fue el referente para la evolución de la egiptomanía en el siglo XVIII. Esta egiptomanía que nos presenta la citada obra musical revierte en la propia masonería inspirando las formas iniciáticas del nuevo rito egipciaco del Conde de Cagliostro (1743-1795), rito inaugurado en formas en diciembre de 1784 en Lyon¹⁸, cuyo aparato iconográfico beberá de las fuentes en boga tras el éxito representacional de la obra antes citada. Tal es la fuerza de estas escenografías masónicas en las representaciones de finales del siglo XVIII, con toda una serie de evocaciones sincréticas, babilónicas y neoegecias, que generan por sí mismas jardines románticos masónicos como los del rey masón, Federico Guillermo II de Prusia en Postdam (1791), un resultado directo de la obra mozartiana, justamente de sus primeras representaciones, de los prosenios y decoraciones previas a las paradigmáticas del artista masón Karl

¹⁶ Este trabajo por motivos de extensión y foro no puede mostrar una serie de comentarios y ejemplos que justifiquen exhaustivamente esta idea. Véase Martín López, "La escenografía masónica como recurso estético. Dualidad de finalidades (siglos XIX-XXI)" (ponencia presentada en el Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, 2008).

¹⁷ E. Istel, "Mozart's "Magic Flute" and Freemasonry", *The Musical Quarterly* 13, no. 4 (1927): 513.

¹⁸ Gérard Galtier, *La tradición oculta. Masonería egipcia, rosacruz y neo-caballería* (Madrid: Oberón, 2001), 37.

F. Schinkel (1781-1841)¹⁹.

En *La Flauta Mágica*, los valores masónicos están presentes de forma rotunda, tanto en la composición musical como en el libreto, por lo que realmente la escenografía es de por sí el elemento alusivo del discurso masónico, no siendo necesario ningún refuerzo para aclarar o incidir en su carácter ocultista o filantrópico.

Como ha estudiado Jurgis Baltrusaitis, las alusiones masónicas con un mensaje moralizante de la obra a la sociedad vienesa y austriaca coetánea a su estreno en 1791, quedan rotundamente esclarecidas al conocer que *la Reina de la Noche* es una metáfora de la Iglesia católica, personificada en la emperatriz María Teresa de Austria –aliada de los jesuitas– y detractora de la masonería. A su vez, *Sarastro* representa a Ignas von Born, maestro de la logia Zur wahren Eintracht y amigo de Mozart, que ya pertenecía a ella desde 1785 y en la que había obteniendo el grado de compañero. Von Born le había regalado al compositor la obra *Über die Mysterien der Ägypter* (*Sobre los Misterios Egipcios*) que sirve de inspiración a *La Flauta Mágica*.

Retomando el discurso planteado, las soluciones masónicas como la mozartiana, con objeto de interactuar en el mundo profano, pueden plantear un compendio preclaro de estética masónica en consonancia con las ideas filantrópicas, éticas, morales y artísticas, propuestas a nivel interno en la tenida.

Por lo tanto, ya sea desde la propia fachada del templo masónico construido, de una tumba, de una escuela, hospital, casa particular, ayuntamiento o universidad, como de una composición musical o literaria, el mundo exterior a la orden –mundo profano– tiene presencia masónica en sentido estético, hecho que llevará a algunos fascismos a elaborar leyes para sustituir los símbolos masónicos existentes en las ciudades, como fue el caso español durante el franquismo.

Muchas orientaciones masónicas, aún sabiendo el ámbito de actuación de la logia en el espacio urbano, dotaron al conjunto de la sociedad en la que estaban inmersas, de una serie de valores éticos y estéticos que son perceptibles y analizables como masónicos.

Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) señalaba en la introducción a su obra *Diccionario de Símbolos*, que “en los dominios del simbolismo, bien en su forma codificada gráfica o artística [...] uno de nuestros esenciales intereses es delimitar el campo de la acción simbólica, para no confundir fenómenos que pueden parecer iguales cuando sólo se asemejan o tienen relación exterior²⁰; porque, como apuntaba el teórico del arte, compartía la idea de René Guénon de que “el simbolismo es una ciencia exacta y no una libre ensoñación en

¹⁹ Esta teoría demuestra un imaginario colectivo de la orden totalmente factible antes de Napoleón I y las soluciones que se adoptarán en la masonería francesa tras las expediciones napoleónicas a Egipto. Parques masónicos como el Monceau en París poseen notables testimonios de la importancia masónica de Egipto ya en el siglo XVIII.

²⁰ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos* (Madrid: Editorial Siruela, 2004), 17.

que las fantasías individuales puedan tener libre curso”²¹. Esta reflexión debe ser, desde luego, una de las premisas de las que parta el historiador del arte, interesado en identificar el carácter masónico o no de un objeto, obra artística o arquitectónica, puesto que muchas manifestaciones, pareciendo similares, pueden tener intencionalidades distintas.

Sirva de ejemplo la paradigmática bóveda celestial estrellada de muchas iglesias cristianas, que desde el medievo se aprecia, –y de manera cuasi obligatoria– en gran parte de las logias masónicas internacionales, hasta la entrada del racionalismo arquitectónico, en el que el valor de la luz dará paso a otro tipo de bóveda²². En cuanto a los templos religiosos, en función de la época, del contexto geográfico y del estilo en el que se ha enmarcado –gótico, renacentista y neogótico– el uso de esta se asocia a la idea de cubrir pictóricamente las techumbres del recinto, lo que lleva ciertamente aparejado una iconología y un pensamiento religioso concreto. Es obvio, que ya en el siglo XIX y XX, todas aquellas soluciones neogóticas generadas con esta bóveda celestial, azul –con o sin ocaso– y estrellada, dorada, están cumpliendo los objetivos del nuevo estilo, pero sucede que, en muchas de estas ocasiones, al mismo tiempo, son ejecutadas por arquitectos y pintores que son miembros de la masonería; personas que, por tanto, conocen sobradamente la ritualística interna.

LA PROBLEMÁTICA DE LA SIMBOLOGÍA

La masonería se nutrió, desde sus comienzos, de numerosos símbolos de distintas culturas, profesiones y religiones, imprimiéndoles un nuevo significado masónico²³. Mackey comenta en 1869 que los símbolos masónicos pueden ser comparados con los jeroglíficos o la escritura china, en tanto en cuanto, cada uno de ellos representa un ideograma²⁴. En esa misma idea, la simbología masónica ha llegado a ser interpretada por la sociología del arte y la semiótica como un metalenguaje –también escrito y oral–, con códigos similares al simbolismo egipcio, paleocristiano o alquimista, creando verdaderos “sociolectos”²⁵.

En ese sincretismo simbólico de orientaciones herméticas, fuentes religiosas y culturales, que se produjo inicialmente en la masonería especulativa

²¹ Cirlot, *Diccionario*, 11.

²² La idea de bóveda celestial se transforma ahora en cielos rasos blancos, con espacios para ubicar fluorescentes que den una especie de significado áureo y un tanto volátil al conjunto. Algunos de estos ejemplos pueden apreciarse en los fondos del Archivo Histórico Nacional de la Guerra Civil en Salamanca, actual Centro Documental de la Memoria Histórica.

²³ Ocasionalmente puede ser el mismo significado que en el mundo profano a la masonería: son el caso de fe, esperanza y caridad u otros simbolismos aceptados y adoptados por la orden.

²⁴ A. G. Mackey, *The symbolism of Freemasonry* (Nueva York: Clarck & Maynard, 1869), 123.

²⁵ María Abril Fernández-Figares y Armando Jiménez Correa, “Cultura de la imagen” (ponencia presentada en el V Congreso Internacional Educación y Sociedad. La Educación: retos del s. XXI, Universidad de Granada, UNESCO y Junta de Andalucía, 2006).

ya a principios del siglo XVIII, y que en la actualidad todavía con el paso de los años se sigue produciendo en logias de Estados Unidos a Argentina, revierte en nuevas interpretaciones contemporáneas sobre la simbología masónica, algo que en ocasiones resulta significativo a la hora de establecer científicamente su valor simbólico en una determinada época.

Valga como ejemplo la masonería española –que llevaba cuarenta años de ausencia y alienación de todo su repertorio iconográfico– tras su institucionalización en la democracia, que adopta una serie de soluciones estéticas para el interior de la logia, actuaciones urbanas y arquitectónicas, lejos de la tradición simbólica preexistente. Esto repercute en la orden, debido al desconocimiento de la tradición simbólica refrendada por sus predecesores españoles y europeos. Así, determinados símbolos son confundidos o, sobre todo, quedan reducidos a las visiones descriptivas de la década de 1970, donde movimientos orientalistas y la estética new age alimentaron nuevas ideas en la España democrática, muchos de ellos provenientes de México, Estados Unidos, Argentina y Francia²⁶.

Bien es verdad, que la mayoría de los elementos simbólicos masónicos, no son exclusivos de la francmasonería, pues provienen de múltiples influencias estéticas orientales, religiosas, gremiales, mitológicas y alquimistas. Estos, bajo la ejecución de un artista masón, que es consciente de su conjunto iconográfico, o de un comitente masónico, que percibe la propia importancia simbólica dentro de las logias, no carecen de un sentido explícito y, menos aún, de una simbología masónica que pueda ser confundida con otros fenómenos. Este es el lugar donde debe actuar la científicidad del análisis de la estética masónica, entendiendo que, debido a la no arbitrariedad en la masonería, determinadas soluciones aplicadas por un artista o arquitecto masón, trascienden la simple ornamentación circunstancial para convertirse en una especie de doble lenguaje o metalenguaje con el que interactúa determinada sociedad iniciada, que percibe los elementos de esta iconografía como talismanes protectores en el espacio urbano.

Aunque a priori podría considerarse que la masonería emplea tan solo una serie de repertorios simbólicos que configuran la razón de ser de su ritual, es interesante subrayar que además de estos, símbolos propios de la ritualística del trabajo interno y de aquellos que forman parte del grado, existe todo un repertorio de iconografía asociada a la orden ajena al uso en la tenida y significado en el grado. Es decir, hay una simbología que no está presente de manera directa en el ritual, pero que sin embargo forma un rico corpus que no carece de explicación estética y que se adentra en el sincretismo cultural profundo, adaptándose a los cambios del momento y al lugar donde se halla

²⁶ Resulta significativo que en ocasiones hasta el ajedrezado simbólico se explique hoy en día a través del yin y yang, lejos de la filosofía inicial del símbolo; no obstante, por ejemplo ya en el año 1959 en Francia, en la logia La Réelle Fraternité no. 619 (Besançon), se daba una conferencia por parte del venerable maestre René Bisch sobre la tradición extremo-oriental, donde como afirma la reseña del año siguiente de la logia, se pusieron de relevancia determinadas cuestiones sobre Confucio y el yin y el yang. Archivo de la Gran Logia de Francia, legajo de la logia La Réelle Fraternité no. 619 de Besançon, carpeta correspondencia general. s. c.

la logia.

Independientemente de esta circunstancia, la mayoría de los símbolos nacen y se razonan en tanto en cuanto son empleados como material formativo en las tenidas o adornan la logia, espacio arquitectónico –interno y en ocasiones externo– que emula el templo de Jerusalén. En 1927, R. W. Mackey afirmaba como masón que: “valiéndonos de nuestro lenguaje simbólico, revestimos la historia de la organización de la sociedad con el ropaje de las alusiones a los cargos de la Logia y a los grados de la FrancMasonería”²⁷. El uso preciso del lenguaje simbólico masónico que reviste por ello la orden también afecta a su exterior y es ahí donde el historiador puede y debe descryptarlo para entender holísticamente el espacio urbano y las manifestaciones artísticas.

PROPUESTA DE ANÁLISIS Y DUALIDADES EN LA ESTÉTICA MASÓNICA

El análisis de una obra de estética masónica debe hacerse teniendo en cuenta numerosos factores multidisciplinares. En primer lugar, constatar, como en cualquier otro estudio de masonología, la adscripción masónica del comitente o artífice de la obra, para no inducir a error en las observaciones que sobre el caso en sí pudieran obtenerse.

Esta cuestión primordial no es óbice alguno para que, puntualmente, existan ejemplos de estética masónica realizados por personas que, no perteneciendo a la institución, beben de sus fuentes iconográficas y estéticas como solución práctica que inspira puntualmente su obra, aunque estos casos no son tan frecuentes y resultan difíciles de constatar. En estos ejemplos, el término o concepto que debemos emplear es el de soluciones y actitudes filomasónicas, entendiendo que generan un discurso dentro de una estética masónica sin por ello pertenecer a la organización. Por motivos estéticos de modernidad, novedad y exotismo o bien por actitud empática con la identidad simbólica habitual en masonería, se recurre a esta estética filomasónica aunque, en la mayoría de las ocasiones carece del mismo sentido sagrado y del significado interno.

Además, existen asociaciones puntuales cuyos referentes y recursos estéticos pueden ser similares a los de la masonería. En Francia, la importante presencia urbana de sociedades como los Compagnons hace que no debamos interpretar todas las fachadas que manifiesten símbolos y elementos gremiales –y operativos– como propias de sedes masónicas o de comitencia masónica. En gran medida estaríamos ante otro fenómeno muy diferente que, no obstante, emplea un repertorio iconográfico aparentemente similar²⁸.

Otro factor importante será el discernir qué posibles elementos

²⁷ R. W. Mackey, *El simbolismo francmasónico. Su ciencia, filosofía, leyendas, mitos y símbolos* (Barcelona: Biblioteca Orientalista de la Editorial R. Maynadé, 1929), 194.

²⁸ Nos referimos tan solo al componente gremial y medieval de la simbología masónica que los Compagnons utilizan con asiduidad tanto en sus sedes asociativas como en otros edificios, incluso en tumbas.

masónicos podemos apreciar visualmente en la obra analizada. Una vez hecho el corpus de elementos iconográficos que se aprecian en el objeto artístico, se debe contrastar con los diccionarios masónicos de la época a la que está adscrita la obra a analizar, para obtener así un mejor resultado en función de la percepción masónica contemporánea a su realización. Si esto no fuera factible, se recurrirá a otros manuales y diccionarios históricos de la masonería, cronológicamente contemporáneos, en los que normalmente existen una serie de índices y apéndices explicando los símbolos, puesto que no suele variar radicalmente su explicación. Igualmente, de obligado cumplimiento es recurrir a los estudios rigurosos sobre historia del arte para aproximarnos al estilo, al movimiento artístico bajo el que se ha ejecutado; no olvidando al hacerlo que la estética masónica subyace siempre a un estilo imperante en una época con el que dialoga y genera una fusión extraña o novedosa que es la que llama y capta la atención del receptor, y de ahí el interés por su análisis.

Las proporciones y forma de la obra, principalmente cuando se tratan de soluciones arquitectónicas y urbanísticas, también deben ser objeto de estudio pues pueden poseer determinadas características masónicas: el uso reiterativo de la simetría bajo composición tres o siete, las proporciones áureas en planimetría y alzado, tanto en el interior de la logia como en otras construcciones de artífices de la orden o de un comitente masón, denotan un marcado carácter simbólico en algunas realizaciones.

Otra cuestión asociada y primordial es la consulta de expedientes de obra y memorias de construcción en el caso de edificios o reformas arquitectónicas, conservados principalmente en los archivos municipales, provinciales, regionales o particulares—fondos del arquitecto, de los comitentes, institucionales, etcétera—. En ellos a veces puede ser reflejada la intencionalidad masónica del conjunto, además de la propia firma del arquitecto, comitente, entre otros.

Todos los símbolos y elementos aquí señalados forman un corpus que si se cumplen las circunstancias anteriores de comitencia o artífice masón, están en consonancia con las actitudes éticas y estéticas de la orden, y no con otros fenómenos paralelos o equivalentes.

En ocasiones, el historiador deberá considerar la complejidad del fenómeno a investigar, que puede incluso contener un doble significado, encriptado en su mayoría cuando las circunstancias políticas del país o región lo requieren. Esto sucede con la propia arquitectura funeraria masónica que en lugares como Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y otros países de América Latina donde hubo una importancia masónica no vetada ante la sociedad —Puerto Rico, Costa Rica²⁹ o Cuba³⁰, entre otros. En todos ellos, la retórica de lo masónico se circunscribe, básicamente, a un mero aditamento puntual sobre

²⁹ Miguel Guzmán-Stein, “La lapidaria fúnebre-masónica en Costa Rica como fuente de investigación de una comunidad inédita”, *REHMLAC* 1, no. 2 (diciembre 2009-abril 2010): 88-120.

³⁰ Janet Iglesias Cruz y Javiher Gutiérrez Forte, “La simbología masónica en el Cementerio de Colón”, *REHMLAC* 2, no. 1 (mayo-noviembre 2009): 59-73.

una tumba, un edificio o una escultura, puesto que dada la libertad de culto y pensamiento, la asimilación cultural de la masonería conduce a no tener que generar hermetismos simbólicos como única forma de afirmación, si bien pueden usarlos como recurso estético. Leticia Maronese, como ejemplo, para el caso de la arquitectura funeraria argentina menciona, en 2005, que existen algunos mausoleos cuyas bóvedas responden formalmente a la “estética masónica”³¹.

En España y otros países de tradición católica, el encriptamiento y los hermetismos de los códigos simbólicos serán importantes, no percibiendo de manera tan clara los elementos masónicos como sucede en Gran Bretaña. Si en Inglaterra y Escocia podemos apreciar tumbas y mausoleos con cruces celtas similares a las de miembros no masones de una comunidad protestante, sobre las que se inserta la escuadra con el compás o el teorema de Pitágoras para dar a conocer su adscripción y en ocasiones grado masónico, en el ámbito español, la arquitectura funeraria recurre a planteamientos grecolatinos, judaicos con el templo de Jerusalén, obviando normalmente por un lado aquellos elementos cristológicos: la cruz –aunque a veces la convierta en rosacruz–, el cáliz, las tenazas, y otros elementos de raigambre cristiana que, en otras ocasiones, donde la intransigencia e intolerancia religiosa afecta a la masonería son adoptados en las tumbas masónicas. Actúan así con el doble sentido intencionado, siendo imperceptible para el no iniciado o neófito en estos aspectos, la circunstancia masónica inherente a la obra. A modo de inciso, debemos sugerir que la arquitectura funeraria de estética masónica requiere una aplicación de la perspectiva de género, pues son casi siempre las propias madres o esposas de los difuntos las encargadas de proponer, diseñar y como comitentes pagar todo lo concerniente al túmulo, y en ellas radica precisamente el deseo o no de aplicar determinada simbología. Esto es un factor que en la masonología ha pasado inadvertido y que tiene casos de excepcional importancia como bien puede ser el paradigmático y masónico Mausoleo de la Quinta Roja (La Orotava, Tenerife, Canarias), realizado por deseo de Sebastiana del Castillo y Manrique de Lara para su hijo³².

Para los arquitectos masones encargados de proyectar ayuntamientos, juzgados, gobiernos civiles y centros donde se ejerce la gestión democrática, esta circunstancia siempre ha tenido un valor simbólico añadido pues no en vano se tratan de templos laicos donde reside el poder local, el poder de la ciudadanía. Estos valores éticos añadidos a la arquitectura han resultado significativos e importantes para arquitectos masones como sir Horace Jones –Cardiff Town Hall–³³ o William Hill –asentado en Leeds e iniciado en la

³¹ Leticia Maronese, *Patrimonio Cultural en cementerios y rituales de la muerte* (Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2005), Tomo I, 677.

³² Martín López “Masonería y matriarcado arquitectónico en Canarias: Sebastiana del Castillo” (ponencia presentada en el III Congreso Internacional de Arte, Género y Literatura, Universidad Nacional Española a Distancia, Universidad de La Laguna y Gabinete de Literatura María Rosa Alonso, 8 de abril de 2005).

³³ S. Leed ed., *Dictionary of National Biography* (Boston, MA: Adamant Media Corporation, 2001), vol. XXX, 111.

Lodge of Fidelity en 1850—, quienes realizaron numerosos edificios públicos y ayuntamientos donde imprimían ciertos caracteres masónicos. William Hill además definió un nuevo concepto, a nivel estético, en la tipología de ayuntamiento victoriano que retomaba la postura clásica de la masonería británica de los siglos XVIII y XIX, de Sandby y sir John Soane, ambos masones, dejando los rotundos ayuntamientos medievalistas como el de Manchester al margen de su fundamentación teórica. Hill entiende el palacio municipal como templo del pueblo, por lo que remite al clasicismo de la Atenas de Pericles, con escalera a modo de escalinata de acceso, y esto puede verse tanto en el ayuntamiento de Bolton (1867) como en el de Portsmouth's Guildhall (1890) —se trata de un símbolo por excelencia de la iniciación masónica, de tránsito entre el mundo profano y la logia, y simboliza además la progresión hacia el saber³⁴.

Aunque la estética masónica también actúa en igual medida en espacios civiles, como se ha sugerido, el metalenguaje masónico, como talismán protector y significativo sagrado, no solo está presente en la arquitectura funeraria, pues se observa mayoritariamente en los templos y centros religiosos que pueden tener un doble sentido estético, y es en estos donde nos encontramos las mayores dificultades a la hora de extraer lo netamente masónico. James Medland Taylor (1834-1909), arquitecto oriundo de Manchester, llega a realizar numerosos templos y escuelas religiosas anglicanas relacionadas con ceremonias o patronazgo masónico en el norte de Inglaterra, principalmente en la provincia de Lancashire³⁵. Entre estas construcciones destaca sobre todo la iglesia vecinal de St. Edmund en Falinge —Rochdale, (1870-1873). Se trata de un templo neogótico de planta cruciforme, con proporciones áureas en planta y volumen, y de estética masónica en todo exterior e interior como en su mobiliario litúrgico y decoración. Auspiciada por el hijo homónimo del masón y filántropo Albert Hudson Royds, se construye, como consta una placa conmemorativa, para perpetuar la memoria de su padre. Tras una ceremonia masónica de colocación de la primera piedra en la esquina noreste del edificio, conforme a lo establecido en el ritual masónico, las herramientas empleadas se conservaron en St. Chad's Lodge no. 1129 de Rochdale. El ambón está diseñado sobre la minimalización conceptual de las tres luces masónicas, a modo de tres capiteles de diferente orden, el atril es una escuadra con un ouróboros... Por esto, dado el marcado vínculo de la masonería británica con el anglicanismo, el carácter masónico del recinto no está en ningún momento actuando de manera encriptada, cualquier receptor puede percibirlo como masónico si bien no descifrarlo en su conjunto debido al componente iniciático de esta simbología. Justamente, en St. Edmund, como en numerosas

³⁴ Juan Carlos Daza, *Diccionario Akal de Francmasonería* (Madrid: Akal, 1997), 128.

³⁵ Para esta cuestión y la importancia estética de la masonería británica en la creación identitaria del norte de Inglaterra, véase John K. Walton y Martín López, "Freemasonry and civic identity: municipal politics, business and the rise of Blackpool, from the 1850s to the First World War", *Manchester Region History Review* 21 (2010): 43-68.

iglesias anglicanas³⁶, no hay necesidad alguna de recurrir al hermetismo para la consecución de los fines masónicos de este proyecto; todo lo contrario: a lo que sucede en ámbitos tan diferentes como es el de la Iglesia católica española. El artista o arquitecto masón, o el comitente que pertenezca a los fraternidad y que quiera además realizar un templo o altar con connotaciones masónicas en países como Italia o España, debe tener en cuenta que las metáforas simbólicas que proyecte tendrán, ante todo, que encontrarse encriptadas en un discurso altamente cristiano, que permita la subversión y la dualidad estética, pero que al mismo tiempo mantenga una coherencia. Jesús Pérez Morera señalaba así un ejemplo paradigmático en las Islas Canarias:

Sorprende descubrir que la capilla mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma pueda ser considerada como un templo masónico. Sin embargo, y para quien conoce el siglo XIX palmero, este hecho resulta perfectamente comprensible en una sociedad acostumbrada a tratar con toda familiaridad la liturgia masónica y en la que el liberalismo, Masonería y altar marcharon muchas veces por la misma senda³⁷.

Este retablo y todo su altar mayor responden a una serie de parámetros estéticos de la masonería, que se refuerzan por la bóveda pintada por Bordanova que se añadió años más tarde al conjunto. Las columnas Jakin y Boaz, el ojo de Dios o el evangelio de san Juan, son empleados de tal modo que el iniciado perciba determinadas soluciones propias de la orden, pero de la misma manera, para aquel fiel católico ajeno al sistema masónico, estos parámetros simbólicos se leerán meramente según las claves establecidas por la retórica propia del culto cristiano.

A modo de conclusión, y habiendo solamente pretendido apuntar la complejidad y disparidad existente en los criterios de análisis de los fenómenos artísticos asociados a la masonería, debemos subrayar no solo la importancia de ciertas soluciones masónicas, sino también las dificultades que presenta el estudio de sus formas. El sincretismo simbólico e iconográfico que supone la estética masónica puede ser entendido exclusivamente a través de un enfoque multidisciplinar de la masonología y la historia del arte. Con una metodología holística se logra descifrar y revalorizar el arte desarrollado por la orden y sus miembros en el conjunto de la sociedad, todo ello para la consecución de un mayor enriquecimiento cultural y una mejor defensa patrimonial de los valores heredados.

³⁶ El norte de Inglaterra cuenta además con extraordinarios ejemplos de vidrieras masónicas en los recintos religiosos neogóticos, normalmente alusivas al templo de Jerusalén y los constructores gremiales –St. Edmund Church, Falinge, Rochdale–, a Salomón –St. Anne, Manchester–, al rey David o a símbolos inherentes a la logia: escuadra, compás, g, ojo de Dios, delta, Biblia –Holy Trinity Church, Leeds–, auspiciados por la orden, en sus órganos provinciales o locales, casi siempre para la memoria de un masón importante fallecido.

³⁷ Jesús Pérez Morera, “Simbología masónica del retablo mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (Canarias)”, *Cuadernos de arte e iconografía* 4, no. 8 (1991): 260.

MASONES DE PORCELANA: LA MOPS-ORDEN Y LAS CREACIONES DE J. J. KÄNDLER PARA LA MANUFACTURA DE MEISSEN

Pelayo Jardón
Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

EL ORIGEN DE LA PORCELANA EN CHINA Y SU DESCUBRIMIENTO EN EUROPA

Como es bien sabido, la porcelana fue creada por los chinos, los cuales atribuyeron al arte de la cerámica un lugar privilegiado y le concedieron tanta importancia como en Europa se daba a la pintura y a la escultura. Los vestigios arqueológicos de las primeras porcelanas datan del paleolítico chino, mientras su apogeo productivo y artístico –en términos de técnicas y diversidad–, de la dinastía Han del Este (25-220).

A lo largo de la edad media, el comercio con China era aún muy limitado, dada la insuficiencia de los medios de comunicación. Ello hizo que la porcelana llegara a Europa de forma irregular y esporádica. Tras el descubrimiento de la ruta marítima de la India por los portugueses, el comercio entre Europa y Asia se incrementó exponencialmente. Portugueses y españoles se dedicaron entonces a la importación de sedas, especias, maderas preciosas y, por supuesto, porcelana. Ya en el siglo XVII, los holandeses e ingleses, gracias a la superioridad de sus embarcaciones, eran las principales potencias comerciales con Extremo Oriente. Se crearon entonces las “compañías de las Indias orientales”, a través de las cuales llegaron a Europa cantidades ingentes de porcelana¹.

Admirados, cuando no envidiosos, por los tesoros que llegaban a Europa, príncipes, mecenas y alquimistas aunaron sus fuerzas en un ambicioso propósito común: tratar de descubrir, como si de la piedra filosofal se tratara, el secreto de la fabricación de la porcelana.

Es en este contexto donde hay que situar las tentativas, entreveradas de fracasos, que tuvieron lugar en el reino de Sajonia, auspiciadas por el elector Augusto II el Fuerte (1670-1733). Allí, el físico y matemático Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708) se había propuesto en las postrimerías del siglo XVII hallar, a partir de los métodos para fabricar cristal, la manera de crear una pasta capaz de hombrarse en calidad con la porcelana que se importaba del Lejano Oriente.

A las investigaciones de Tschirnhaus, y por mor de los impacientes oficios del mismísimo elector, se unió en 1707 Johann Friedrich Böttger (1682-1719), un joven alquimista y aventurero, huido de la corte de Prusia, que se jactaba de ser capaz de fabricar oro. Augusto el Fuerte había recluido a Böttger en la cárcel como medio de presión para arrancarle el secreto de

¹ Jan Divis, *El arte de la porcelana en Europa* (Madrid: Editorial Libsa, 1989), 9-14.

la fabricación de oro. Parece ser que la transformación del astuto Böttger de alquimista en ceramista tuvo entonces como fin la elusión de las quiméricas demandas del monarca. De cualquier modo, su experiencia como alquimista supuso a la postre para Böttger una considerable ventaja.

En una colaboración no exenta de ciertas tensiones, se pusieron manos a la obra Tschirnhaus y Böttger. Los frustrantes tanteos que a la sazón se estaban desarrollando consistían básicamente en añadir a la arcilla sustancias de color blanco como la cáscara de huevo machacada. Surgió entonces la idea, como alternativa, de cocer la pasta a temperaturas muy elevadas, como nunca se había hecho hasta entonces en los hornos de los ceramistas europeos, estrategia que acabaría dando los frutos apetecidos. Pero, justo cuando se iban a coronar de éxito los esfuerzos, el 11 de octubre de 1708, Tschirnhaus falleció de manera repentina, lo que tuvo como consecuencia que las investigaciones no se retomaran hasta unos meses después. Fue entonces, el 28 de marzo de 1709, cuando Böttger anunció oficialmente a Augusto II el invento de la porcelana. Pese a que se coronara a Böttger con los laureles del descubrimiento, aún está en entredicho a quién se debe realmente el hallazgo. Lo cierto es que todo apunta a que el verdadero inventor de la porcelana no había sido sino el propio Tschirnhaus, quien antes de morir, ya debía conocer la manera de fabricarla. Por lo demás, se cuenta que Böttger siempre consideró que su talento se había desperdiciado, y ello hasta el punto de escribir en la puerta de su habitación: “Dios ha creado un ceramista a partir de un fabricante de oro”².

Este fue el origen de la historia de la porcelana en Europa, en la pequeña localidad de Meissen, en cuyo castillo de Albrechtsburg se instaló la fábrica de “oro blanco” (*Weisses Gold*). Se formó un equipo de artesanos para la fabricación y decoración de los objetos de porcelana. En un primer momento se copiaron las piezas orientales con las que se trataba de competir, con escenas de *chinoiseries* y de inspiración *kakiemon*. Más tarde, Meissen desarrollaría sus propias creaciones en un estilo tardobarroco que acusa la influencia de las *fêtes galantes* de Watteau.

Ni que decir tiene que uno de los más ilusionados con los avances de Böttger fue el propio Augusto II, un monarca de cuya obsesión por la porcelana da buena medida la siguiente anécdota: en 1717 concertó un trueque con el rey de Prusia, al que entregó seiscientos de sus mejores soldados... a cambio de ciento cincuenta y una piezas de porcelana china de familia azul. Augusto II acariciaba la idea de llenar su palacio de objetos de porcelana y, en especial, con una colección de figuras de fieras de tamaño natural. A lo largo de la década de 1720 ninguno de los modelistas de la fábrica había logrado, empero, colmar las expectativas del monarca. Fue por ello que Augusto II contrató a un joven escultor, Johann Joachim Kändler (1706-1775), cuya falta de experiencia en el campo de la porcelana quedaba con creces compensada por sus extraordinarias dotes artísticas. Kändler alcanzó la categoría de maestro

² Miller's, *Porcelana* (Barcelona: Libros Cúpula, 1999), 47.

en 1733, año de la muerte de Augusto el Fuerte. Su ascenso al frente de la fábrica marcó la aparición de una serie de exquisitas estatuillas (*Kleinplastik*), perfectas en cuanto a su modelado, espíritu y colorido, y que constituyen el paradigma del esplendor de Meissen. Kändler alcanzaría merecida fama por sus creaciones de diversos personajes de la comedia del arte, como pierrots y arlequines, de caricaturas de personajes de la corte de Augusto III, como el bufón Joseph Frölich, o de retratos de las concubinas reales.

Es en este contexto en el que hay que situar las figuras de perros carlinos y de damas y caballeros acompañados por estos, las cuales, amén de encontrarse entre las más cotizadas creaciones de Kändler, constituyen un interesante testimonio de la historia de la masonería europea a mediados del siglo XVIII.

EL NACIMIENTO DE LA MASONERÍA ESPECULATIVA EN ALEMANIA

Por aquellos años comenzaba a desarrollarse una incipiente estructura masónica en el área germánica. Incluso antes de que se instalaran logias en Alemania, algunos personajes, como el conde Albert Wolfgang von Schaumburg-Lippe, ya habían ingresado en logias inglesas. Es sabido que en 1729 el conde Thuanus fue nombrado enviado extraordinario en Brunswick-Lüneburg y gran maestro provincial de la Baja Sajonia por la Gran Logia de Inglaterra, nombramiento que llevó aparejada la facultad de fundar logias en Alemania. Cuatro años después, once caballeros alemanes, recibidos como masones en Londres, también obtuvieron el permiso de fundar una logia. Parece ser, sin embargo, que tales patentes no dieron lugar al nacimiento de logia alguna. Coinciden los estudiosos en que la primera logia de la masonería especulativa alemana no se fundaría hasta el 6 de diciembre de 1737, taller no adscrito a gran logia alguna y que es conocido como Logia de Hamburgo, pues fue instalada en esta ciudad por enviados del gran maestro en el reino de Prusia y el electorado de Brandemburgo³.

Apenas había pasado un año cuando un hijo ilegítimo de Augusto II el Fuerte, el conde Friedrich Augustus Rutowski (1702-1764), fundó en el palacio de Dresde la logia de las Tres Águilas Blancas (“aux trois aigles blancs”), taller cuyo éxito propiciaría al poco tiempo la instalación de otras dos logias.

Fue precisamente en ese año de 1738, el 28 de abril, cuando Clemente XII promulgó la bula *In Eminenti Apostolatus Specula*, un documento de importancia capital para la historia masónica, por cuanto, en virtud de ella, se prohibía a los católicos, bajo penas de excomuniación, la pertenencia a la masonería. Comenzaba el documento con la noticia sobre la aparición y difusión de las sectas masónicas, noticia que resultaba alarmante no solo porque en las logias se reunieran hombres de distintos credos, sino porque,

³ Su segundo gran maestro viajaría en 1743 a Londres, en cuya gran logia registraría este taller con el número de 108. La logia recibiría a partir de entonces el nombre de Absalom de las Tres Ortigas (*Absalom zu den drei Nesseln*).

además, les unía, en lo atinente a sus misteriosas actividades, un tremendo juramento de silencio.

Ante las sospechas levantadas, tales organizaciones habían sido ya proscritas en muchos estados⁴. No en vano, representaban para las personas honradas una amenaza “de contaminarse con el sello de la perversión y de la maldad”, y, por ende, un riesgo frente a la seguridad de los reinos. Todas estas razones llevaron a la condena y prohibición de tales sociedades masónicas, y ello con independencia de la denominación que recibiesen.

Mucho se ha especulado acerca de la endeble fundamentación de la argumentación pontificia y, por ende, acerca de cuáles fueron los verdaderos motivos que llevaron a la promulgación de la bula *In Eminentí Apostolatus Specula*. A las razones religiosas –que los católicos convivieran en los talleres con protestantes o judíos–, podrían añadirse otras de carácter político –el predominio en las logias de elementos protestantes partidarios de los Hannover y detractores de los Estuardo–, y de índole moral, como el rechazo al terrible juramento del secreto masónico, por el cual tantas suspicacias levantaba... Además, se ha relacionado la condena de Clemente XII con la amenaza que podía representar la presunta vinculación de la actividad de ciertas logias florentinas con el molinismo o quietismo, movimiento contemplativo surgido en torno al jesuita turolense Miguel de Molinos⁵.

SE FUNDA LA MOPS-ORDEN

Con independencia de las razones que llevaron al papado a condenar tan severamente la orden del Gran Arquitecto del Universo, lo cierto es que semejante anatema cayó como un rayo fulminante sobre las conciencias de muchos masones católicos. La amenaza de excomunión y, por ende, de condenación eterna no era cuestión baladí. Mas no por ello estaban algunos dispuestos a renunciar a los placeres de la recién descubierta sociabilidad masónica. Con el fin de soslayar la prohibición contenida en la bula *In Eminentí*, esto es, de continuar disfrutando de los goces de la fraternidad masónica sin incurrir en la pena de excomunión, por un “escrúpulo de conciencia”, que dice Pérau, surgió precisamente la *Mops-orden*⁶. No disponemos de datos absolutamente fidedignos acerca su fundación. Autores como Ragon o Taxil sitúan su punto de arranque en Viena en 1738⁷; otros consideran que tuvo su

⁴ Con anterioridad a la bula de 1738, las organizaciones de toda clase, incluidas las masónicas, habían sido prohibidas en algunos estados, como Holanda (1735), el Consejo de la República y Cantón de Ginebra (1736), Francia y el Palatinado (1737). Con posterioridad a la bula *In Eminentí*, se sumarían a la prohibición antimasonica otros países como Austria (1743), el Consejo del Cantón de Berna y Hannover (1745), Nápoles (1751) y España (1738 y 1751). Javier Alvarado Planas, *Monarcas masones y otros príncipes de la Acacia* (Madrid: Dykinson, 2017), vol. II, 420-426.

⁵ Alvarado Planas, *Monarcas masones*, vol. II, 420-426; Alvarado Planas, *Historia de los métodos de meditación no dual* (Madrid: Sanz y Torres, 2012), 573-592.

⁶ G. L. Pérau, *Lordre des francs-maçons trahi et le secret des Mopses révélé* (Ámsterdam: Henri-Albert Gosse, 1758), 164.

⁷ Léo Taxil ed., *Revue mensuelle religieuse, politique, scientifique : complément de la publication “Le Diable au XIXe siècle”* (París: Delhomme et Briquet, 1894), 157.

origen en Sajonia dos años después. Y hay, en fin, quien sostiene que surgió en Francia; que de allí pasó a Holanda y a Alemania, y que, en cualquier caso, su principal foco de expansión fue una logia bávara⁸. Sea como fuere, lo cierto es que la sociedad se granjeó la protección de “personnes de la première distinction”⁹, como el arzobispo elector de Colonia, Clemens August de Baviera (1700-1761), último miembro de la dinastía Wittelsbach que reinó en dicho estado.

La *Mops-orden* se concibió pues, como una alternativa pseudomasónica para los católicos. En principio, ser católico era *conditio sine qua non* para ingresar en ella, si bien tal requisito no sería exigido con demasiado rigor. Epítome de la extravagancia dieciochesca, la *Mops-orden* floreció en Austria y Alemania a comienzos de la década de 1740.

Su principal objeto de inspiración –y tema en torno al cual se crearía todo el pintoresco ritual que seguidamente describiremos– fue una raza canina: el *mops* (carlino, en español). Los orígenes de esta raza se remontan a la antigua China, donde era muy apreciada por las familias más encopetadas. Custodiados por guardianes, los carlinos de la corte imperial disfrutaban de una existencia de boato y capricho. Los monjes de los monasterios budistas del Tíbet los convirtieron en sus mascotas. Ya en el siglo XVI, los comerciantes holandeses –precisamente junto a las porcelanas chinas, a las que hemos hecho referencia– comenzaron a importar este perro desde Extremo Oriente. Los príncipes de la Casa de Orange hicieron suya esta raza. Parece ser que, un siglo más tarde, los reyes Guillermo y María llevaron consigo algunos carlinos cuando abandonaron Holanda para ocupar el trono inglés en 1688. Allí se conocería esta raza como *pug*. Fue en Francia, en el siglo XVIII, donde bautizaron a este perro con el nombre de *carlin* –denominación de la que deriva el término en español–, en honor del actor y dramaturgo de origen turinés Carlo Antonio Bertinazzi, “Carlin” (1710-1783), célebre en París por sus representaciones como Arlequín, de la comedia del arte, en las que salía a escena con un antifaz que recordaba al rostro del can.

Los numerosos adeptos con los que contaba entre la realeza y la aristocracia –Federico Augusto II de Sajonia y su favorito el conde Brühl, entre otros– hicieron que se adoptara esta raza como símbolo de la organización masónica de nuevo cuño. El *mops*, por lo demás, encarnaba temas caros a la orden, como la constancia y la fidelidad, tanto al príncipe como a la religión católica.

Los miembros de la sociedad, que recibían el nombre de *mops* (*möps* en plural, esto es, carlinos), llevaban un medallón de plata con la efigie de uno de estos perros. Se obligaban, en virtud de palabra de honor –que no de juramento–, a guardar los secretos de la orden. Tomando como inspiración

⁸ B. Raschke, “Androgyne Arkangesellschaften und Freimaurerei. Entwicklungs und Beziehungsprobleme aus der Perspektive hochadliger Frauen”, en *Geheime Gesellschaft. Weimar und die deutsche Freimaurerei*, eds. J. Berger y K. J. Grün (München: Hanser, 2002), 153-159.

⁹ Pérau, *Ordre des francs-maçons trahi*, 165.

tanto la figura del carlino como el bagaje masónico, en una suerte de remedo, cuando no parodia de este, se redactaron unos estatutos; se inventaron unos signos de reconocimiento; y se establecieron ceremoniales para iniciaciones y banquetes, así como los correspondientes oficios de logia.

Cada taller contaba con dos maestros de logia, o *Großmöpfe* (grandes mopses), un hombre y una mujer. Habrá quien objete que, por aquel entonces, la masonería era solo cosa de hombres y que la entrada de las mujeres aún no estaba permitida. Ello tiene explicación si tenemos en cuenta que en la *Mops-orden* se compartían los placeres de la sociabilidad con el *sexe enchanteur*¹⁰. Es más, siempre se elegía a un hombre y a una mujer para cada uno de los oficios del taller: gran mops, vigilantes, oradores, secretarios y tesoreros. La elección requería la unanimidad de todos los miembros del taller y el cargo se ejercía por un período de seis meses. El único cargo cuyo acceso estaba vedado a las damas era el de gran maestro, dignidad que, además, era de carácter vitalicio.

El abate Pérau describe con todo lujo de detalles el rito de iniciación de un adepto, ceremonia que, según su testimonio, presencié en una logia de Frankfurt¹¹. Con carácter previo, el aspirante debía haber sido admitido por unanimidad de todos los miembros de la logia. Se convocaba entonces la sesión de iniciación, a la cual resultaba obligado acudir puntualmente. Tras pasar revista de los asistentes, el gran mops, con la espada en la mano, daba comienzo a la “tenida”. Al tiempo que se leían fragmentos del catecismo, en otra habitación se explicaba al neófito los estatutos y obligaciones de la orden, y se le preguntaba si, en efecto, deseaba ingresar en la sociedad. Cuando respondía afirmativamente, se le tapaban los ojos con una cinta y un guía le conducía hasta la entrada de la logia. Allí el recipiendario, a imitación de un carlino, debía llamar a la puerta de una forma peculiar: arañándola y, si se demoraban en abrirle, aullando. Al entrar, un hermano depositaba en sus manos una cadena, símbolo de la subordinación del can al hombre; le colocaba en el cuello un collar de cobre; y, tomándolo por la mano derecha, le hacía dar nueve vueltas alrededor de una alfombra decorada con símbolos, al tiempo que los miembros congregados formaban estruendo con espadas, bastones y cadenas y, en tono lúgubre, repetían la expresión latina *memento mori* (“recuerda que morirás”). Si el aspirante pasaba este siniestro trance sin desfallecer, se procedía a su interrogatorio, en el que le hacían diversas preguntas para asegurarse de su deseo de ingresar en la orden y de acatar sus estatutos. Se examinaba entonces la lengua del recipiendario, e incluso se le amenazaba con marcársela con un hierro candente.

Tras estos prolegómenos, llegaba el pasaje culminante de la ceremonia.

¹⁰ Pese a la prohibición contenida en las *Constituciones* de Anderson, otras organizaciones paramasónicas ya habían admitido la entrada de mujeres en la década de 1730. En este sentido, cabría citar algunas sociedades francesas, como la Orden del Paladio o Soberano Consejo de la Sabiduría, cuya fundación se remonta a 1737, y la sociedad mixta de *Chevaliers Rameurs et des Dames Rameuses*, creada en Ruan en 1738. Unos años después de la *Mops-orden*, aparecerían la Orden de la Felicidad (París, 1742) y la *Ordre Androgyné et des Feudeuses* (1747). Alvarado Planas, *Monarcas masones*, vol. II, 420-426.

¹¹ Pérau, *L'ordre des francs-maçons trahi*, 172 y ss.

El gran mops, a través del vigilante, preguntaba al candidato si besaría a los otros hermanos de logia... y si, asimismo, querría besar el ano del carlino o el del gran maestro. Comoquiera que el aspirante mostraba su natural indignación, el vigilante, con el mayor tacto, le rogaba que eligiera entre una u otra opción, lo cual daba lugar a una singular discusión entre ambos. Viendo el aspirante que la broma estaba llegando demasiado lejos, afirmaba con acritud que no había acudido a la ceremonia para servir de objeto de burla a la concurrencia. Era entonces cuando el vigilante, pasando de la persuasión a la acción, tomaba de la mesa del maestro de logia una figura de carlino, de cera, de tela o de otro material –que bien podría ser porcelana–, con la cola enroscada, como es propio de esta raza, y lo ponía en los labios del candidato, quien así acababa besando a la fuerza el ano del *mops*¹². Finalmente, se hacía prometer al recipiendario que cumpliría las leyes y estatutos de la orden; y que no desvelaría en modo alguno sus secretos y misterios, promesa tras la cual se le retiraba la venda de los ojos para que “viera la luz”.

Habiendo, pues, ingresado en la sociedad, se le enseñaban al nuevo miembro los signos y la palabra de reconocimiento. El primer signo se hacía apoyando con fuerza el dedo corazón sobre la punta de la nariz; los otros dos dedos, sobre las dos esquinas de la boca; el pulgar, sobre el mentón; el meñique, extendido y abierto; y, a la vez, había de sacarse la punta de la lengua por el lado derecho de la boca¹³. El segundo signo consistía en llevar la mano derecha abierta al lugar del corazón, pero sin hacer la escuadra, como los masones¹⁴. Finalmente, la palabra era “mur”, y se pronunciaba, a la alemana, esto es, “mour”¹⁵.

También explica Pérau con precisión otros detalles interesantes, como la disposición física de las logias¹⁶, así como los objetivos de la orden, que no eran otros que “la Fidelidad, la Confianza, la Discreción, la Constancia, la

¹² “Le Gr. M. Demandez-lui si son obéissance sera prompte, aveugle, & sans la moindre contradiction. Le Surv. Oui, Grand-Mopse. Le Gr. M. Demandez-lui, s’il veut baiser les Frères. Le Surv. Oui, Grand-Mopse. Le Gr. M. Demandez-lui, s’il veut baiser... Je m’arrête ici, pour faire souvenir le Lecteur que ce n’est pas moi qui parle, mais le Grand Maître d’un Ordre illustre, ou tout au moins un Maître de Loge ; & qu’il ne m’est point permis de changer des termes consacrés. Le Grand-Maitre continue donc ainsi : Demandez-lui s’il veut baiser le cul du Mopse ou celui du Grand-Maitre. On prétend que dans quelque Loges, il ajoute au celui du Diable; mais je n’en veux rien croire. Un mouvement d’indignation, que le Réciendaire manque rarement de faire dans ce moment, oblige le Surveillant à le prier avec toute la politesse & toutes les instances possibles, de choisir l’un ou l’autre. Cela forme entre eux la dispute la plus originale qu’on puisse imaginer. Le Réciendaire se plaint avec aigreur qu’on pousse la raillerie trop loin, & déclare qu’il ne prétend point être venu là pour servir de jouet à la Compagnie. Le Surveillant, après avoir inutilement épuisé sa rhétorique, va prendre un Doguin de cire, d’étoffe, ou de quelque autre matière semblable, qui a la queue retroussée, comme la portent tous les Chiens de cette espèce; il l’applique sur la bouche du Réciendaire, et le lui fait ainsi baiser par force. Le Doguin destiné à recevoir ce respectueux hommage, est toujours placé sur la table du Maître de la Loge, comme un Symbole de la Société; & c’est là que le Surveillant le va prendre”. Pérau, *L’ordre des francs-maçons trahi*, 178-180.

¹³ “Le premier Signe se fait en appuyant avec force le doigt du milieu sur le bout du nez, les deux autres doigts sur les deux coins de la bouche, le pouce sous le menton, le petit doigt étendu & écarté, & en faisant sortir le bout de la langue par le côté droit de la bouche”. Pérau, *L’ordre des francs-maçons trahi*, 182-183.

¹⁴ “Le Second Signe est de porter la main droite toute ouverte sur l’endroit du coeur, mais sans faire l’équerre, comme les Francs-Maçons”. Pérau, *L’ordre des francs-maçons trahi*, 184.

¹⁵ Pérau, *L’ordre des francs-maçons trahi*, 185.

¹⁶ Pérau, *L’ordre des francs-maçons trahi*, 187 y ss.

Ternura, la Dulzura, la Humanidad; en una palabra, todas las cualidades que son la base del Amor y de la Amistad, y aquellas que forman la base de eso que se llama la Sociabilidad”¹⁷.

La *Mops-orden* alcanzó su apogeo a comienzos de la década de 1740. Se conoce incluso una canción, con la letra en alemán “*Nun kommt mein Mops...*”, que ensalzaba humorísticamente la fidelidad proverbial del carlino; la partitura se recogió posteriormente en una colección publicada en Leipzig en 1909¹⁸.

LAS CREACIONES DE MEISSEN PARA LA MOPS-ORDEN

El florecimiento de la *Mops-orden* no solo tuvo consecuencias en el ámbito de la sociabilidad, sino también en el de las artes aplicadas, por cuanto trajo consigo la producción en la fábrica de Meissen, y bajo la dirección artística de Kändler de una serie de bibelots de porcelana: estatuillas de damas y caballeros de la orden y figuras de carlinos que probablemente fueran usadas en las ceremonias que acabamos de describir. En efecto, aunque se suponía que la *Mops-orden* era una sociedad secreta, hacia 1740 se encargaron a Meissen la fabricación de estas figuras que, como el resto de las creaciones de Kändler, se caracterizan por la perfección de su modelado, lo exquisito de su colorido y, en general, la desenvoltura y refinamiento propios de la más elegante porcelana rococó. De manera muy similar a como se sigue haciendo actualmente, las figuras eran esculpidas en una arcilla especial de modelado. Posteriormente cada estatuilla se fraccionaba en diversas piezas separadas, de las cuales se sacaban sus respectivos moldes. La pasta de porcelana se introducía entonces en cada molde, a lo cual seguía la fase en que las distintas partes, ya en porcelana, eran recompuestas según su forma original. Este proceso requiere tanto cuidado como pericia técnica. Tras el completo secado de la figura, se cocía en el horno.

Una de las creaciones más cotizadas de Meissen, en lo concerniente a la *Mops-orden*, es aquella registrada por Kändler, como “grupo masónico”, en la cual aparecen dos caballeros en compañía de un carlino. Se conocen diversas variantes de este grupo. Extraordinaria por su calidad es la versión

¹⁷ “...la Fidélité, la Confiance, la Discretion, la Constance, la Tendresse, la Douceur, l’Humanité; en un mot, toutes les qualités qui sont la base de l’Amour & de l’Amitié, & celles qui forment ce qu’on appelle la Sociabilité”. Pérau, *L’ordre des francs-maçons trahi*, 186.

¹⁸ La canción está escrita en la tonalidad de do mayor y un compás de dos por cuatro. La letra es: “Nun kommt mein Mops, das treue Thier Mir täglich angenehmer für, Da sich die Menschen nicht mehr schämen, Den Hundenahmen anzunehmen; Und auch so gar, Ist das nicht rar? Die Schönen dieser Erden, Anitz zu Mopsen werden. Wie freundlich dieser aber leckt, Das Pfötchen giebt, die Zunge streckt, Das wird, mit Wahrheit zu gestehen, Bei andern Hunden schwer geschehen. Der eine knurrt, Der andre murr; Sehr viele sind unbändig, Die Mopse treu, beständig. Daß doch die Menschen insgesamt, Nach ihrem Stand, Beruf und Amt, Insonderheit die lieben Frauen. Mein Möpschen nicht zum Beispiel schauen! Und nicht zur Zeit, Schon weit und breit, In den getreuen Orden Sind aufgenommen worden!”. J. S. Scholze, *Singende Muse an der Pleisse* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909), 237.

conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, datada hacia 1744¹⁹. Visten ambos caballeros a la francesa, con lujosa casaca, chaleco bordado, calzón por debajo de la rodilla y tricornio. Llevan peluca empolvada con cola de caballo anudada en la nuca con lazo negro. Ostentan, además de la espada, delantal masónico de cuero blanco ribeteado en azul y una escuadra que pende de una cinta celeste. Parecen estudiar una esfera terrestre, que está entre ellos, apoyada en un pedestal y junto al cual se observa una escuadra y una llana. El que está de pie, maneja con su mano izquierda un compás con el que mide la esfera; al mismo tiempo, en señal de secreto, lleva a los labios el dedo índice de su diestra; el otro caballero, reclinado sobre un poyete de ladrillos, parece calibrar atentamente las observaciones de su compañero. A los pies de la figura de la derecha, en actitud vigilante respecto a algo que parece ocurrir fuera de la escena, aparece sentado el carlino o *mops*. En la parte opuesta, también en el suelo, posiblemente para equilibrar la composición, vemos un capitel de orden compuesto.

En el Museum of Freemasonry en Londres se conserva un grupo masónico de la misma época, muy similar, con el suelo cuajado de flores en relieve, aunque no presenta el motivo del carlino²⁰. Prácticamente idéntico es el grupo que posee el Museo de Bellas Artes de San Francisco²¹. En otros museos, como el de Honolulu, se conservan reediciones del siglo XIX²².

Por lo demás, se trata de un grupo muy buscado por los coleccionistas, lo cual eleva, como es lógico, su cotización en el mercado de las antigüedades. Incluso las reproducciones de comienzos del siglo XX alcanzan en las subastas remates de varios miles de dólares²³.

De 1744 data también otro famoso grupo de porcelana creado por Kändler. En efecto, el 21 de noviembre de ese año el escultor registró en su *taxa*, o libro de pagos recibidos por trabajos realizados en horas extraordinarias, la creación de un grupo “masónico” formado por un caballero y una dama de la *Mops-orden* que toman chocolate²⁴. En el magnífico ejemplar conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, realizado hacia 1744, aparece un

¹⁹ Metropolitan Museum of New York. Procedencia: donación de Irwin Untermyer, 1964. Referencia de adquisición: 1964.101.112. Altura: 22,5 cm. Recomendamos la consulta de dos catálogos de sendas exposiciones en el Metropolitan Museum de Nueva York: *The Untermyer Collection* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1977), 120. *The Splendor of Dresden, Five Centuries of Art Collecting* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1978), 144.

²⁰ The Library and Museum of Freemasonry. Londres. Referencia de adquisición: 1938/09. Altura: 22,6 cm.

²¹ Fine Arts Museums of San Francisco. Referencia de adquisición: 61.50.11. Altura: 22,9 cm.

²² Honolulu Museum of Art. Referencia de adquisición: 2012-41-06.

²³ Christie's Sale 2360, “500 Years: Decorative Arts Europe, Including Oriental Carpets”, 23 de noviembre de 2010, Nueva York, Rockefeller Plaza. Lote 366. Remate: 3.500 dólares. Por lo demás, Meissen ofrece actualmente una edición limitada de este grupo (Referencia: 900380-73049-1).

²⁴ “1. Frey Maurer Groupgen, da ein Frey-Maurer in seiner Kleidung und Schurz Fell neben einer Dame vom Mopß-Orden sizet, welche ihn mit einer Chocolate, die sie auf dem Tische neben sich stehen hat, beehret, auf deren Schooß liegt ein Mopß”. E. Köllmann, “Der Mopsorden”, *Keramos, Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde Düsseldorf* 50 (1970): 71-82. Véase asimismo J. Rafael, “Zur ‘Taxa Kaendlers’”, *Keramos, Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde Düsseldorf* 203/204 (2009).

caballero que viste casaca rosa, calzón blanco y mandil blanco ribeteado en azul; en el pecho luce una escuadra; bajo el brazo derecho, sujeta su tricornio.

La dama lleva una capa turquesa claro, una vistosa falda decorada con motivo de ramilletes de flores a la oriental (*indianische blumen*) sobre fondo amarillo y un tocado guarnecido con volantes. Ambos están sentados sobre una especie de pedestal ante una mesa de patas galbeadas, sobre la cual hay un servicio de chocolate decorado en tonos púrpura. El caballero enlaza con su brazo izquierdo a la dama. Esta acerca amorosamente a los labios de aquel una jícara de chocolate, mientras que el carlino, en su regazo, los contempla con curiosidad. El suelo está cuajado de flores y hojas en relieve²⁵.

Una versión muy similar a esta del Metropolitan Museum, datada hacia 1745, se vendió en Sotheby's de Nueva York en noviembre 2006. En este caso, la dama no acerca la taza de chocolate a los labios de su galán, sino a los suyos propios. Sobre la mesa baja, junto a la chocolatera, la taza sin asa y los platillos, vemos un reloj de bolsillo. Los colores de este grupo, más intensos, también difieren: el calzón del caballero es negro; su casaca rojo anaranjado; la capa de la dama es azul zafiro ribeteada en amarillo y su falda de fondo malva. Pese a que presentaba unas grietas restauradas, lo cual reduce ligeramente su valor, este grupo se vendió en 27.000 dólares²⁶.

Siempre imaginativo y prolífico, atento al detalle, Kändler creó además otra variante de este modelo en la que se omite la mesa y la dama sostiene un aguamanil con su mano izquierda²⁷.

Kändler modeló también, por separado, unas figuras de damas y caballeros en compañía de carlinos, sobre plintos, concebidas para ser colocadas como parejas. En septiembre de 1743, creó al caballero. Así, anotó que había estado trabajando en la figura de un masón ataviado con su mandil de cuero e “instrumentos habituales” y un carlino junto a sí²⁸. Asimismo, en su *taxa*, registró esta estatuilla de un masón “bien vestido”, con delantal de cuero, un plano arquitectónico en la mano, y varios accesorios masónicos sobre un pedestal, como escuadra, paleta y plomada. Cobró por ella seis táleros²⁹. Unos meses después, en junio de 1744, dejó constancia de que había estado trabajando en los moldes parciales de una figura femenina ricamente ataviada

²⁵ Metropolitan Museum of New York. Procedencia: The Jack and Belle Linsky Collection, 1982. Referencia de adquisición: 1982.60.326. Altura: 14 cm.

²⁶ Sotheby's, Nueva York. Property from the Collections of Hanns and Elizabeth Weinberg and the Antique Company of New York. 10 y 11 de noviembre de 2006. Lote 316. Precio estimado: 15.000-25.000 dólares. Precio de remate: 27.000 dólares. Altura del grupo: 14,6 cm.

²⁷ The Metropolitan Museum of Art, “The Jack and Belle Linsky Collection” (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1984), 267-268. Véase, a este respecto, el lote 149 de la venta de Sotheby's de Londres, de 15 de junio de 1965.

²⁸ “An einem Frey Maurer poufsiret Welcher einen Mopß Hund Neben sich stehen hat, Nebst Schurz fell und gewöhnlichen Instrumenten”. U. Pietsch, *Die Arbeitsberichte des Meissener Porzellanmodellleurs Johann Joachim Kaendler 1706-1775* (Leipzig: Edition Leipzig, 2002), 99.

²⁹ “Frey Maurer mit Schurzfell und anderer Zubehör auf eim postament wohl angekleidet stehend, in der einen Hand einen Grund Riß habend, neben welchen ein postament, darauß Winckel-Haacken, Transpoteur, Circul, Bley Waage und dergl. liegen, 6 Thlr.” Rafael, “Zur ‘Taxa Kaendlers’”, 54.

con dos carlinos³⁰. Y en su *taxa*, aludiendo a esta pieza, registró la creación de una dama de la *Mops-orden*, dispuesta sobre una peana, que con su mano izquierda sujeta a un carlino y que tiene otro a sus pies. Nótese que, según las anotaciones de Kändler, esta estatuilla, por la que recibió diez táleros –cuatro más que por su pareja masculina– había sido realizada bajo encargo de la “princesa de Herford”³¹. Probablemente se refería a una díscola aristócrata, Henriette Amalie von Anhalt-Dessau (1720-1793), hija del príncipe Leopold I von Anhalt-Dessau. Al parecer, cuando tenía 21 años, la princesa había dado a luz a un hijo, con cuyo progenitor rechazó contraer matrimonio debido al origen plebeyo de este. Por ello fue enviada al convento para damas nobles de Herford (*Damenstiftung Herford*), donde permaneció doce años³².

Se conocen varias versiones de estas figuras de Kändler, las cuales difieren entre sí en pequeños detalles, como los motivos o colores de los atuendos, o ciertos elementos ornamentales. Ambas se presentan de pie sobre sendos basamentos de perfil octogonal y lados cóncavos, exquisitamente decorados con paisajes en miniatura. La decoración de estas peanas varía según se trate de una u otra versión: así, en las de la antigua colección Max Hoffman, vemos paisajes de jardines y pabellones palaciegos; mientras que en la figura masculina del Metropolitan el motivo elegido son escenas portuarias³³; en otras, en fin, como las del Musée Maçonnique de la Grande Loge Nationale Française, se optó por un trampantojo marmoleado alternado con arabescos en dorado³⁴.

El caballero está delante de un tocón, adornado con flores y hojas, y junto a un pedestal, también octogonal, en el que están dispuestos utensilios masónicos. Tocado con peluca y tricornio, viste camisa blanca con chorrera, chaleco con flores a la india, casaca, calzón y mandil masónico. Bajo el mandil, asoma lo que puede ser el mango de un palustre. Como queda dicho, cada figura en particular presenta distintos colores y motivos en la indumentaria. De una cinta colgada en el cuello, ostenta el caballero una condecoración masónica, que cambia según la versión de la que estemos hablando: plomada,

³⁰ “Ein Frauen Zimmer Wie solche auf einem Postament Wohl angekleidet stehet gehöriger maßen zerschnitten sammt denen 2. bey sich habenden Mopßhündgen, und solches Modell gehöriger Weise zum abformen zu bereitet”. Pietsch, *Die Arbeitsberichte*, 103.

³¹ “Dame von Mopß Orden, auf einen postament stehend in der lincken Hand einen Mopß Hund haltend, auch einen zum Füßen liegend, vor die Printzeßin von Herfordt, 10. Thlr.” Rafael, “Zur ‘Taxa Kaendlers’”, 61.

³² Otra teoría apunta a que la figura fue encargada por Johanna Charlotte von Anhalt-Dessau (1682-1750), margravina consorte de Brandenburg-Schwedt y, desde 1729 hasta su muerte, princesa-abadesa de Herford.

³³ Metropolitan Museum of New York. Procedencia: donación de Irwin Untermyer, 1964. Referencia de adquisición: 64.101.50. Altura: 30,5 cm. También cuenta el Metropolitan con una figura femenina, si bien, a juzgar por la decoración marmoleada del plinto, no se trataría exactamente de la pareja original de aquella, aunque sí fue realizada en la misma época: Metropolitan Museum of New York. Procedencia: donación de Irwin Untermyer, 1964. Referencia de adquisición: 64.101.49. Altura: 27,9 cm.

³⁴ En línea, disponible en http://www.glnf-musee.fr/matrice.asp?ARB_N_ID=1&COL_N_ID=31. Véanse también, para otro ejemplo de plintos marmoleados, las figuras del catálogo Röbbig, de Munich, en línea, disponible en <http://robbig.artsolution.net/Johann-Joachim-Kaendler-1706-1775-Lady-the-order-the-Puf-and-Gentleman-the-order-Freemasons-DesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=528220&categoryid=0&mediaid=938274>

en la figura del Metropolitan; escuadra, en la de la antigua colección Max Hoffman. También cambia ligeramente la postura y los útiles masónicos que maneja. En unas, como en la descrita por Kändler, lleva en la mano derecha un plano; en otras, como la del profesor Ernst Schneider en el castillo de Lustheim, el plano aparece sustituido por un mallete; también es habitual, como hemos visto, que el masón se acerque el dedo índice a los labios en señal de secreto. Hay ejemplares, como el descrito por Kändler y el conservado en el Museum of Freemasonry de Londres en los que aparece un carlino a los pies del masón³⁵.

La dama, por su parte, va ricamente ataviada, aunque de manera informal. Lleva un vestido a la francesa con corpiño ajustado y tontillo (*robe à paniers*), así como un bonete fruncido. En el cuello luce una cinta negra de la que cuelga un pendentif. Como describía Kändler, sostiene un carlino con su brazo izquierdo, mientras que otro, sentado en el suelo, se asoma entre sus faldas. Las variaciones, en lo que a esta figura femenina se refiere, estriban sobre todo en los colores de las telas.

La extraordinaria calidad técnica y artística de estas figuras, verdaderas obras maestras de las artes decorativas, explica que hoy en día sean celosamente conservadas en museos como el Metropolitan Museum of Modern Art de Nueva York, el Museum of Freemasonry de Londres, el Musée Maçonnique de la Grande Loge Nationale Française; ya citados, y otros, como el Victoria & Albert Museum de Londres, la colección de porcelanas del Staatlichen Kunstsammlungen de Dresde, el Freimauremuseum Rosenau, en Austria, o el Musée National de Céramique de Sèvres.

No es de extrañar tampoco la cotización que los raros ejemplares de esta pareja que, de tarde en tarde, salen al mercado alcancen precios elevados. La pareja, ya citada, de la antigua colección Max Hoffman (circa 1745), se vendió en Christie's de Londres en 36.000 libras esterlinas y ello pese a ciertas restauraciones que presentaban. Más recientemente, en 2012, y partiendo de un precio de salida relativamente razonable (19.000 euros), una pareja de estas figuras, datada entre 1745 y 1750, alcanzó en una sala de subastas de Colonia un remate de 68.750 euros, lo cual es revelador del interés creciente que despiertan en el mercado de las antigüedades³⁶.

Es más frecuente que estas figuras se vendan por separado, lo cual, como es lógico, les resta algo de valor, pues es sensiblemente más alto el precio de la pareja que la suma de las dos figuras sueltas. Ello no es óbice para que ávidos coleccionistas se disputen su posesión, tal y como viene ocurriendo desde antaño. Se sabe, por ejemplo, que William Ward, primer conde de

³⁵ The Library and Museum of Freemasonry. Londres. Referencia de adquisición: 1936/07. Altura: 30,5 cm. Este Museo de Londres conserva, además, otra figura masculina de época de Kändler y otras dos figuras femeninas, más pequeñas, de mediados del siglo XIX. Meissen ofrece actualmente la estatuilla del masón en edición limitada. Referencia: 900380-73588-1.

³⁶ Van Ham Kunstauktionen, Colonia. Subasta n.º 316 (Kunstgewerbe Schmuck). 15 de noviembre de 2012. Lote n.º 1630.

Dudley y otra célebre diletante de la época victoriana, la acaudalada Mrs. William S. (Millicent) Salting, compitieron en una subasta celebrada en 1877 por la posesión de una figura de la dama de la *Mops-orden* procedente de la colección de un aristócrata napolitano, el duque de Forli. El conde finalmente sobrepujó a Mrs. Salting y se hizo con la estatuilla. Mas esta no se dio por vencida y años después, cuando, tras el fallecimiento del conde de Dudley en 1885, se vendió su colección el 21 de mayo de 1886, Mrs. Salting no la dejó ya escapar y la adquirió por 168 libras. Actualmente esta figura puede contemplarse en Fenton House³⁷.

Recientemente, en junio de 2015, se ha rematado en Christie's de Londres una dama de la *Mops-orden*, de 1745, parcialmente restaurada, en 9.375 libras³⁸. Más asequibles, aunque también de gran calidad y valor decorativo, resultan las reproducciones realizadas en Meissen durante los siglos XIX y XX. Así, por ejemplo, en el Rockefeller Center de Nueva York se vendió en 2011 una de estas damas del siglo XX a 3.000 dólares³⁹. Por otra parte, está previsto que la sala Van Ham de Colonia saque otra a la venta, también del siglo XX (posterior a 1934, según la marca), el 20 de mayo de 2017, con un precio estimado entre 1.600 y 1.800 euros⁴⁰.

Además de las estatuillas de los miembros de la *Mops-orden*, Kändler recibió entre 1740 y 1741 el encargo de modelar varias figuras de carlinos, que posiblemente fueran utilizadas durante las ceremonias de iniciación antes descritas. Uno de los principales aficionados a las figuras de estos perros fue el extravagante conde Heinrich von Brühl (1700-1763), privado de Augusto III –llegaría a ser su primer ministro– y director de la fábrica de Meissen desde 1733⁴¹. Kändler y Johann Gottlieb Ehder modelaron en noviembre de 1742 una figura de carlino para Von Brühl que ostentaba sus propias iniciales, “HGVB” (Heinrich Graf von Brühl), en un collar azul con un candado plateado. Estas figuras pueden encontrarse también en algunas colecciones públicas. El National Museum of American History conserva una interesante pareja de figuras de carlinos (circa 1740-1745) procedentes de la colección de Hans C. Syz⁴². El British Museum, por su parte, posee una curiosa figura de carlino,

³⁷ P.F. Ferguson, *Ceramics: 400 Years of British Collecting in 100 Masterpieces* (Londres: Philip Wilson Publishers, 2016). National Trust. N.º 1448072.

³⁸ Christie's. Venta n.º 10397: “Centuries of Style: Silver, European Ceramics, Portrait Miniatures and Gold Boxes”. 2 y 3 de junio de 2015, Londres, King Street. Lote n.º 67. Muy probablemente, esta misma figura estuvo antes a la venta en Bonham's, New Bond Street, Londres, en la subasta celebrada el 11 de diciembre de 2013 (Fine European Ceramics, Glass and Paperweights), con el número de lote 187. El precio de venta se estimó entre 10.000 y 15.000 libras.

³⁹ Christie's, Nueva York. Venta n.º 2435 (500 Years: Decorative Arts Europe, including Oriental Carpets). 14 y 15 de abril de 2011. Lote n.º 353.

⁴⁰ Van Ham Kunstauktionen, Colonia. Subasta de 20 de mayo de 2017. Lote n.º 1125.

⁴¹ Para la colección del conde von Brühl, U. C. Koch, “Count Brühl and his collection of Porcelain Boxes”, en *Going for Gold. Craftsmanship and Collecting of Gold Boxes*, ed. M. Smith (Brighton: Sussex Academic Press, 2014), 184-194.

⁴² National Museum of American History, Kenneth E. Behring Center. N.º de referencia: 66.168. Altura de las figuras: 11,43 y 11,58 cm.

realizada hacia 1740, que se rasca la oreja con la pata trasera⁴³.

Los precios de estos perros son también prohibitivos. En Sotheby's se vendieron en 2013 dos figuras de carlinos (originariamente no eran pareja), un macho y una hembra con su cría, sobre una base de flores y hojas. Realizadas hacia 1745, provenían de la colección de Lady Olive Baillie (Lowndes House, Londres) y se remataron en 12.500 libras⁴⁴.

Kändler registró además otros objetos decorados con motivos de carlinos, como pomos para bastones y cajitas de rapé, a las que era muy aficionado el conde von Brühl⁴⁵. Estas cajitas también están muy cotizadas. Prueba de ello es la que se vendió en Londres en 2011, montada en oro y decorada en el interior de su tapa con una escena de dos carlinos; pese a su pequeño tamaño, apenas ocho centímetros, alcanzó un precio de 10.625 libras⁴⁶.

EL OCASO DE LA MOPS-ORDEN

La publicación en 1745 de la obra del abate Pérau debió de suponer un contratiempo para los *mopses*, los cuales vieron cómo sus secretos y rituales eran impunemente revelados. Por otra parte, parece que, tras el momentáneo eclipse que sufrió la masonería tras la bula de 1738, a mediados de la década de 1740 se afianzó con mayor pujanza el espíritu masónico en Alemania. Tal resurgimiento debió de hacer que se consideraran innecesarias alternativas como la *Mops-orden*, la cual debió perder interés entre sus adeptos. A ello se suma que algunos de sus talleres fueran ilegalizados, como ocurrió en la Universidad de Gotinga en 1748. La "Loge Louise des ehrwürdigen Mopsordens", o logia Luisa de la venerable orden del carlino, había sido formada el año anterior como una sociedad estudiantil, principalmente formada por miembros de la nobleza hannoveriana. Las cuotas de la logia y el control sobre sus miembros fueron los pretextos para su cierre. Tras una investigación oficial, los documentos de la logia fueron incautados por las autoridades universitarias.

Pese a los temores que albergaba Pérau, el cual auguraba que se extendería a lo largo y ancho de Europa, la *Mops-orden*, como otra de tantas modas frívolas y efímeras, cayó en el olvido.

En cualquier caso, con independencia de la trascendencia que la *Mops-orden* haya tenido en la historia de la masonería, lo cierto es que las estatuillas de porcelana creadas por Kändler han quedado como testimonio imperecedero del refinamiento alcanzado en las artes decorativas durante el período rococó

⁴³ British Museum. Referencia n.º: 1923,0314.80.CR. Procedencia: donación de Harold Lee-Dillon, 17th Viscount Dillon. Altura: 5,6 cm.

⁴⁴ Sotheby's, Londres. "Property from the collection of Sir Gawaine and Lady Baillie". 1 de mayo de 2013. Altura de las figuras: 15,2 cm.

⁴⁵ Así lo registró en octubre de 1741. Pietsch, *Die Arbeitsberichte*, 83.

⁴⁶ Christie's, Londres, King Street. Venta n.º 1009. "An Iberian Private Collection Part I: Important Gold Boxes & Objects of Vertu". 8 de diciembre de 2011.

en Alemania, pero también de la repercusión de la bula *In Eminentí*, así como de la importancia de las redes de sociabilidad en Europa central durante la década de 1740.



Dos masones ante el globo terráqueo

Obra de J. J. Kändler. Meissen, circa 1744.

Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York, donación de Irwin Untermyer.



El hombre que quiso ser rey

Este fue el primer cuento de éxito de Kipling. El hilo argumental no exalta las virtudes masónicas. Kipling que fue un masón que llevó dicha pertenencia con orgullo fue capaz de ser literariamente libre para no caer en elogios, que reservó más bien para uso interno como por ejemplo con su poema Si.

Fuente: Imagen de una escena de la adaptación cinematográfica del cuento de Rudyard Kipling por parte de John Huston con los actores Sean Connery y Michael Caine, 1975, 129 minutos.



Gernika 1937-2017

Esta vidriera fue un regalo de la logia Rosario de Acuña de Gijón (España) a la logia Toulouse de Toulouse (Francia).

Autora : Atticus Lumière, España, 2017.

Fuente : cortesía de la autora.



“El reino de los monstruos (o de los masones)” en la Costa Rica finisecular

Este dibujo zoomórfico formó parte de la crítica del polifacético José María Figuerola Oreamuno (1820-1900) al gobierno totalitario de Tomás Guardia (1870-1882). Su sátira gráfica y textual, devela la animalidad en lo arbitrario, lo corrupto y lo contradictorio de quienes participan en la sociabilidad masónica de los discursos de “fraternidad, libertad e igualdad”, cuando a la vez son miembros activos de una dictadura. El recurso de la zoología política tiene sus orígenes en la tradición europea del pensamiento sobre la cuestión del poder y sus diferentes focos, como bien lo pudo ser una logia.

Fuente: José María Figuerola Oreamuno, Cuaderno Verde (San José, 1870-1890), 77.



Representación libre

Obra inspirada en la simbología masónica.

Autor : Lemnis, Francia, 2016.

Técnica : Acrílico sobre tela.

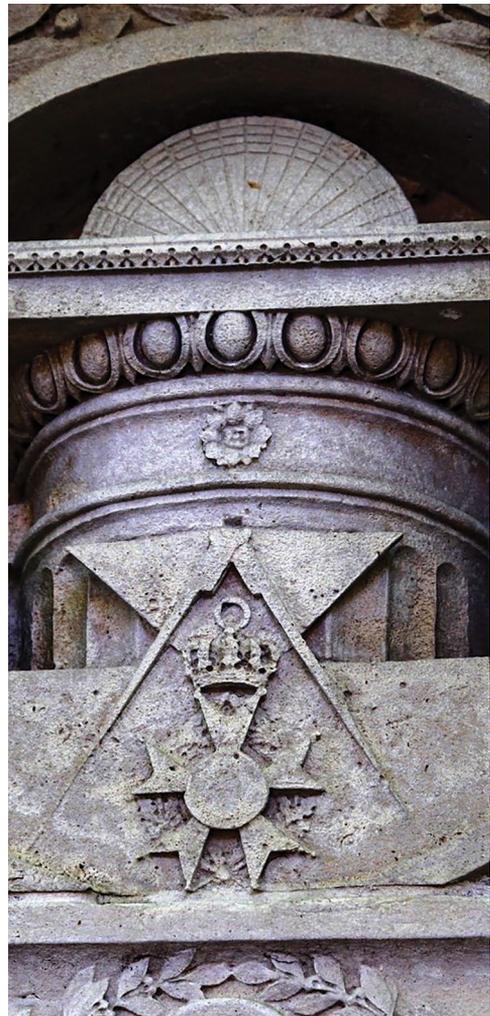
Fuente : cortesía del autor.



León Tolstoi

El afamado escritor ruso León Tolstoi (1828-1910) incorporó en su novela más conocida y aclamada, *Guerra y Paz*, numerosas referencias a la masonería. La novela, que es una gran alegoría de Rusia y lo ruso, presenta a la masonería como una de las tantas influencias -e injerencias- extranjeras que intentaron minar la identidad rusa a principios del siglo XIX. Así, la masonería se nos presenta como un faro moral extranjero y artificial practicado por la aristocracia, en oposición a la moral cristiana ortodoxa y nacionalista del pueblo ruso.

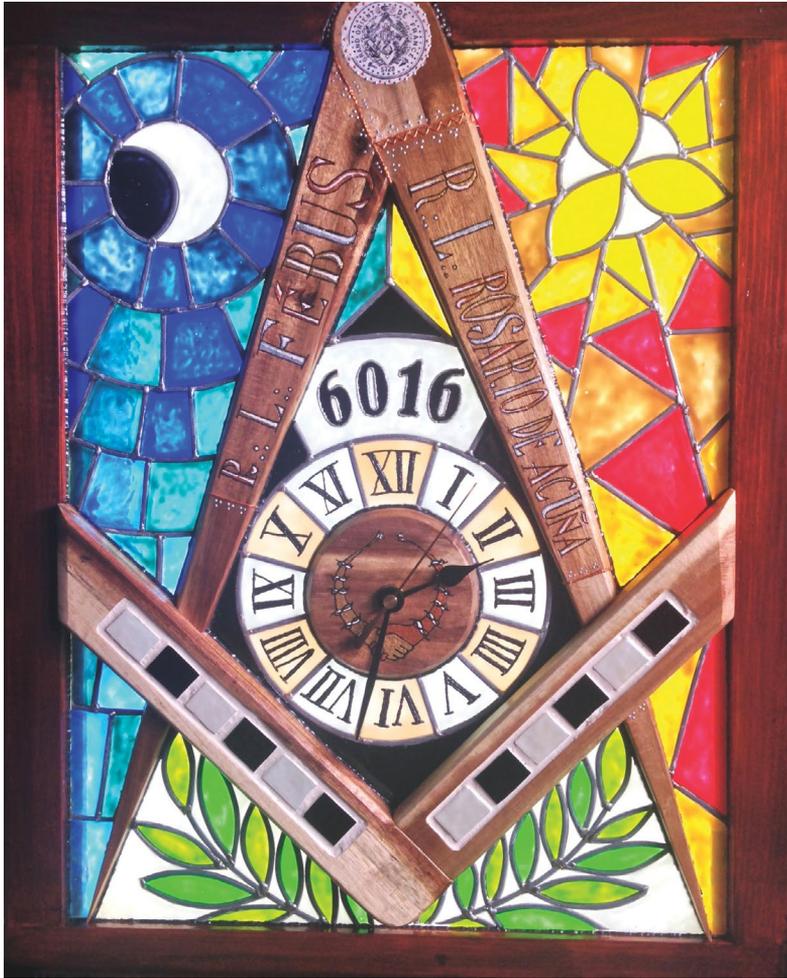
Fuente: León Tolstoi contando una historia a sus nietos. Kryokshino, Provincia de Moscú, 1909. <https://www.maclester.edu/~hammarberg/russ194/texts.html>



Lápidas masónicas

El arte funerario masónico se puede apreciar en la mayoría de los cementerios del mundo occidental, aunque es más común en las regiones donde la masonería no ha entrado en conflicto directo con las iglesias. Por lo general, en los países católicos la filiación masónica del difunto no se exhibe tan abiertamente en su lápida, mientras que en los países protestantes conviven símbolos y elementos masónicos junto a los de origen cristiano.

Fuente: Cementerio de Hastings, Inglaterra y cementerio Père Lachaise, París, Francia. Fotografías de Rogelio Aragón.



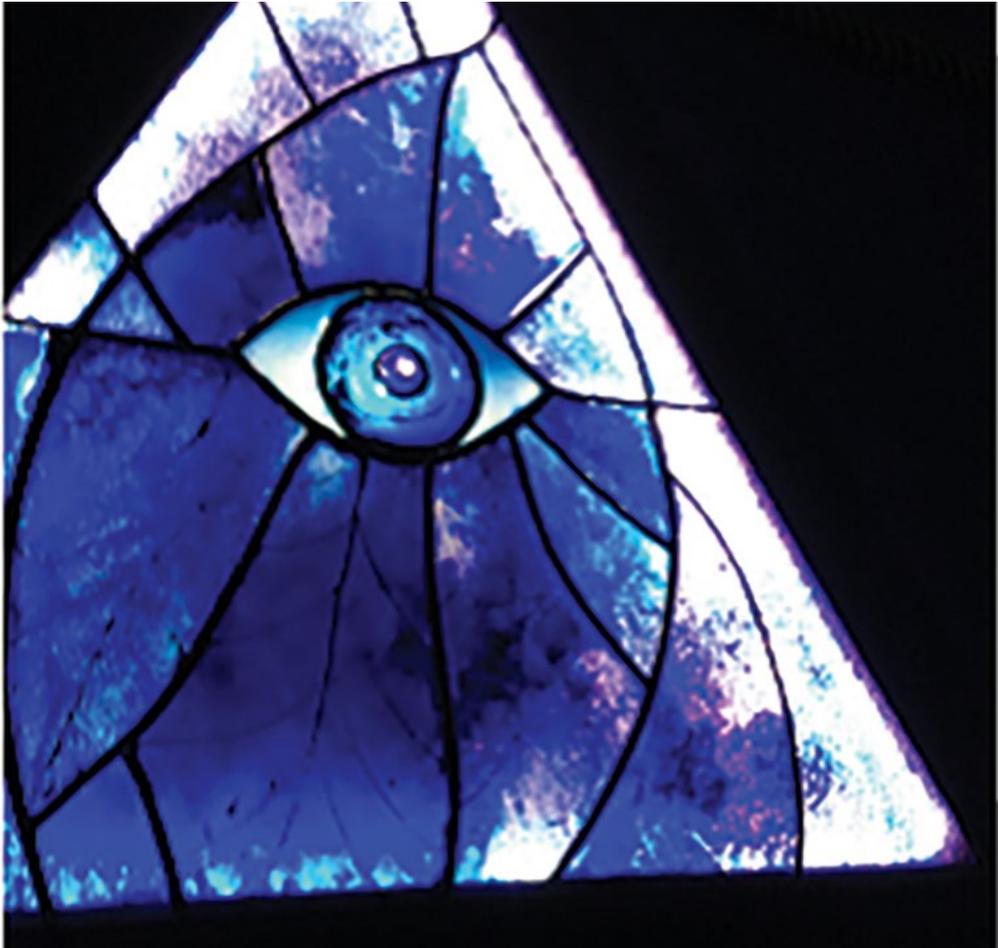
Le temps et la lumière

Esta lámpara-reloj luce en la logia Fébus de Pau (Francia) como regalo de la logia Rosario de Acuña de Gijón (España).

Autora : Atticus Lumière, España, 2016.

Título : El tiempo y la luz

Fuente : cortesía de la autora.



Delta

Interpretación de la autora del simbolismo masónico.

Autora: Romy Journiac, imitación vidriera. Francia. 2016.

Fuente : cortesía de la autora.



“The Freemason”

Afiche publicitario para la película “The Freemason”, estrenada en diciembre de 2013 y dirigida por Sohrab Mirmont, por la cual ganó el premio a mejor director en el Comic Con Film Festival. El tratamiento de la masonería en el filme está repleto de clichés y lugares comunes, principalmente relacionados con el carácter “secreto” de la organización y su tendencia por el misticismo y el misterio. El triángulo formado por un escritor/investigador, un policía y una damisela en apuros, refiere indudablemente a *El Código Da Vinci*. El resultado final es un thriller relativamente entretenido, pero poco trascendente.

Fuente: Cartel promocional de la película "The Freemason", del director Sohrab Mirmont (2013).

LA MASONERÍA EN LA LITERATURA. UNA PANORÁMICA GENERAL¹

José Antonio Ferrer Benimeli
Universidad de Zaragoza

Hasta hace pocos años hablar de masonería y de literatura suponía en gran medida referirse al siglo XVIII, que fue un período en el que especialmente el teatro y la poesía, los dramas, comedias y óperas masónicas, conocieron un notable desarrollo como fórmula de ataque y defensa de la masonería o simplemente como subterfugio para dar a conocer supuestos o reales misterios y secretos. Basta recordar la amplia bibliografía masónica en los años previos a la revolución francesa para constatar un hecho de por sí evidente tanto en Francia como en Italia, Alemania, Inglaterra, Austria, etcétera.

En el congreso que el profesor Aldo A. Mola organizó, en 1986, en Pugnochiuso, en torno a *Massoneria e Letteratura attraverso poeti e scrittori italiani* (Foggia, 1987) quedó patente la importancia del siglo XVIII en tres de las intervenciones: la de Eros Maria Luzzitelli sobre Ippolito Pindemonte y Giorgi Bertola, la de Giovanni Tesio sobre *Luigi Pietracqua e il romanzo massonico dell'ottocento*, y la de Grazia Magnoni Bravetti acerca del abate masón Antonio Jerocades y su *Lira Focense*.

Eros Maria Luzzitelli publicaba el mismo año y con el mismo título *Ippolito Pindemonte e 'La Fratellanza' con Aurelio de'Giorgi Bertola tra Scipione Maffei e Michele Enrico Sagramoso. Una nuova questione sulle origini della Massoneria in Italia* (Verona, 1987), una obra nacida precisamente a raíz del congreso citado de Pugnochiuso sobre Massoneria e Letteratura. Bertola, por su parte, había también interesado a Francesca Fedi en *Le paysage, image maçonnique du monde moral chez Bertola* (Pisa) y a Antonio Piromalli, *Aurelio de'Giorgi Bertola una presenza massonica nella letteratura italiana del Settecento* (Foggia, 1985). El poeta y sacerdote olivetano Giorgio Bertola (1753-1798) era miembro de la logia napolitana La Vittoria, en 1772.

Respecto a Jerocades –cuya *Lira Focense* fue reeditada por A. Piromalli y G. S. Bravetti (Foggia, 1986)–, Grazia Magnoni Bravetti ya se había ocupado de él en *La 'Lira' massonica di Antonio de Jerocades* en el congreso *250 Anni di Massoneria in Italia. Firenze 1732-1983*, organizado por Michele Moramarco (Foggia, 1985). Sobre Jerocades recoge Enrico Simoni en su *Bibliografia della Massoneria in Italia* (Foggia, 1992) no menos de treinta referencias. Por su parte Francesco Tigani Sava la completa con *Antonio Jerocades: contributo bibliografico* (Salerno, 1981). Interesante la obra de Pantaleo Minervini, *La lingua dell'Abate massone Antonio Jerocades nei suoi scritti editi ed inediti* (Napoli, 1978) y sobre todo la obra conjunta presentada por L. M. Lombardi Satriani,

¹ Una primera versión italiana de este trabajo, posteriormente corregida y ampliada, fue presentada en el Congreso Nacional, patrocinado por el soberano gran comendador y gran maestro de la Gran Logia de Italia, dedicado a Hugo Pratt y su *Corto Maltés*, celebrado en su ciudad natal, Viareggio, los días 23 y 24 de noviembre de 2002. Las actas fueron publicadas con el título *Il derviscio lo sciamano il massone Gli incontri iniziatici di Corto Maltese* (Roma: Lizard, 2004).

Antonio Jerocades nella cultura del Settecento (Reggio Calabria, 1998) que recoge las actas del congreso celebrado en Parghelia con reveladores trabajos en lo que respecta directamente a la masonería, como el de Aldo A. Mola, *L'influenza della Massoneria su Jerocades e di Jerocades sulla Massoneria* y de Francesco Tigani Sava, *Tra ideali massonici e turbamenti giacobini: il Terremoto del Capo dell'abate Antonio Jerocades*. Más reciente es la edición de Domenico Scafoglio, *Antonio Jerocades. Saggio dell'umano sapere* (Vibo Valentia, 2000) en el que se analiza la actitud docente de Jerocades y su forma de pensar y expresarse.

Es cierto que la masonería italiana del siglo XVIII contó con literatos tan significativos e importantes –además de los ya citados– como el protomártir de la masonería italiana, el poeta Tommaso Crudeli del que me ocupé en *Masoneria, Iglesia e Illustración. Un conflicto ideológico, político y religioso* (Madrid, 1976) y más recientemente en *Les Archives Secrètes du Vatican et la Franc-Maçonnerie* (París, 2002) y que ha sido objeto de estudio recientemente por parte de Maria Augusta Morelli Timpanaro en *Per Tommaso Crudeli nel 255º anniversario della morte, 1745-2000* (Firenze, 2000) y en la reedición en facsímil de su *Racolta di poesie*, a cargo de Aldo Chiarle.

Habría que hablar igualmente del poeta Vittorio Alfieri (1749-1803) y de Carlo Goldoni (1707-1793) –del que se conservan ediciones de *Le donne curiose*, al menos desde 1753– y que ha sido estudiado por Massimo Maggiore en *Carlo Goldoni. Freemason and his Comedy: Le Donne Curiose* (Londres, 1995) y más recientemente por Marco Innamorati que incide en el mismo tema en *Le 'Donne curiose' di Carlo Goldoni. Metafora di una loggia di Liberi Muratori* (Roma, 2000).

Pero dejando el siglo XVIII, suficientemente conocido, quisiera fijarme en otros autores posteriores en la doble faceta literario-masónica, si bien es cierto que su “vinculación” con la masonería en unos casos es directa y en otros simplemente atribuida. Así el premio Nobel Giosuè Carducci (1836-1917) mereció un profundo estudio del profesor Aldo A. Mola en *Carducci e i carducciani in Massoneria e per la Massoneria* (Foggia, 1987) en el ya citado congreso sobre Massoneria e Letteratura del año 1986 y en el más reciente dedicado monográficamente a Carducci con el título de *Giosuè Carducci. L'Uomo, il Poeta, il Massone* (Roma, 2001). También Augusto Comba se interesó por él en *Fabretti e Vecchi, Lemmi e Carducci. Due sodalizi massonici nella storia della cultura italiana* (Roma, 1992). Mucho antes había llamado igualmente la atención, entre otros, de Ugo Lenzi, *Carducci massone* (Roma, 1948, Foggia, 1986), Humberto Cipollone, *Giosuè Carducci massone* (Roma, 1957), Carlo Manelli, *Sulla iniziazione di G. Carducci* (Roma, 1957), T. Barbieri, *Uno scritto massonico di Giosuè Carducci* (Bologna, 1958) y más recientemente Wolfgang Brachvogel, *Giosuè Carducci. Tratto da 'Bundesblatt' mensile della Gran Loggia Madre Nazionale 'Dei Tre Globi', Berlino, n° 6/7 giugno-luglio 1985* (Roma, 1985) y M. Cristina Pipino, *Un'amizizia massonica. Carteggio Lemmi-Carducci* (Foggia, 1991-Roma, 2001). Especial atención merece en este sentido el congreso nacional celebrado el 31 de marzo de 2001 –ya citado– y que fue dedicado

precisamente a analizar la figura de Carducci en cuanto hombre, poeta y masón y cuyas actas contienen interesantes intervenciones de Franco Franchi, Luigi Prunetti, Antonio Piromalli, Alessandro Sbardellati, Luciano Bezzini, Valerio Perna y Mario Fisicaro, aparte de las ya señaladas de Aldo A. Mola y M. Cristina Pipino.

Vincenzo Monti (1754-1828), literato y poeta neoclásico, conocido sobre todo por su “bella infiel” traducción de la Iliada, en 1805 era ya miembro del Grande Oriente de Italia, y lo encontramos en logias de Milán. Para una de ellas, la logia Eugenio, escribió la cantata masónica *L'Asilo della Verità*.

Por su parte, el poeta Giovanni Pascoli (1855-1912) mereció en 1962 un especial recuerdo de Michelangelo Raitano con la reproducción, entre otros documentos, del acta de la sesión en la que fue iniciado Pascoli, así como de su testamento masónico fechado el 22 de octubre de 1882, en *Memoria di Giovanni Pascoli. Conferenza tenuta a S. Mauro Pascoli nel 1962* (Città di Castello, 1962) con prefacio del gran maestro Giordano Gamberini. Posteriormente se ocupan del mismo autor Carlo Gentile, *Saggi massonici di poesia: Giovanni Pascoli* (Livorno, 1976), Antonio Piromalli, *Giovanni Pascoli e la massoneria* (Foggia, 1987) y Giovanni Pagliaro, *Alla ricerca del Pascoli perduto* (Roma, 1999).

Del también poeta y premio Nobel Salvatore Quasimodo (1901-1968) hay que destacar el trabajo de Gianni Rabbia, *Ecchi iniziatici nella poesia di Salvatore Quasimodo* publicado sucesivamente en Foggia (1987) y en Torino (1988) y los posteriores de Aldo A. Mola, *Il fratello Quasimodo un 'Premio Nobel' di cui andare orgogliosi* (Torino, 1998) y de Danilo Candelerio, *Salvatore Quasimodo massone. Nel trentennale della sua morte* (Roma, 1999).

Además de los casos citados, Carducci, Pascoli y Quasimodo, abordados en el aludido congreso sobre Massoneria e Letteratura del año 1986, hay que citar otros autores igualmente estudiados en esa ocasión como Giovanni Faldella (1846-1928), Giovanni Bovio (1841-1903), Guido Gozzano (1833-1916) y Alberto Salustri, conocido como Trilussa, fallecido en 1950. De ellos se ocuparon Terenzio Sarasso en el caso de *Giovanni Faldella, rapsode delle glorie massoniche rissorgimentali*; Rosario F. Esposito que lo hizo en *Cristianesimo e massonismo nel teatro di Giovanni Bovio* [ya antes había escrito un interesante trabajo sobre *Giovanni Bovio tra l'Apostolo Paolo e S. Tomasso d'Aquino. Contributo alla storia della Chiesa e della Massoneria nel secolo XIX* (Livorno, 1975)]; Giusi Baldissoni estudia a *Guido Gozzano: l'iniziazione mancata* y Antonello Zucco a *Trilussa e la Massoneria* que presenta la particularidad de que aunque no fue masón o “un massone che non venne mai iniziato nell'Ordine”, sin embargo mantuvo estrechas relaciones con la masonería cuyo influjo se nota en Alberto Salustri [Trilussa] y sus sonetos. Lo mismo podríamos decir de otros dos autores de los que no consta su pertenencia a la masonería pero que en sus obras encontramos la presencia del hecho masónico, a saber: Cesare Pascarella en *Storia nostra* y Luigi Pirandello (1867-1936) en *I fortunati, una de Le novelle per un anno*.

Sin embargo, Francesco De Sanctis (1817-1883), literato y político, sí

que fue masón y participó en la constituyente masónica de Florencia en 1869, donde poco después alcanzó el grado 18 del rito escocés antiguo y aceptado. Es autor de una conocida historia de la literatura italiana y recordado como uno de los máximos críticos literarios.

Otros autores italianos, como Benedetto Croce (1866-1952) y Gabriel d'Annunzio (1863-1938) en su relación con la masonería han merecido la atención en el primer caso de Pirro Vincenzo, *Benedetto Croce e la Massoneria* (Roma, 1983), y en el segundo de Renzo de Felice, *Una lettera di d'Annunzio al Grande Oriente da Fiume* (Fiume, 1965), *Carlos de Gentile, en tres de sus trabajos, Gabriele d'Annunzio iniziato* (Napoli, 1978 y 1980), *D'Annunzio e la massoneria* (Roma, 1978) y *L'altro d'Annunzio* (Foggia, 1982), *Santina Quagliani, Gabriele d'Annunzio. La pulsione verso il trascendente della Massoneria* (Roma, 1995) y Aldo A. Mola, *L'ultima impresa del Risorgimento: la Massoneria per d'Annunzio a Fiume* (Foggia, 1990).

De *Emilio Salgari e la Massoneria* trata Donatello Viglongo (Torino, 1999) y de *Manlio Cecovini, scrittore e uomo politico* lo hizo el propio oriente de Torino en 1985. Y así podríamos seguir con tantos otros representantes de la literatura masónica italiana como Carlo Lorenzini, más conocido como Collodi (1826-1890) analizado por Claudio Nobbio, *Pinocchio. Quando il personaggio letterario cela una natura iniziatica* (Roma, 2002); el escritor y crítico Luigi Capuana (1839-1915); el novelista y periodista Edmondo de Amicis (1846-1908), cuya novela *De los Apeninos a los Andes. Corazón, ha sido y sigue siendo lectura obligada de tantos jóvenes y adolescentes*. Daniele Sassi en *Ricordando Edmondo de Amicis* (Roma, 1958), nos acerca a la figura del novelista y a su relación con Giovanni Bovio. La lista podría prolongarse con el literato Francesco Salfi (1759-1832) y los poetas, a caballo entre el siglo XVIII y el XIX, Giovanni Meli (1740-1815), Vincenzo Monti (1754-1828) del que fueron publicadas sus *Ode del Fratello Vincenzo Monti* (Roma, 1976), entre las que destaca la cantata masónica *L'Asilo della Verità*, Cesare Arici (1762-1836) y Vincenzo Lancetti (1767-1851). El literato Gabriele Rossetti (1783-1854), el escritor y hombre político Francesco Domenico Guerrazzi (1805-1873), el poeta Giovanni Prati (1814-1884), el patriota y literato Francesco de Sanctis (1817-1883), los escritores Giuseppe Montanelli (1813-1862), Giuseppe Cesare Abba (1838-1910), el dramaturgo Pietro Cossa [alias Ulisse Bacci] (1830-1881), el poeta y músico Arrigo Boito (1842-1918), el poeta, filósofo y psicólogo Alberto Castellaci (1864-1932), el literato Federico Garlanda (1813-1913) fundador de la revista "Minerva" en la que colaboró Einaudi; los poetas dialectales, el milanés Carlos Porta, Ludovico Giardini (1866-1946) autor de *E'caplan d'la Camarlona*, y el siciliano Vito Mercante (1873-1936), todos ellos citados por Giordano Garberini en sus *Biografie massoniche* (Roma, 1972-1979), el periodista, poeta y literato Francesco Gaeta (1879-1927) estudiado por Christina Tesone en su tesis doctoral "L'attività giornalistica di Francesco Gaeta, poeta e letterato" (Pisa, 1995) y por supuesto el poliédrico Hugo Pratt (1927-1955) –nómada, soldado, dibujante, escritor,

aventurero y masón— uno de los que más han contribuido a que el cómic se haya convertido en una expresión artística de primera fila, elevando su *Corto Maltés*, a mito contemporáneo e icono de la cultura popular europea. Corto Maltés nació a bordo de la revista francesa *Pif Gadget*, traducida y publicada en quince idiomas. Posteriormente serían novelas como *Corto Maltés en Siberia*, su primera obra, llevada al cine por el francés Pascal Morelli con el título de *Corto Maltese: La cour secrète des arcanes; Favola di Venezia (sirat al bunduciyyah)* (Milano, 1997-2002) en la que encontramos sus antecedentes masónicos y esotéricos. A finales de noviembre de 2002 mereció un congreso nacional, celebrado en Viareggio, bajo el título de *Il derviscio, lo sciamano il massone. Gli incontri iniziatici di Corto Maltese* con intervenciones de Antonio Piromalli, Alberto Gedda, José A. Ferrer Benimeli, Giovanni Rabbia, Aldo A. Mola, Luigi Pruneti, Luigi Danesin y Claudio Nobbio (Roma, 2004).

Finalmente hay que recordar igualmente al poeta y controvertido masón Licio Gelli, del que Ferruccio Monterosso publicó recientemente un *Saggio sulla poesia di Licio Gelli* (Bari, 2000) con el título de *Nelle zolle delle vita umana, l'eterno enigma*.

Lógicamente la relación establecida en Italia entre masonería y literatura podría prolongarse con las alusiones masónicas de figuras tan representativas como Italo Calvino (1923-1985) en su trilogía *El vizconde demediado, El Barón rampante y El caballero inexistente*, escrita en la década de 1950 y tantas veces editada y traducida, pero tratándose de una panorámica general lo anterior es una muestra evidente y sintomática de la estrecha vinculación que la masonería italiana, o si se prefiere, los masones italianos, han tenido con la literatura en los diferentes campos que van de la poesía al teatro pasando por la novela, el cómic y la literatura política. Vinculaciones de las que no ha escapado ni siquiera la figura más representativa de las letras italianas, Dante Alighieri (1265-1321), con múltiples trabajos que estudian, sobre todo, el fenómeno iniciático, y de los que entresacamos, a título de ejemplo, los siguientes: Lamberto Bunel, *Il pensiero massonico di Dante (Riti e Simboli massonici nella Divina Commedia)* (Roma, 1922), Tommaso Giuffreda, *Simboli, segni e riti massonici nella Divina Commedia. Colloqui con Dante* (Milano, 1953), William Anceschi, *Nuove indicazioni su alcune questioni concernenti Dante come iniziato* (Roma, 1956), Guido Francocci, *La Poesia iniziatica di Dante* (Roma, 1947) y Antonio Coen, *Motivi iniziatici nella 'Vita Nova' di Dante* (Roma, 1957), conferencia impartida en Roma en la gran logia en octubre de 1954 por el entonces gran maestro de la Gran Logia de Francia.

Si de Italia pasamos a Inglaterra, Escocia, Irlanda y Estados Unidos también nos vamos a encontrar con una rica representación masónico-literaria ya desde el siglo XVIII, siendo una de las más características la de William Rufus Chetwood, *The Generous Free-Masons; or the Constant Lady, whith the Humours of Squire Noodle, and his Man Doodle. A Tragicomi-farsical Ballad Opera* (Londres, 1731), opera en tres actos con música por el autor de la *Lovers' Opera* London. De la importancia del teatro masónico en el siglo

XVIII y de la presencia de actores masones trata el interesante, sugestivo y revelador trabajo de J. W. Reddyhoff, *The York Company of Comedians and the Craft* (Londres, 1988), así como el de Harry W. Pedicord, *White Gloves at five: Fraternal Patronage of London Theatres in the eighteenth Century* (Londres, 1980) y *Masonic Theatre Pieces in London 1730-1780* (Londres, 1984).

En el terreno de la poesía hay que destacar a Alexander Pope (1688-1744) estudiado por W. J. Williams, *Alexander Pope and Freemasonry* (Londres, 1925); el dramaturgo irlandés Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) y el escritor –igualmente irlandés– Jonathan Swift (1667-1745), el autor de *Los Viajes de Gulliver*, mordiente sátira de la sociedad inglesa; el poeta nacional de Escocia Robert Burns (1759-1796), hijo de masón, iniciado en la logia St David no. 174 de Tarbolton el 4 de julio de 1781, fundador de la logia St James y honorario de la logia Kilwinning de Edimburgo, escribió numerosas poesías masónicas –entre ellas *Farewell to the Brethren of St James Lodge, Tarbolton* y *The Freemason Apron*– del que se ocupan R. Carr, *A Tribute to Robert Burns, masonic Poet* (Londres, 1985) y John Webb, *Robert Burns, poet and freemason* (Londres, 1990), al igual que Michele Moramarco en el capítulo *Massoneria e letteratura* de su *Nuova Enciclopedia Massonica* (Reggio Emilia, 1989) y Denslow en *10.000 Famous Freemasons* (Macoy, 1957-61). Del poeta y escritor Walter Scott (1771-1832), iniciado en la logia St David no. 36 de Edimburgo el 2 de marzo de 1801, se interesaron, entre otros, Mackay, *Sir Walter Scott as a Freemason* (Londres, 1907) y Walter Giusucci, *Walter Scott*, este último desde la *Rivista Massonica* (Roma, 1970). El listado se puede completar con nombres como el escritor Henry Beyle Stendhal (1783-1842), el poeta Samuel Woodsworth (1759-1824), el igualmente poeta lord Byron (1788-1824) estudiado por Andreas Rizopoulos, *Lord Byron: Freemason* (Londres, 1997), el humorista y novelista Theodore E. Jook (1788-1841), el poeta, geólogo y médico James Gates Percival (1745-1856), el poeta y traductor de Sófocles y Calderón, Edward Fitzgerald (1809-1883), el novelista sir Henry Rider Halgard, creador de *Las minas del rey Salomón*, etcétera.

En un segundo bloque de escritores masones hay que situar al novelista norteamericano Mark Twain (1835-1910), nacido en Florida e iniciado en la logia Polar Star de San Luis Misuri el 22 de mayo de 1861, autor de *Las Aventuras de Tom Sawyer*; al poeta y dramaturgo Oscar Wilde (1851-1900) iniciado en la Apollo Lodge no. 357 de Oxford, en 1875; y a sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), iniciado en la logia Phoenix no. 257 de Portsmouth en 1887, el creador de Sherlock Holmes y del Dr. Watson, estudiado por Runcinan, *Sir Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes and Freemasonry* (Londres, 1991), por Franco Eugeni, *Il fratello Sir Arthur Conan Doyle ovvero il "fratello" Sherlock Holmes e tanti modi di parlare di massoneria* (Torino, 2000) y por François Labbé, *Littérature et Franc-Maçonnerie. "La vallée de la Peur" de Conan Doyle* (París, 1980). Las referencias a la masonería las encontramos también, además de en *The Valey of Fear*, en *The Lost World* (1912), *The Land of Mist* (1926), *The Adventure of the Norwood Builder*, *The Adventure of the Retired Colourman* y

en *The Redheaded League*, como nos recuerda Frederick Smyth en *Freemasonry in Fiction* (Londres, 1980), donde, además, se ocupa de otros muchos autores con referencias masónicas en sus obras, como Russell Hoban en su novela *The Lion of Boaz-Jachin and Jachin-Boaz* (1973), injustamente comparada con los trabajos de Tolkien. El capitán y masón Frederick Marryat (1792-1848), iniciado en la Lodge of Antiquity en 1826, escribió una serie de novelas de las que quizás la más conocida es *Mr. Midshipman Easy* (1836), aunque en la que más referencias hay a la masonería es en *Newton Forster* (1832). Frederick Arthur, en su *The Mysterious Monsieur Dumont* (1912), hace diversas descripciones de ceremoniales cuasi-masónicos, sobre todo al referirse a Molay y los templarios, y al reinado de Luis XV, los enciclopedistas, los jacobinos, entre otros.

Capítulo aparte merece el máximo exponente de la llamada literatura masónica inglesa –aunque provenga de la India colonial–, Rudyard Kipling (1865-1936), iniciado en la logia Hope and Perseverance de Lahore, Punjab [India] en 1886 con dispensa especial porque todavía no había cumplido los 21 años de edad. Premio Nobel de Literatura es sin duda el escritor masón más citado tanto por sus novelas de aventuras como *El hombre que quiso ser rey*, la historia de dos masones aventureros ambientada en la India, como, sobre todo, por su poema *Mi Logia Madre*, del que se conservan cientos de versiones-traducciones, como la que con el título *Poesía y música masónicas*, *Mi logia Madre* hizo Giner de los Ríos, miembro de la logia Unión, en la revista *Latomia* de Madrid el año 1932. Entre los que se han ocupado de Kipling, masón, hay que citar, entre otros, MacMunn, *Rudyard Kipling, Craftsman* (1937), Bazley, *Freemasonry in Kipling* (Londres, 1961), Harry Carr, *Kipling and the Craft* (Londres, 1964), M.S.A., *Kipling and Masonry* (Washington, 1964), Sergio Landini, *Rileggere Kipling* (Roma, 1968), Endelmoot, *Masonic Allusions and Themes in the Works of Rudyard Kipling* (University of South Florida, 1980), Raymond Carr, *Kipling and the Law of Brotherhood* (Londres, 1984), Salvatore Loi, *Rudyard Kipling* (Roma, 1986), e Yván Pozuelo Andrés, “Kipling y su sorprendente primera novela” (San José, 2013).

Resultan curiosos los trabajos que a Shakespeare dedican Palmer, *Shakespeare and Freemasonry* (Londres, 1919), Alphonse Cerza, *William Shakespeare et la Franc-Maçonnerie* (Paris, 1974), Birt, *Shakespeare and Masonry* (Londres, 1985) y Monica Capellini, *Il Canzoniere shakespeariano. I sonetti di Shakespeare possono essere interpretati in chiave muratoria* (Roma, 1988).

El poeta inglés John Keats (1795-1821) es estudiado por Fischer, *Keats and Masonic beauty* (Londres, 1980) y Jean-Pierre Lasalle hace otro tanto con el precursor del romanticismo Edward Young (1681-1765) en *Edouard Young, poète et francmaçon* (Toulouse, 2000). Edgard Albert Guest (1881-1959) uno de los versificadores más populares en Estados Unidos escribió numerosos poemas masónicos.

A propósito de la controvertida novela *Ulysses* (1922) de James Joyce (1882-1941), R. D. Seligman escribió *Masonic Allusions in James Joyce's Ulysses*,

citado por Smyth. Otro tanto hizo Leonard Albert en sus artículos, *Joyce and Freemasonry, Ulysses, Cannibals and Freemasons*, publicados en América, y D. Gifford y R. J. Seidman en *Notes for Joyce* (Nueva York, 1974) que recogen una muestra de sus alusiones masónicas.

El poeta americano Edwin Markham (1852-1940), miembro de la logia Acacia no. 92 de Coloma (California) alcanzó fama con el poema *The Man with the Hoe* (1899), una especie de profecía de los tiempos modernos. Escribió varios poemas masónicos siendo proclamado por la Gran Logia de Oregón “poeta laureado” de la masonería americana y decorado con la *Masters Medal* de la Gran Logia de Nueva York en 1935.

A su vez Edgard Albert Guest (1881-1959) elevado al grado de maestro masón en la logia Ashlar no. 91 de Detroit, el 21 de mayo de 1908, fue uno de los versificadores más populares de los Estados Unidos de la primera mitad del siglo XX.

De carácter más general es el trabajo de Barret que se ocupa de los románticos masones en *Masonic Romantics* (Londres, 1978), así como los de Lance C. Brockman que se interesa por la intersección entre el teatro y el rito escocés en *Catalyst for Change: Intersection of the Theater and the Scottish Rite* (Washington, 1994) y M. Roberts que centra su atención en la vinculación entre los poetas británicos y las sociedades secretas en *British Poets and Secret Societies* (Londres, 1986).

La investigación universitaria de Frederick R. Weismann va orientada hacia el teatro y el espacio ritual escocés de la masonería en *Theatre of the Fraternity. Staging the Ritual Space of the Scottish Rite of Freemasonry, 1896-1929* (Misisipí, 1996).

Entre los diferentes autores que en sus novelas aluden a la masonería de una u otra forma, sin que haya constancia cierta de su pertenencia a ella, podemos citar a Thomas Mann en *La montaña mágica*, a Chesterton (1874-1936) en *The Napoleon of Notting Hill* (1904), Frederick Arthur, *The Mysterious Monsieur Dumont* (1912) –en la que se describe una colorida ceremonia quasi masónica titulada “The Meeting of the Templars”–, Guy Thorne, *Love and the Freemasons* (1915), Denis Wheathey, *The Prisoner in the Mask* (1957), Berkeley Mather, *The Terminators* (1971) –donde hay referencias a los “hijos de la viuda”–, etcétera.

Más recientemente, en la novela de Katherine Neville, *The Eight* (Londres, 1988) –que ha alcanzado una gran difusión y éxito– aflora la masonería de forma constante como hilo conductor de un argumento complejo y atrayente que se desarrolla entre 1790 y 1970.

También en Alemania y Austria se publicaron a lo largo del siglo XVIII piezas de teatro, como *Die Freimaurer oder Ihr Schönen Forschet Umsonst* (Frankfurt-Leipzig, 1781) [385], o *Die Freimaurer*, una comedia en tres actos (Wien, 1784). Pero, sobre todo, fueron filósofos los que nos dejaron su visión y expresión personal de la masonería, como Goethe, Fichte, Herder, Lessing y Krause, aunque de todos ellos nos interesa citar en especial a dos, a Gotthold

E. Lessing (1729-1781), en cuanto dramaturgo y crítico, autor de los *Diálogos masones*, *Ernst und Falk* y del poema dramático de la tolerancia *Nathan el Sabio*; y a Johann Wolfgang Goethe (1759-1839) y no en su versión de filósofo sino en la de poeta. De Lessing masón se han ocupado muchos autores que han estudiado en especial sus *Diálogos masones*, como Bienz, Contiades, Deliniere, Mencke, Michelsen, Müller, Peláez Guerra, Pilard, Zemella y Raymond Karter, *Gotthold Lessing. The masonic dramatist* (Londres, 1975).

Otro tanto se puede decir del Goethe masón del que tantos se han ocupado como G. Deile, *Goethe als Freimaurer* (Berlín, 1908), Lanfranco Frezza, *Johann Wolfgang Goethe un massone di Desiderio* (Roma, 2001), Thomas Richert, *Der Geheime Rat Goethe als Freimaurer und Illuminat* (Bayreuth, 1999), Guy Rolland, *Goethe Franc-Maçon* (París, 1974), Giuliano Gazzani, *Goethe massone* (Roma, 1982-84). Michele Moramarco alude a las obras en las que Goethe atacó cáusticamente el ocultismo cagliostro en *El buscador de tesoros* y *El aprendiz de brujo*, ambas de 1797, o en la comedia *El Gran Cofto* que en su día estudió W. Martens, *Geheimnis und Logenwesen als Elemente des Betrugs in Goethes Lustspiel "der Grosscophta"* (Heidelberg, 1979), comedia reeditada en Palermo en 1989 con un estudio introductorio de Giuseppe Giarrizzo, a raíz del congreso sobre *Goethe poeta e massone di Taormina* celebrado en Roma, en 1988, con motivo del bicentenario del viaje de Goethe a Italia. Precisamente Giuseppe Pitre recordaba, a comienzos del siglo XX, *Il Viaggio di Goethe a Palermo nella primavera del 1787* (Palermo, 1907).

También habría que destacar a Friedrich von Schlegel (1778-1829) en cuanto poeta y literato, y a Friedrich August Wolf (1759-1824) en su papel de filósofo y crítico de Homero, al sostener la pluralidad de autores tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*. En este aspecto coincide con el también poeta Heinrich Voss (1751-1826), recordado precisamente por la traducción alemana de Homero. A estos habría que añadir otros poetas como Gottfried A. Burger (1747-1794); Friedrich Ruckert (1788-1861) en cuya obra son frecuentes las alusiones a la masonería; Friedrich von Schiller (1759-1805); Aloys Blumauer (1755-1798), autor de una "plegaria del masón" y de una parodia de la *Eneida* hostil a la curia romana y a los jesuitas; y a Matthias Claudius (1740-1815) cuya poesía más conocida *Der Tod und das Mädchen* fue musicalizada por Schubert.

Christoph Martin Wieland (1733-1813), poeta y gran amigo de Goethe, traductor de Shakespeare, fue iniciado a los 76 años por influjo del propio Goethe. En este listado habría que incluir también a Ludwig Zacharias Werner (1768-1823), autor de un drama masónico sobre los templarios, aparte de otras obras sobre Martín Lutero, Atila, Wamba, etcétera; Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), miembro de la misma logia a la que pertenecía Lessing, es autor de odas que fueron editadas por Bode (1730-1793), a su vez escritor, además de impresor, editor y compositor; Adelbert de Boncourt de Chamisso (1781-1838), autor de *Peter Schlemihl, el hombre que vendió su sombra*; Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), el primer artífice del

movimiento literario protoromántico del Sturm und Drang, fue iniciado en la logia Modestia cum libertate, de Zurich, en 1779.

Grassl, tomando como punto de partida al poeta Hölderlin (1770-1843), analiza la literatura de los iluminados en dos trabajos: *Hölderlin und die Illuminaten* (Berlín, 1972) y *Tragende Ideen der illuminatistisch-jacobinischen Propaganda und ihre Nachwirkungen in der deutschen Literatur* (Heidelberg, 1979) en los que trata de Hölderlin y los iluminados, y de las ideas fundamentales de la propaganda iluminístico-jacobina y sus consecuencias en la literatura alemana. Otro tanto hace Stephan, *Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789-1806)* (Stuttgart, 1976). Más circunscrito a nuestra temática –aunque limitado al siglo XVIII– es el trabajo de Elisabeth Grosseger dedicado al teatro masónico entre los años 1770 y 1800 especialmente a los dramas masónicos representados en los teatros privilegiados de Viena: *Freimaurerei und Theater 1770-1800, Freimaurer Dramen an den k.k. privilegierten Theatern in Wien* (Wien-Köln-Gratz, 1981) y el de Thalmann que se ocupa de la novela romántica, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman, Ein Beitrag zur Entwicklung der Geheimbundmystik* (Berlín, 1923). También referidos al siglo XVIII son dos estudios de Haas dedicados a los comienzos de las novelas alemanas sobre sociedades secretas y a la teoría sobre la novela en ese siglo: *Die Anfänge des deutschen Geheimbundromans* (Heidelberg, 1979) y *Die Turmgessellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahren, Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert* (Bern-Frankfurt, 1975). Por su parte Köpcke se interesa por la antinovela en Jean Pauls “Unsichbare Loge”, *Die Aufklärung des Lesers durch den “Anti-Roman”* (Berlín, 1975). En tanto que Francis Labbé analiza la masonería, la literatura y el movimiento de las ideas en Alemania a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX: *Franc-Maçonnerie, Littérature et mouvement des idées en Allemagne (fin du XVIIIe, début du XIXe siècle)* (Paris, 1980). Un aspecto más particular es el tratado por Egidio Saracino, *I numeri Segreti di Parsifal* (Roma, 1998), Lindner, *Verzeichnis Sammlung Kupferstiche und Bücher des 18. Jahrhunderts* (Hannover, 1968), Martens, Mirgeler, entre otros.

El escritor dramaturgo Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), con una larga tradición familiar masónica, deja traslucir en varias obras su propio pensamiento masónico.

En el mundo francófono también encontramos masones ilustres como los poetas André Chenier (1762-1794) y Jacques Cazotte (1719-1792), ambos guillotinado durante la revolución francesa; Adrian-François Boieldieu (1775-1834) autor de *La Dama Blanca*; Pierre-Antoine-François Choderlos de Laclos (1741-1803) autor de *Las Amistades peligrosas*; el poeta y jefe del movimiento simbolista Stéphane Mallarmé (1842-1892), conocido por *La Siesta de un fauno*; o el marqués de Sade (1740-1814), miembro de la logia Los Amigos de la Libertad de París, instalada el 6 de febrero de 1791.

También habría que citar al escritor Jean P.C. Florian (1755-1794); al novelista Eugène Sue (1804-1857), autor del *Judío errante*, *Los Misterios de París* y *Los siete pecados capitales*; al abate y poeta Jacques Delille (1738-1813),

traductor de Virgilio y de Milton; al literato Louis Sebastian Mercier (1740-1814); al poeta Eugène Pottier autor de la Internacional y de otros himnos publicados en 1887 con el título de *Chants Révolutionnaires*; François Ponsard (1814-1867); Catulle Mendès (1841-1909) y Cloris Hugues (1851-1907).

De otros se duda, como el autor de *El Genio del Cristianismo*, François-René Chateaubriand (1768-1848), del que Jacques Brengues dice fue iniciado en Londres y que luego mantuvo su amistad con distinguidos masones. En un pasaje de *Memorias de Ultratumba* (2ª parte. Libro I), relata un banquete “fraternal” que reunió, el 27 de enero de 1803, a Chateaubriand y Luis-Claude de Saint Martin. Otro tanto habría que decir de Alphonse de Lamartine (1790-1869) quien, sin ser masón, su obra literaria y su acción política están impregnadas de masonería debido a sus numerosos amigos masones, empezando por uno de sus maestros, el abate Dumont, vicario de Bussières (1767-1852), iniciado el 30 de diciembre de 1812 y miembro de la logia La Parfaite Union de Mâçon. Tampoco lo fue Victor Hugo, contrariamente a una leyenda bien enraizada y que todavía perdura, si bien es cierto que su padre sí lo fue en Aix-en-Provence, aunque su obra literaria más importante *La aventure tyrolienne* no llegó a entrar en la historia.

Lógicamente tampoco lo pudo ser François Rabelais (1494-1553) del que, sin embargo, Paul Naudon ha revelado sus caracteres masónicos, tal vez heredados de su maestro Maurice Scève (1500-1560), clasificado entre los poetas esotéricos e iniciados, estudiado por Bernard Guillemain, *Un poète maçonnique lyonnais au XVIe siècle* (París, 1976).

La abundante y rica literatura masónica francesa del siglo de las luces ha sido estudiada por Gordon R. Silber, *Poèmes et chansons maçonniques du 18ème siècle: Un aspect peu connu de la franc-maçonnerie* (París, 1975), que recoge en una primera parte una completa e interesante bibliografía de los impresos que contienen poemas y canciones masónicos y en una segunda un repertorio de poemas y canciones masónicos en francés, aparecidos entre 1735 y 1747. Esta cuestión interesó también a André Doré, *Eros maçonnisant* (París, 1984) y a un anónimo sobre *Arlequin franc-maçon* (París, 1919), seguido de un estudio sobre los masones en el teatro. Las experiencias masónicas en la literatura francesa del siglo XVIII y en especial las novelas atrajeron a E. Von Jan en dos de sus trabajos: *Der französische Freimaurerroman im 18. Jahrhundert* (Berlín, 1925) y *Freimaurerische Dichtung in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts* (Würzburg, 1922).

Disponemos de cuatro obras generales que nos introducen en el complejo mundo de las relaciones entre literatura y masonería. Por una parte, Daniel Beresniak y su *Franc-Maçonnerie et Romantisme* (París, 1987) en la que, a pesar de su carácter ideológico, aporta un útil listado de literatos masones o amigos de los masones; Jacques Brengues, *Les écrivains francs-maçons* (París, 1984); Paul Deselme, *Écrivains belges francs-maçons de jadis et de naguère* (Bruselas, 1983), que abarca desde el príncipe Charles-Joseph de Ligne a Johan Daisne y Fernand Dumont, y su posterior estudio *Les écrivains*

belges franc-maçons au XIXe siècle: des intellectuels engagés (Bologna, 2001), en el que el término “escritor” está tomado en su sentido más amplio y no en el estrictamente “literario”, referido a la poesía, novela, teatro y narrativa en general. Finalmente, Jacques Lemaire analiza la *Revista Trimestral* (1854-1868), considerada como una “obra” masónica al servicio de la literatura: *La Revue Trimestrielle* (1854-1868): *Une oeuvre maçonnique au service de la littérature* (Bologna, 2000). Más elemental es el artículo periodístico de Edoaurd Boeglin sobre los escritores francmasones, *Des écrivains francs-maçons* y publicado en la revista *Panoramiques* en su número 20 de 1995.

Dentro del capítulo de escritores más o menos vinculados con la masonería, están los estudios de Yves Gasnier, *Renan et la Franc-Maçonnerie* (París, 1993), L. L., *Gérard de Nerval et la Franc-Maçonnerie* (París, 1980), del que también se ocupa Pierre Bayard, *Les écrits maçonniques de Gérard de Nerval* (Rouvray, 1998), François Labbé que analiza el ‘Manon Lescaut’ del abate Prevost (1731) en *La nostalgie de Prométhée ou l’histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut et ses lecteurs* (Berlín, 1987-París, 1988), o Simone Vierende que estudia *George Sand et la Franc-Maçonnerie* (París, 2001).

Precisamente en la obra de Gérard de Nerval (1808-1855), el escritor de la vida trágica, sobresale el elemento masónico, a pesar de que no consta su militancia masónica. Entre sus obras destaca *Les Illuminés* en la que utiliza las aventuras de varias figuras destacadas de la masonería del siglo de las luces, como Cagliostro, Cazotte y Saint-Germain. Pero es, sobre todo, en su obra *Voyage en Orient*, donde Nerval revela su familiaridad con la temática masónica. También se ocupa de los iluminados, Alexandre Dumas, padre (1802-1870) en *Les Contes de Charny* (1853), donde son protagonistas Cagliostro y Luis Felipe, duque de Orléans y gran maestro en Francia. Otro tanto podríamos decir de *Le Collier de la Reine*.

Alusiones masónicas se encuentran igualmente en autores tan dispares como Julio Verne (1828-1905), del que existe una interesante tesis de doctorado presentada en la Universidad de Grenoble por Simone Vierende, “Jules Verne et le roman initiatique” (Grenoble, 1973); André Gide (1869-1951) en *Les Caves du Vatican* y François Mauriac (1885-1970) en *Pierre d’achoppement*.

Drieu La Rochelle (1893-1945), en la novela anticonformista, entre reaccionaria y revolucionaria, ambientada en la Bolivia de la segunda mitad del 1800, denuncia el reparto de poderes entre la Iglesia católica y la masonería.

Desde Bélgica, Raymond Trousson se interesa por Charles de Coster (1827-1879) como literato más que como político, como ya lo habían hecho otros autores como Bartier, Horemans, Van Den Dunge, Wilmotte, Hanse, Charlier; y lo hace en dos ocasiones: *Charles de Coster journaliste* (Bruxelles, 1992) y *Charles de Coster et la Franc-Maçonnerie* (Bologna, 2000). A este propósito se pregunta Paul Deselmme hasta qué punto es legítimo, sin forzar los textos, tener la *Légende d’Ulenspiegel* por una transposición del simbolismo de los ritos masónicos. Esta cuestión es también estudiada por Éric Lysoe, *Sacralisation et profanation dans ‘La Légende d’Ulenspiegel’* (Bologna, 2000).

Ruggiero Campagnoli nos presenta otro personaje belga polifacético y repetidas veces tratado, pero lo hace desde su faceta menos conocida de novelista: *Goblet d'Alviella romanziere* (Bologna, 2000) a través de su novela *Partie perdue*.

Jacques Brengues tiene diferentes trabajos como *La guerra de los sexos y el Amor masón en la poesía* (París, 1987) y *La iniciación y la novela iniciática* (París, 1988-Bruselas, 1990). Pero donde Jacques Brengues más ha profundizado ha sido en el terreno de la lingüística masónica, tanto la del siglo XVIII en *Pour une linguistique maçonnique au XVIIIe siècle* (París, 1974) como la posterior: *Histoire récente de la linguistique maçonnique* (París, 1980). En esta misma línea son interesantes los trabajos de Christian Lauzeray, *Franc-Maçonnerie et minorités linguistiques en France: Euskadi et Gascogne* (París, 1992) y de Jacques Lemaire, *La langue des rituels du marquis de Gages* (Bruselas, 2000) en el que el lenguaje utilizado en los rituales del marqués de Gages es considerado como un “idiolecto” teñido de arcaísmos y particularismos dialectales. En esta misma línea Guy Tamain se remonta también al siglo XVIII –y más concretamente a 1745– en un curioso trabajo sobre la llave geométrica del primer alfabeto masónico: *La clé géométrique du premier alphabet maçonnique* (París, 1988).

Las leyendas sobre Hiram, consideradas como el punto de partida del imaginario masónico, son objeto de análisis por parte de Daniel Kerjean en *Hiram et ses légendes, Naissance et évolution de l'imaginaire maçonnique* (París, 1990) y más recientemente por Roger Dachez, *Hiram et ses frères: une légende fondatrice* (París, 2002). Como contraste en su interpretación contemporánea se puede citar la obra de Christian Jacq, *Maître Hiram et le Roi Salomon* (Monaco, 1989).

La imagen del masón, caballero de la libertad, en versión bufa, la encontramos en la divertida novela *Prin* de Vladimir Nabokov (1899-1977) que describe los ambientes de los rusos emigrados a Estados Unidos por razones políticas, y donde introduce la figura de Aleksander Kukolnikov, transformado en Al Cook, un hombre “totalmente normal”: masón, dirigente industrial, jugador de golf, anfitrión delicado...

Finalmente, y dejando de lado la literatura fantástica y polémica de Léo Taxil, pseudónimo de Gabriel-Antoine-Jogand Pagés (1854-1907) –que exigiría un capítulo aparte– estudiada, entre otros, por José Antonio Ferrer Benimeli en *Satanismo y masonería* (Madrid, 1982-Londrina, 1995); y como contraste, merece la pena señalar a Pierre Danlot y sus *Contes maçonniques* (Rouvray, 1997) que recoge doce relatos breves como el dedicado a Le chantier d'Hiram le bronzier, *Des moines francs-maçons en 1790, A la recherche de l'épée perdue*, etcétera.

Con una visión entre simpática y cáustica, con los rasgos típicamente sutiles de Roger Peyrefitte (1907-2000), hay que señalar su novela *Les Fils de la Lumière* (París, 1961) traducida al italiano con el título de *Il Grande Oriente* (Milano, 1965).

Rusia está tradicionalmente ligada al poeta y novelista masón Aleksandre Sergevic Pushkin (1799-1837), al que habría que añadir, al

menos, otros dos escritores como Kheraskov y Griboedov. Lauer nos acerca a los poetas masones rusos del siglo XVIII en *Russische Freimaurerdichtung im 18. Jahrhundert* (Berlín, 1979), mientras que Henry L. Zelchenko lo hace a los cuentos masónicos de Rusia: *Masonic Tales from Russia* (Londres, 1980). Sin embargo, León Tolstoi (1828-1910) –quien nunca fue masón– es el que tiene más referencias a la masonería en *Guerra y Paz*, ya que conocía muy bien la masonería, pues no en vano su padre y una decena de miembros de su familia habían sido miembros de ella a lo largo del siglo XVIII, como lo han estudiado Chamberlain, *A Russian initiation Ceremony* (Londres, 1974), Serge Theakston, *Tolstoi et la véritable maçonnerie* (París, 1975) y, sobre todo, Harald Quistgaard, *Léon Tolstoi et les Francs-Maçons* (París, 1977). Tolstoi tuvo en Goethe un precursor cuando se trata de dejar a los personajes de sus novelas expresar ideas masónicas. El propio Tolstoi llegó a reconocer en 1905 que “inconscientemente era masón” en su forma de pensar.

En Serbia destaca Desitay Obradovic (1742-1811), iniciado en Trieste, padre de la literatura serbia y ministro de Instrucción en la primera Serbia libre. En Polonia, Kazimiers Máciej Brodzinski (1791-1835) poeta preromántico, crítico literario y profesor de literatura polaca en la Universidad de Varsovia. Y en Suecia, Abraham Viktor Rydberg (1828-1895), poeta, escritor y crítico iniciado en la logia Solomon de Gotemburg.

En Brasil la literatura masónica en su acepción más general ocupó la atención de Morivalde Calvet Fagundes en *Subsídios para la Historia de la Literatura Maçônica Brasileira* (Caxias do Sul, 1989). En el terreno de la poesía masónica hay que citar a Anselmo Figueira Chaves, *Antologia Poética Nacional Maçônica* (Río de Janeiro, 1980), que recoge una muestra de 54 poetas masones brasileños desde José Bonifácio (1763) a Gióia Júnior (1932). Incide en la misma cuestión Raimundo Rodríguez en *Os maçons e las musas, O movimento poético e a Orden Maçônica no Brasil* (Sao Paulo, 2001). En la narrativa podemos destacar a Getulio Gadelha Dantas, *Fragmentos da Petra Bruta* (Bello Horizonte, 1982), y finalmente, en la novela televisiva, Oreste Lima Cipolati y L. Pereira de Alcantara, *A Acacia há de florescer* (Río de Janeiro, 1986). El estereotipo del masón anticlerical lo encontramos en *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) del brasileño Jorge Leal Amado de Faria (1912-2001).

De Portugal, sin ser masón, hay que señalar al poeta Fernando Pessoa (1888-1935) y su defensa de la masonería con motivo de la ley de Salazar contra las sociedades secretas. Tema tratado por Aurelio Barreiro, *Fernando Pessoa y la masonería* (Barcelona, 1995) y Jorge de Matos, *O Pensamento maçônico de Fernando Pessoa* (Lisboa, 1997).

De Bolivia resulta representativo Mario Rivadeneira con su obra poética *El Tiempo Simbólico y Esotérico* (Santa Fe, 1996) dedicada a la Gran Logia de Colombia, a su logia madre Propagadores de la Luz no. 1 y a todos los masones del mundo, en la que recuerda que la poesía, al decir de Albert Einstein, pertenece al orden de la armonía universal, junto con la física, la música y la pintura, a las que Rivadeneira añade también la filosofía como

integrante de la mente o el espíritu.

España e Hispanoamérica no han contado con un gran panteón de masones pertenecientes al mundo de la literatura. Sin embargo dos nombres son los más aireados: Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) autor conocido, entre otros, por sus *Cuatro Caballeros del Apocalipsis* y *Sangre y Arena*, del que se ocupan Luis M. Lázaro Lorente, *Blasco Ibáñez: Masonería, Librepensamiento, Republicanismo y Educación* (Alicante, 1990) y Blasco Mucci, *Blasco Ibáñez, pioniere della solidarietà e della tolleranza* (Roma, 1996); y el poeta nicaragüense Rubén Darío [Félix García Sarmiento] (1867-1916) del que Manuel Mantero se cuestiona si en realidad fue masón, en *¿Era masón Rubén Darío?* (Madrid, 1989). Sin embargo, Giordano Gamberini afirma que fue iniciado en la logia Progreso no. 16, de Managua, el 24 de enero de 1908.

Menos dudas parece que ofrecen José Hernández (1834-1886), el poeta argentino autor de *Martín Fierro*, iniciado en la logia Asilo del Litoral no. 18, el 28 de agosto de 1861; el escritor y poeta peruano José David Guarini (1830-1890); el poeta mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) que llegó a ser gran maestro de la Gran Logia Valle de México; y el igualmente poeta venezolano Andrés Eloy Blanco (1898-1955) fundador del supremo consejo venezolano.

De otros, como el también poeta Antonio Machado (1875-1939) existen serias dudas a pesar de que José Antonio García Diego y Ortiz defiende, o mejor dicho pretende demostrar, —aunque sus ‘argumentos’ no convencen— la pertenencia de Machado a la masonería en dos de sus trabajos: *Antonio Machado masón* (Zaragoza, 1989) y *Antonio Machado y Juan Gris. Dos artistas masones* (Madrid, 1990). En ambos utiliza como fuente privilegiada un artículo de Emilio González López, “Antonio Machado y la Masonería” publicado, en una revista masónica de lengua castellana titulada *El Sol de la Fraternidad*, en Nueva York, el 26 de octubre de 1957, y posteriores entrevistas con dicho autor. De un intento similar de atribuir su pertenencia a la masonería tampoco se escapa García Lorca (1898-1936), como recoge Poli Servian en el artículo *¿Fue Lorca masón?* (Granada, 2001), según novedosos datos del profesor López Casimiro sobre la posible vinculación del poeta a las logias granadinas. Manuel de Paz Sánchez en *Intelectuales, poetas e ideólogos en la francmasonería canaria del siglo XIX* (Santa Cruz de Tenerife, 1983), se limita a recoger algunos poemas de Domingo Carballo y de Elías Mujica. Más interesante y directo es el trabajo de Orlando González, *La personalidad masónica literaria de Aramburu* (La Habana, 1989) y de María de las Nieves Pinillos, *El masón Rufino Blanco Fombona, Gobernador Provincial de la República Española* (Zaragoza, 1993) referido al escritor venezolano de la generación modernista que vivió exiliado en Europa y varios países americanos durante la dictadura de Gómez.

Conocidas a nivel internacional son dos masonas, Rosario de Acuña y Carmen de Burgos, de las que se conservan artículos, escritos y cuentos no directamente masónicos que han sido estudiados, entre otros por José Bolado, Vicente Bernaldo de Quirós y Concepción Núñez. De Clara Campoamor ha

sido editada su obra *La revolución española vista por una republicana* (Bellaterra, 2002), que sobrepasa el género de literatura política. Y en el estudio introductorio de Neus Samblancat Miranda se aportan datos interesantes y no demasiado conocidos sobre la posible pertenencia de Clara Campoamor a la masonería, más allá de la condena que sobre ella dictó el Tribunal de Represión de Masonería y Comunismo, y que la mantuvo en el exilio hasta su muerte en Lausanne el 30 de abril de 1972. Las tres, Clara Campoamor, Rosario de Acuña y Carmen de Burgos, representan tres importantes peldaños en el proceso de emancipación de la mujer española.

Frente a masones y masonas que en su obra literaria no se ocupan de la masonería encontramos en España otros autores que, no siendo miembros de la masonería, tratan de ella en sus obras y lo hacen de una forma directa e importante. El más representativo es Benito Pérez Galdós en sus *Episodios Nacionales*. Una de las cosas que más llama la atención al leer los *Episodios* es la presencia constante de la masonería en la mayor parte de ellos. Presencia que tendrá en algunos más incidencia que en otros, pero que va tomando protagonismo de una forma progresiva hasta alcanzar, por decir así, el punto culminante en el episodio que está dedicado íntegramente a la masonería: *El Grande Oriente* del que existen múltiples ediciones, como la de Madrid de 1993. Sobre esta cuestión, Ferrer Benimeli tiene, entre otros trabajos, *La Masonería en los Episodios Nacionales de Pérez Galdós* (Madrid, 1982), donde se analiza el cómo y porqué del interés galdosiano por la masonería en sus novelas en las que ofrece una clara dicotomía: la visión popular negativa y truculenta de la masonería, y aquella más liberal y liberalizadora con la que Galdós se identifica.

Otros escritores del momento, como Pereda y Pardo Bazán o Clarín y Juan Valera, también aluden en sus novelas –aunque menos– a la masonería decimonónica española con características –al igual que Galdós– claramente satíricas y desmitificadoras como recoge Soledad Miranda en *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX* (Madrid, 1982). En el otro extremo, Luis Coloma en su novela *Pequeñeces* nos ofrece la imagen tradicional y clerical de la masonería como manifiesta Ricardo Serna en sus interesantes estudios *Masonería y Literatura, La masonería en la novela emblemática del jesuita Luis Coloma* (Madrid, 1998) y *La Masonería en “Pequeñeces”, novela emblemática del jesuita Luis Coloma* (Zaragoza, 1999). De Coloma y Machado vuelve a ocuparse Ricardo Serna en *Masonería y Literatura. Dos ámbitos en confluencia* (Santa Cruz de Tenerife, 2009).

Una actitud parecida, aunque desde principios ideológicos radicalmente diferentes, es la del escritor y novelista Pío Baroja puesta de manifiesto por Isabel Martín Sánchez en *La masonería en la obra de Pío Baroja. Las Memorias de un hombre de acción* (Zaragoza, 1999) y por Javier González Martín en sus dos trabajos *La masonería en Pío Baroja. Un estudio de “Con la pluma y el sable”* (Zaragoza, 1995) y *La crítica contubernista, mito y antropología en el pensamiento barojiano (1911-1936)* (Toledo, 1996).

Mucho antes, a comienzos del siglo XIX, el escritor Blanco White tampoco ocultaba su animadversión hacia la masonería, como señala Manuel Moreno en *La Masonería española ante Blanco White* (Zaragoza, 1989). En este mismo sentido tenemos que incluir al general Francisco Franco en una de sus facetas menos conocida, la de novelista-guionista, pues en *Raza* – posteriormente llevada al cine y publicada con el pseudónimo de Jaime de Andrade (Madrid, 1942-Barcelona, 1997)– está igualmente patente el fantasma de la masonería que tanto le obsesionó a lo largo de su dilatada vida militar y política y que ha sido exhaustivamente estudiada por Juan José Morales Ruiz, entre otros trabajos, en *La crisis del 98 en el discurso antimasónico. ‘Raza’, el guión que escribió Franco* (Zaragoza, 1999).

De las sugerentes y evocadoras alusiones masónicas de Alejo Carpentier en *El siglo de las luces* se ocupan el profesor André Jansen en *La masonería en la literatura hispanoamericana* (Zaragoza, 1993) y Patrick Collard, *Historia e iniciación. La masonería y algunos de sus símbolos en ‘El Siglo de las Luces’ de Alejo Carpentier* (París, 1993). Referido al mismo escenario es el trabajo de Ferrer Benimeli, *Révolution française et littérature clandestine à Cuba* (Pointe-à-Pitre, 1988) presentado en el Coloquio Internacional “El período revolucionario en las Antillas” que tuvo lugar en Martinica y Guadalupe en 1986.

Dos grandes poetas y líderes de sus respectivas patrias e independencias, son Rizal y Martí, el primero con novelas políticas como *Noli me tangere* y *El Filibusterismo*, aunque es igualmente conocido por su poema *El último adiós*, escrito, según la tradición, estando ya en capilla poco antes de ser fusilado en Manila. Los primeros en descubrir al poeta cubano José Martí fueron Rubén Darío, Unamuno y Juan Ramón Jiménez, que lo califican como poeta de acción. Sobre uno y otro, vistos desde sus respectivas militancias masónicas hay varios y sugerentes trabajos de Susana Cuartero Escobés, José Manuel Castellano y Manuel de Paz Sánchez, entre otros.

El asesinato del general Prim en diciembre de 1870 y su velatorio en la basílica de Atocha es rememorado por Françoise Randouyer en *Les Francs-maçons dans la basilique. Un événement maçonnique vu par la presse et la littérature* (París, 1979). Especial atención merece una figura como la de Antonio Romero Ortiz, quien el 10 de mayo de 1881 sucedió a Práxedes Mateo Sagasta como gran maestro del Gran Oriente de España. En aquel momento era el presidente de la Asociación de Escritores y Artistas de España y acababa de ingresar en la Real Academia de la Historia con un discurso dedicado al justicia de Aragón que fue contestado por el también masón Víctor Balaguer. De Romero Ortiz se ocupó Ana María Freire López en *Cartas inéditas de escritores españoles en la colección de autógrafos de don Antonio Romero Ortiz* (Madrid, 1991).

Otras personalidades, como la del masón y teósofo Mario Roso de Luna (1872-1931), estudiado de forma exhaustiva y con gran autoridad por Esteban Cortijo, también destacan en facetas quizá menos conocidos como la novelística. En el caso de Roso de Luna el tema ocultista es protagonista en no pocas de sus novelas. De las muchas obras de Roso de Luna podríamos

citar como ejemplo *En el umbral del misterio* (Madrid, 1909), *El mago rojo de Logrosán* (Madrid, 1917), *El tesoro de los lagos de Somiedo* (Madrid 1916-Gijón, 1980), *Wagner, mitólogo y ocultista* (Madrid, 1917 y 1987), *Páginas ocultistas y cuentos macabros* (Madrid, 1919 y 1982), entre otras.

En el capítulo de *Memorias* es reveladora la obra de Diógenes Díaz Cabrera, *Once cárceles y destierro* (Santa Cruz de Tenerife, 1980), en la que narra con brillantez y desgarro las consecuencias de su paso por el Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo. Y la no menos sugestiva y testimonial de Prisciliano (pseudónimo del Dr. Eduardo Alfonso), *La Masonería Española en Presidio* (Madrid, 1983).

Finalmente, hoy día estamos asistiendo en España a un fenómeno un tanto curioso y es al protagonismo de la masonería en algunas novelas. Fue Lorenzo Villalonga en *Bearn o la sala de las muñecas*, publicada en castellano en 1956 y luego en catalán con abundantes ediciones posteriores, el pionero de esta fórmula. Las afinidades de *Bearn* (cuya acción se sitúa a lo largo del siglo XIX en una casa solariega en la zona montañosa del norte de Mallorca) con la novela *Il Gattopardo* del príncipe de Lampedusa, tienen no pocos puntos en común. Ambas novelas lograron una gran difusión al ser llevadas al cine.

De reciente publicación es la novela de Manuel Ayllon, *Historias de masones. De El Escorial a Banesto. 1577-1993* (Madrid, 2001), que se puede considerar dentro del género de novela histórica. El estilo es bueno y la lectura amena, sin embargo, el autor hace gala de un gran desconocimiento de la historia que no duda en manipular, elevando a categoría de acontecimientos masónicos, hechos, realidades y personalidades totalmente ajenos a la masonería. Otro tanto se puede decir de Silvestre Hernández Carné en *Las tres flores de lys* (Oviedo, 2002) en la que, en cuanto novela policiaca y a través de un suspense bien conseguido, capta la atención del lector en una trama en la que se involucra a la masonería actual en una serie de misteriosos crímenes rituales cometidos en Zaragoza.

Un caso aparte es la versión española de Lars Gustafson, *Música fúnebre para masones* (Barcelona, 1988) ya que es un clásico fraude, pues la única vez que aparece en toda la obra la palabra 'masones' es en el título, no teniendo la novela la más mínima vinculación ni con la masonería, ni con los masones. Muy distintas en la forma y en el fondo son otras dos novelas escritas recientemente por dos expertos en la historia de la masonería y que, por lo tanto, no incurrir en los errores históricos de Ayllón y Hernández Carné. A esta cualidad añaden el de haber conseguido un estilo y rigor que confieren un alto nivel al contenido histórico de las respectivas novelas, y al mismo tiempo proporcionan un acercamiento correcto a la masonería a través de la trama novelística. En el caso de José Antonio Ayala, *La sombra del Triángulo*, se trata de una biografía novelada en torno a la figura de Ángel Rizo Bayona, marino, diputado a Cortes durante la Segunda República y masón destacado del Gran Oriente Español. La novela de Pedro Víctor Fernández Fernández, *El triángulo de León*, de carácter histórico, se desarrolla también en la Segunda República

si bien se extiende a la guerra civil y período inmediatamente posterior. En ambos casos al acierto de la forma elegida se une el contenido y expresión histórica, ideológica y ritual de la masonería, manifestados sin fisuras a lo largo de las respectivas tramas argumentales. En la misma línea hay que incluir a Ricardo Serna Galindo en *La Noche de papel y Los escritores*, recopilación de relatos cortos en uno de los cuales, “La noche de la promesa”, se describen rituales de iniciación del rito escocés antiguo y aceptado. Del mismo autor existen dos útiles trabajos generales titulados *Estudios literarios al socaire de la masonería* (Zaragoza, 2001) y *El asunto literario en la investigación masonológica* (Oviedo, 2010), este último publicado, con otros autores como Víctor Guerra, en “La masonería en la novelística actual”, dentro del número monográfico de la revista *Cultura Masónica* (julio 2010) dedicada a *Masonería y Literatura*.

Una última novela centrada en el tema masón es *Hijas de la luz* (2011), de Nora Ortiz, pseudónimo de Natividad Ortiz Alvear, especialista precisamente en la masonería femenina española. Y a otro nivel, de ensayo, es el sugerente trabajo de Yván Pozuelo Andrés, “Una muestra de famosos escritores liberales ‘antimasones’”, publicado en la revista digital *Actuallynotes* (2009) en la que hace un agudo análisis de cinco escritores críticos de la masonería: Guy de Maupassant, Benito Pérez Galdós, André Gide, Thomas Mann y Georges Simenon, quienes, sin ser masones, se interesan de formas diversas en sus respectivas obras literarias por la cuestión masónica vinculada con la historia, la política, la Iglesia católica, el librepensamiento, entre otros temas, pero siempre entendida como una red de amistades interesadas.

En el terreno ambiguo del cómic, entre literatura popular y modo de formar la opinión pública, –en el que ya hemos encontrado a Hugo Pratt y su *Corto Maltés*– existe también uno titulado *¿Usted es masón... o masoncito?* (México, s.f.) de Rius, en el que el autor responde de forma sintética a varios interrogantes sobre el origen, desarrollo y funciones de la masonería añadiendo a la mera información agudos comentarios humorísticos.

Como complemento, resulta también muy útil el cómic de C. Javeau, *La Franc-maçonnerie vue par l'opinion publique* (Bruselas, 1984).

En síntesis el binomio masonería-literatura consta de una gama de matices y enfoques que se pueden reducir a cuatro apartados:

1. Literatos de renombre que al mismo tiempo fueron masones pero que no reflejan directamente su compromiso con la masonería en sus escritos literarios.
2. Masones que sí manifiestan su dualismo masónico-literario.
3. Estudios críticos sobre dichos autores y sus obras.
4. Autores no masones que aluden a la masonería en sus obras y que incluso la elevan a categoría de protagonista.

KIPLING Y SU SORPRENDENTE PRIMERA NOVELA¹

Yván Pozuelo Andrés
IES Universidad Laboral de Gijón

Este trabajo se asienta sobre tres circunstancias relacionadas con Kipling y la masonería:

1. Rudyard Kipling es una “gloria masónica” al mismo nivel que Mozart. Su nombre aparece en todas las listas de ilustres masones. Se trata de uno de sus iconos más alardeados. Su nombre asociado a la masonería es de por sí un escudo de defensa, de indiscutible probidad, contra los detractores antimasones y los ignorantes del fenómeno, en beneficio “moral” de la orden.
2. La historiografía hispanoamericana sobre la masonería carece de un estudio, tan siquiera en formato de notas, sobre la relación entre Kipling y la masonería en español². Su éxito literario y su relación masónica interesaron de forma preferente a los espacios anglosajón y francófono. Sus obras llegaban a España en francés. A modo ilustrativo, en España, solo un masón utilizó como nombre simbólico el de Kipling³. Desde las publicaciones oficiales de las masonerías españolas solo el *Boletín del Grande Oriente Español* del 10 de septiembre de 1931 nombró al escritor británico en una nota sobre su poema masónico más conocido, *Mi logia madre*⁴. Poema reproducido en la revista masónica española *Latomia* al año siguiente⁵.
3. La primera de sus novelas en introducir a la masonería como argumento literario se revela cuanto menos original, alejado de la apología, al límite de la burla de los masones y de sí mismo. Es poco habitual ver a un masón ilustre manejar a la masonería como estrategia literaria sin caer en elogios. Cuanto más extraño que lo haga en su primera novela, *El Hombre que quiso ser Rey*, tan cercana a su iniciación, es decir en un momento de descubrimiento intenso del simbolismo⁶ y de sus intrínsecos “secretos”.

¹ Este trabajo es una versión revisada y corregida del artículo publicado en la *REHMLAC* 5, no. 2 (diciembre 2013-abril 2014): 142-160.

² No pasa generalmente de una relación de sus obras en las que el tema masónico aparece de alguna forma.

³ Marcelo Saadia Hamu, comerciante, miembro de la logia Morayta no. 284 de Tánger. Dato facilitado por la historiadora Susana Cuartero Escobés.

⁴ Publicado originalmente en 1896.

⁵ (Madrid, 1932), vol. I, 99-101.

⁶ Término que engloba los aprendizajes que se adquieren siguiendo las etapas marcadas por los rituales.

Antes de analizar la originalidad de esta novela se presentan, teniendo en cuenta el objeto de este estudio, unos apuntes biográficos generales sobre el escritor y unas notas sobre su afiliación masónica y obra. Notas orientadas a acercarnos a la relación del escritor masón con la literatura y la masonería a finales del siglo XIX e inicios del XX.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Kipling nació el 30 de diciembre de 1865 en Bombay, en la India británica. Llevó una de las vidas típicas de un inglés nacido en dicha colonia. Observador de las abismales diferencias sociales entre la comunidad procedente de la tierra madre del imperio y la colonizada. Vida plácida, hasta que fue enviado a Inglaterra para seguir su formación colegial, en una escuela militar donde imperaba la habitual pedagogía basada en la disciplina de hierro británica que, con vistas a la preparación para la vida adulta, endurecía en exceso la infancia y juventud. Después de seis años de calvario, vuelta a la India, vuelta con la familia, vuelta a una vida placentera, en una tierra de grandes contrastes sociales, religiosos, espirituales... Curtido en trabajos periodísticos, su pluma se afiló, maduró, al calor de una familia con alta sensibilidad artística que le apoyó y animó en sus primeros escritos que se leían en el seno del hogar.

En efecto, sus padres no oficiaban como otros muchos británicos en el entorno militar o comercial sino artístico, probablemente una particularidad que le ayudó a desarrollar su sensibilidad por el arte de la escritura. La madre poseía una gran cultura y el padre llegó a ocupar, entre otros puestos, el de director de la Escuela de Bellas Artes de Lahore, codeándose con todo un abanico de personajes de aquella época⁷. El éxito de Kipling como novelista prendió en la India en el círculo de la comunidad británica para saltar luego a Inglaterra, de allí a todo el espacio anglosajón y al resto del mundo. Se convirtió en las dos últimas décadas del siglo XIX en el escritor más leído del planeta. Periódicos de todas las tendencias políticas reconocieron la excelencia de su obra⁸. En vida del autor se tradujeron sus libros a varios idiomas, publicándose en múltiples ediciones. Sus historias de aventuras, de animales, que mezclan los aspectos vitales de los colonialistas y de los colonizados, engancharon a los lectores. Expuso al mundo unas sencillas descripciones de la naturaleza, situando al humano a la vez como presa y como dominador de su exuberancia. En sus obras más transcendentales, perfiló toda una serie de simbolismos detrás de cada personaje, animal, paisaje y acción, tramas novelísticas que lograron conectar con el público a nivel mundial. Cuentos que admitían lecturas para

⁷ Apunta por ejemplo en sus memorias que su padre trató a la madre de la teosofía, Madame Blavatsky, considerada por su progenitor como una "interesante gran impostora".

⁸ En España, por ejemplo, se describió como un autor de talento incluso en la prensa católica. Ver *La Unión Católica*, 30 de julio de 1892, 3 y del 1 de agosto de 1896, 1. En Francia, *L'Humanité*, el periódico socialista y más adelante (1920) comunista, siguió su trayectoria artística e informando de sus vivencias y desavenencias.

niños y, gracias a su carga simbólica, para adultos.

Tampoco es de extrañar que su postura a favor del imperio británico le ayudase a mantener viva su fama aunque, como cualquier gran artista, contase con fieles detractores. Se le brindaron en varios países las condecoraciones más prestigiosas. Universidades de diferentes continentes le otorgaron cargos honoríficos.

Y en 1907, recibió el galardón literario más importante, el Premio Nobel de Literatura, no sin causar polémica por su conocida postura imperialista, alejada del pacifismo que recorría la intelectualidad de los artistas en general⁹.

Vivió muy de cerca la segunda guerra de los Bóeres en Sudáfrica y la primera guerra mundial, convirtiendo su pluma en propagandista oficial e incansable de los intereses bélicos de Inglaterra. En esta última, murió uno de sus hijos.

Se prodigó, alternando periodos de aislamiento, en todo tipo de sociabilidad de “club”, en el circuito social de la vida mundana. Fue un admirador del Ejército de Salvación. Sirve apuntar que se negó a firmar –para entender los límites de sus concepciones liberales¹⁰–, en la década de 1930, el manifiesto a favor de acoger en Inglaterra al proscrito y entonces perseguido León Trotsky cuando este buscaba un país que le diese asilo político o al menos cobijo.

En su autobiografía cuyo título se ajusta a la realidad del contenido, “Algo de mí mismo”¹¹, alude en numerosas ocasiones al dinero ganado y perdido, preocupado por el valor económico de las cosas y por ser engañado por capitalistas sin escrúpulos. En general, su vida transcurrió en el mundo anglosajón (colonias británicas, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá y Sudáfrica) con incursiones en el espacio de influencia gala.

Falleció el 18 de enero de 1936 a los 70 años dejando una inmensa fortuna forjada sobre un destacable legado literario. En los días posteriores al óbito, la prensa española publicó semblanzas sin alusión alguna a su afiliación masónica. Y de su amplia trayectoria como escritor, no se citaron las obras que incluyeron de forma nítida a dicha sociabilidad. Más o menos distantes en referencia a sus conocidas posturas políticas, prácticamente todos los periódicos rindieron homenaje a un escritor valorado como uno de los mejores de su época¹².

Era el escritor oficial del imperialismo británico y de sus colonias.

⁹ *L'Humanité* 1334, 12 de diciembre de 1907, 1.

¹⁰ Incluso se llega a describirlo como “antiliberal” en la enciclopedia coordinada por Éric Saunier, *Encyclopédie de la Franc-maçonnerie* (París: Le livre de poche, 2000), 467.

¹¹ Subrayado por mí. Es una parte de su vida novelada. Con descripciones escogidas para no “revelar” demasiado.

¹² *El Sol* 5738, 12 de enero de 1936, 5-6. *El Sol* 5744, 19 de enero de 1936, 2. *El Sol* 5768, 16 de febrero de 1936, 5. *La voz* 4688, 18 de enero de 1936, 2. *El Noroeste* 13325, 17 de enero de 1936, 3. *Revista de Escuelas Normales* 117, febrero 1936, 53-56. *El Heraldo de Madrid* 15562, 18 de enero de 1936, 16. *El Heraldo de Madrid* 15566, 23 de enero de 1936, 14.

KIPLING MASÓN

Se inició el 5 de abril de 1886 en la logia Esperanza y Perseverancia no. 782 de Lahore (ciudad perteneciente la hoy Pakistán) con una dispensa especial dado que le quedaban unos meses para cumplir la edad mínima reglamentaria de 21 años que permitía ingresar en masonería¹³. Años más tarde, Kipling se refirió en varios escritos a su iniciación y en general a su primera logia.

Kipling, en contacto con la teoría masónica, descubrió un espacio de sociabilidad, diferente a otros “clubes” y a sus vivencias formativas. El contexto colonial, con sus flagrantes desigualdades; el contexto académico británico, con sus verdades absolutas y su intolerancia a la libertad de expresión y de crítica, contrastaban con el contexto de la logia donde al menos en teoría sus integrantes se veían en pie de igualdad, respaldados por una amplia libertad de expresión guiada al ritmo de las normas de los rituales. Estas circunstancias fascinaron tanto a nuestro autor que lo rubricó a través del género poético. A Kipling le encandiló que se celebrase el rito con “musulmanes, judíos, católicos, hindúes, blancos, negros y mulatos”, sociabilidad original, amable y tolerante según lo experimentado hasta el momento¹⁴.

Se afilió en diferentes logias y participó en la fundación de otras según los avatares de sus viajes y estancias por los diferentes continentes. En su primer año como afiliado, su ascensión en grados fue galopante, alcanzando en poco más de seis meses el tercer grado que le permitió ocupar el puesto de secretario de la logia. Su vida masónica fue activa los primeros años. Ya en el siglo XX, su ritmo de vida le apartó de la asistencia regular en la logia.

En 1888, año de publicación del relato objeto de estudio, se trasladó a vivir a Allahabad (India), conocida entonces como la “Oxford del Este”, afiliándose a la logia Independencia con Filantropía no. 391. A lo largo de su vida, varias logias le nombraron miembro de honor o le condecoraron con honores particulares según la identidad profesional de la logia (solo artistas) o temática (de investigación). Su fama compensaba el incumplimiento de ciertas condiciones de entrada en diferentes tipos de sociabilidad. Por ejemplo, cuando en 1909 fue aceptado en la Sociedad Rosacruz de Anglia (Inglaterra), sin ser en aquel momento miembro activo de la Gran Logia Unida de Inglaterra, condición sine qua non¹⁵.

Era un escritor muy famoso.

LA MASONERÍA EN SUS OBRAS

¹³ Los archivos de la biblioteca masónica de Lahore fueron quemados por extremistas religiosos en 1960.

¹⁴ Esta tolerancia es muy matizable según la masonería o logia de la que se trate, aunque dicha práctica responda a la teoría. Para ampliar acerca de la masonería británica en la India, y sus relaciones con la empresa imperialista, consúltese el ensayo de Jessica Harland-Jacobs, “Global Brotherhood: Freemasonry, Empires, and Globalization”, *REHMLAC. Hors série n°1. Special Issue UCLA-Grand Lodge of California* (octubre 2013): 70-88.

¹⁵ Harry Carr, “Kipling and the Craft”, *Transactions of the Quatuor Coronati Lodge 77* (1964): 231.

Quien tiene las llaves, al menos principales, sobre la comprensión simbólica de las referencias masónicas implícitas, en cualquier relato, es el propio autor. A veces, los autores anexan explicaciones en entrevistas, conferencias o artículos posteriores a la publicación para aclarar y despejar las dudas o las interpretaciones de los lectores. Las demás llaves las poseen los críticos de la literatura, historiadores, psicólogos, periodistas o sociólogos, que analizan al propio autor, producto de múltiples factores, entre otros, sociales, económicos, políticos, ontológicos y religiosos. Por ejemplo, para el historiador Alberto Valín, Kipling reflejó en sus obras el “místico ideario masónico: la proclamación universal de la hermandad humana, anteponiéndola siempre a cualquier cosa”¹⁶.

La masonería ofreció a Kipling lo que su formación colegial le impidió a base de represión moral y física. Como veremos más adelante, Kipling no empleó en sus obras a la masonería ni a los masones de forma uniforme hacia una poca original apología, salvo en poemas. Plasmó su sinceridad masónica a través del arte poético. Eligió este género para expresar su admiración hacia la orden. Entendiendo que la poesía y la novela no toleraban por igual todas las expresiones de la creatividad, destacando a la primera como la más intolerante por ser el escenario de la sinceridad, sin lugar para el humor.

Sellaría para orgullo de los masones un poema, *Mi logia madre*, que en su momento y todavía hoy emociona a sus correligionarios¹⁷. Cuando Kipling escribía en versos era sobre todo para elogiar lo que más le llamó la atención: el aceptar a individuos con diferentes religiones, nacionalidades, profesiones, ideas políticas y riquezas en un mismo lugar, en la logia. Es decir, un nivel de tolerancia inalcanzable, fuera del templo masónico, en la sociedad civil. Y así lo describió en su famoso poema y en otros¹⁸. No obstante, en uno de los estudios más completos sobre la relación de este escritor y la masonería, producido desde dentro de la propia organización, en la célebre logia de investigación Quatuor Coronati de la Gran Logia Unida de Inglaterra, se desmiente que, en base a los nombres de los afiliados de su primera logia, existiera la mezcolanza descrita por Kipling. Descripción que según el autor del estudio resultó de “un fallo de la memoria o de una fértil imaginación”¹⁹.

Su fama, contemporánea a su época, sobrevivió hasta nuestros días

¹⁶ Alberto Valín, “La masonería como vehículo propagador del liberalismo político. El caso gallego”, en *Masonería, revolución y reacción*, coord. José Antonio Ferrer Benimeli (Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert, 1990), Tomo I, 184.

¹⁷ Ferrer Benimeli y Susana Cuartero Escobés sitúan este poema como el equivalente al escrito por José Rizal, *Últimos adiós*, antes de ser fusilado. “José Rizal y la masonería en el centenario de su fusilamiento (1896-1996)”, en *La Masonería española y la crisis colonial del 98*, coord. Ferrer Benimeli (Zaragoza: CEHME, 1999), Tomo I, 325.

¹⁸ Muy destacable es el titulado *Si*.

¹⁹ [The results of faulty memory or the creatures of a fertile imagination]. Carr, “Kipling and the Craft”, 221.

sobre todo gracias a su best-seller, *El libro de la selva*²⁰. Sin embargo, en la primera mitad del siglo XX, *Kim*, otra obra maestra del escritor, competía de igual a igual entre los críticos literarios para saber si era “mejor” que *El libro de la selva*. Las adaptaciones cinematográficas hechas por Walt Disney de las aventuras de Mowgli (1967 y 2016) han dinamizado su fama a nivel internacional y ante un público muy amplio, dejando a *Kim*, que también tuvo su versión de celuloide, por detrás.

En *Kim*, las referencias masónicas son nítidas, empezando por su protagonista, un joven huérfano hijo de masón. Esta obra pesó lo suficiente para que la balanza del Premio Nobel de Literatura se decantara por Kipling. Empero, es común encontrar en la producción publicista masónica que *El libro de la selva* es, “obviamente”, un relato masónico, en el que se distinguiría la descripción de una experiencia iniciática, solo perceptible por quienes gozaron de la iniciación masónica. En este sentido, Mowgli experimenta un aprendizaje en varias etapas hasta convertirse a su vez en responsable y aleccionador. ¿Una alegoría del recorrido de los grados masónicos? El debate sobre educación y pedagogía era en la mayoría de las naciones de aquella época una constante de la batalla política. ¿Participación original a ese debate? Esta interpretación que caracteriza de manera rotunda este cuento de masónico carece de sólidos argumentos. La masonería y los masones no son propietarios de ciertos valores, sino que los comparten con otros tipos de asociaciones e individuos y viceversa. ¿No habría algunas escenas con “valores” anarquistas, comunistas, solo perceptibles por anarquistas o comunistas?

En los trabajos de origen masónico, se detectaron ciertas diferencias de trato entre si el autor era británico o de otra nacionalidad, sobre todo francesa. Los británicos no han solido ni suelen relacionar dicho cuento como obra con referencias masónicas. En cambio, los demás autores masones lo destacan en sus escritos sobre Kipling²¹. Asimismo, los británicos dejaron claro que la vida masónica de Kipling fue muy activa en sus primeros años y apartada de la vida cotidiana de la logia en los siguientes, aunque conservando y alimentando su admiración sin fisuras hacia la masonería. Admiración comprobable con la relación de las numerosas referencias masónicas que empleó en más de cuarenta textos, sobre todo en los publicados en prosa. La masonería o los masones aparecieron en sus escritos prácticamente siempre durante más de veinte años, reduciéndose su alusión a partir de la primera guerra mundial.

Era un fiel admirador de la orden.

²⁰ Se publicó en español con el título de “El libro de las tierras vírgenes”. En España, había llegado anteriormente en su versión francesa.

²¹ Un ejemplo galo: Daniel Ligou, *Dictionnaire de la Franc-maçonnerie* (Paris: PUF, 2006), 666-667.

EL HOMBRE QUE QUISO SER REY²²

Esta primera obra de alcance internacional la protagonizan dos masones, oficiando en algunas escenas como tales. Referencias puntuales las hubo anteriormente en otros relatos cortos, pero sin llegar a este nivel. Esta primera novela de Kipling, siendo masón activo, no siempre se cita como obra que use el tema masónico. Sin embargo, no ofrece ninguna duda.

De este corto relato se realizó una exitosa versión cinematográfica en 1975, de manos del realizador John Huston, con Sean Connery y Michael Caine como protagonistas principales. Película que fue difundida en España en los últimos años del franquismo, enseñando masones a un público formado en la antimasonería más agresiva²³. ¿Falló la censura? Por supuesto que no. La novela, como se verá a continuación, y la película asocian los masones a violentos estafadores utópicos.

El trato del tema masónico difiere del libro, pero aparece desde los primeros compases, incluso añadiendo la pregunta sobre “¿Qué es la masonería?”, que recibe respuesta por el personaje (el periodista) que hace del mismísimo Kipling.

La historia transcurre en una región limítrofe de la India británica y reúne los ingredientes frescos de la vida personal de Kipling (India-Afganistán, colonialismo, paternalismo, periodismo, iniciación masónica, aventuras extravagantes, utopía imperialista) en conjunción con su calidad creativa.

Un periodista es el testigo del deseo de dos masones británicos de conquistar-colonizar un terreno ocupado por tribus, alejadas supuestamente de la civilización más moderna²⁴. Premisa que permitiría conquistar el terreno y esclavizar a esa población, utilizando mejores armas que las de los autóctonos, con el fin de obtener una enorme riqueza. Es un resumen del procedimiento “habitual” de una colonización. Trama principal que le permitió a Kipling desarrollar esta corta novela de aventura que publicaría en 1888. Año que dentro de la historia de la masonería se enmarca en un contexto de intercambio internacional incesante de acusaciones antimasonicas y defensas de la institución. La bula papal de León XIII, *Humanum Genus*, difundida en 1884, avivó al extremo, hasta finales de siglo, la batalla dialéctica entre los sectores católico y el masónico. Durante los cuatro años que distan entre la bula pontificia y la publicación de la novela, un impostor, Léo Taxil, se entrometió en los circuitos socioculturales masónicos y católicos con varias exitosas publicaciones

²² La editorial Sociedad de Aventuras Literarias de Gijón (España) publicó en 2013 una magnífica, creativa y cuidada edición de este libro. Vendido en un sobre en cuyo interior se insertó un recorte de periódico con un mapa de Kafiristán, diálogos del texto y diversas notas informando sobre algunos aspectos masónicos. Luego con un código se puede leer el texto íntegro titulado *El hombre que pudo reinar*, descargándolo desde Internet, en la siguiente dirección: <http://www.aventurasliterarias.com/ebks/notes/49>

²³ Ciertas réplicas le recordaron al historiador Agustín de las Heras algunas aparecidas en el capítulo que dedicó *Los Simpsons* a las sociedades secretas. “Las sociedades secretas en los Simpsons”, en *La Masonería en Madrid y en España del siglo XVIII al XXI*, coord. Ferrer Benimeli, (Zaragoza: CEHME, 2004), Tomo I, 681.

²⁴ En la película se le puso al periodista directamente el nombre de Rudyard Kipling.

antimasónicas que, entre otros hechos, promovieron el odio a los masones y la ignorancia sobre el fenómeno. No obstante, esta batalla, muy conocida de todos los que se dedicaron a profesiones liberales y artísticas en aquella época, sensibilizó mucho más a las masonerías latinas que a las de origen anglosajón. A este contexto, que se apoyó sobre la exacerbada imaginación antimasónica de Léo Taxil, pareció ajeno Kipling. ¿O no? Esta impermeabilidad al gran impostor de la época pudiera explicarse por su pertenencia a la Gran Logia Unida de Inglaterra, cuerpo masónico algo menos implicado en esa vorágine publicista que las masonerías galas e iberoamericanas, más sensibles a las calumnias procedentes y financiadas por la curia romana.

Así, contamos en esta obra con dos masones que desean apoderarse de un territorio, sometiendo a unas poblaciones por medio de la violencia y del engaño, para convertirse en reyes. El territorio, entre las montañas de Kafiristán, se sitúa hoy en Afganistán. Se sabe de ese extravagante deseo, no lejano a experiencias e intercambios de ideas reales presenciados por Kipling como redactor y oficioso editor de periódicos ingleses en la India, gracias a que estos dos aventureros revelasen su propósito a un periodista que hace de enlace entre ellos y el lector. Y lo lograron. Conquistaron, colonizaron y uno de ellos se convirtió en rey de Kafiristán, con el susodicho problema de tener que mantenerse como autoridad, negociando con los diferentes líderes indígenas. El relato en sí lo cuenta al periodista el que oficialmente no llegó a ser el rey, una vez acabada la aventura colonialista, que terminó de forma dramática con el asesinato del monarca.

La “masonería” entra en escena, muy avanzada la historia, cuando uno de los dos hombres comenta al otro –precisamente al que quiso ser rey– que uno de sus mejores ayudantes en su empresa imperialista, reclutado en esa tierra, era también masón. El rey lo comprobó realizando el “Apretón de Hermano de la Orden”²⁵. Le informa que los hombres más ilustrados de esas poblaciones son todos masones aunque desconocían la exaltación al tercer grado. Entonces, el rey idea constituir, como complemento para reforzar su autoridad, una “logia de Tercer Grado” para ascender a todos ellos, proclamándose él mismo “Gran Maestro de la Orden”. Su compañero de aventura le recuerda que no puede formar logia sin autorización oficial porque “va contra todas las leyes”. El rey vio la ocasión de reafirmar su autoridad ante los desconfiados líderes locales. Decide que al día siguiente se oficiara una tenida de inauguración de logia²⁶ y ordena que las mujeres fabricasen los mandiles durante la noche. La ceremonia se planteó para asentar aún más su autoridad y así fue. Describe incluso cómo diseñaron la logia.

Al día siguiente, en una nueva tenida, el rey se proclama “Gran Maestro de la Francmasonería de Kafiristán” y al mismo tiempo rey de todo ese territorio. Más adelante, pensó en escribir a la Gran Logia Unida de Inglaterra para solicitar

²⁵ Kipling, *Algo de mí mismo* (Valencia: Pre-Textos, 2009), 27.

²⁶ Sesión de reunión entre masones.

una “dispensa” y contarles lo que hizo como gran maestro. En el relato, Kipling siembra la duda sobre si los dos aventureros eran realmente masones o simples conocedores de la orden, o iniciados con escasa participación en tenidas, o de baja graduación: “Tú sabes que nunca hemos oficiado en ninguna logia. (pág. 27); “Entonces deseé haberles explicado desde el principio que desconocíamos los genuinos secretos de un Maestro Masón; pero no dije nada” (pág. 34).

La decadencia llega cuando al rey, asimilado por los autóctonos a un dios, se le antojó contraer matrimonio. Deseo que además de ser mal visto por los indígenas, rompía el acuerdo firmado con su compañero de aventuras que les obligaba a no mirar a mujeres²⁷. Su insistencia para conseguir que se le entregase a la mujer que deseaba precipitó su fin. La ira de las poblaciones sometidas se desató al descubrir la superchería de los dos aventureros, por el mordisco de la mujer que ensangrentó al rey. Sangre que probaba que era un humano y no un dios. En consecuencia, matan al rey, y solo le quedaron fuerzas a su compañero de aventura para huir y llegar a donde el periódico para contar toda la historia. A los pocos días, moriría en un asilo de fatiga e insolación.

Así, Rudyard Kipling, joven escritor y joven masón, en su primera exitosa novela “mata” a dos masones colonialistas que pretendían ser reyes de poblaciones sometidas por los métodos apropiados. Uso original del tema masónico, para un escritor afiliado, en una época de grandes tensiones publicistas entre partidarios de los fantasmas creados por Taxil, el papa León XIII y los defensores de esta hermandad.

Era una novela.

Conclusiones de diferentes índoles sobresalen de este acercamiento no exhaustivo a Kipling y a su primera novela.

A buen seguro, la valoración como “gloria masónica” de Kipling –al margen del lado artístico– necesita una mayor revisión. Dista en muchos aspectos de ser un ejemplo del espíritu masónico asociado al pacifismo y a la asiduidad de las sesiones de logia: fue más bien un imperialista, un liberal maquiavélico...

En general, los masones lo destacaron, sin que se encuentren referencias explícitas a la masonería, como el autor de *El libro de la selva*, cuando no escatimó en insertarlas en otros muchos relatos menos aireados. La fama individual se utiliza para nutrir la fama colectiva, indistintamente si procede de la faceta “profana” o masónica. Aquí incluso, se pretende explicar la producción de este exitoso libro por haber sido iniciado en la masonería.

La masonería le inspiró, eso lo dejó nítido a lo largo de toda su obra. Sin embargo, no cabe generalizar su producción artística unilateralmente como consecuencia de dicha afiliación. No fue el primero en utilizar cuentos de aventura con la naturaleza salvaje y su contacto con la civilización como escenario principal para un relato de profunda reflexión, como él mismo lo revela en su autobiografía. Su ingreso en la masonería no explica su obra de

²⁷ Antes de lanzarse en esa aventura, habían firmado los dos aventureros con el periodista por testigo que “no miraremos a ningún licor, ni ninguna mujer negra, blanca o morena, así no nos mezclaremos perjudicialmente con uno o la otra” (pág. 16).

por sí, aunque, sin lugar a dudas, fue importante. Su rico contexto familiar, formativo, geopolítico e histórico, junto con su talento, fueron las principales fuentes de su inspiración.

¿Por qué calificar de “sorprendente” su primera novela?

En *El Hombre que quiso ser Rey*, Kipling se ríe, se burla de los masones, de sí mismo –capacidad que en general no prolifera en los ambientes de la alta sociedad y cuanto menos en el masónico. Transformó la libertad de expresión en libertad de risión, probablemente el sùmmum de todas las libertades, sin mayores pretensiones que la de crear una divertida novela que a la vez recogiera parte de los diferentes contextos personales experimentados hasta el momento. Si no fuera por ser él mismo masón, y famosa su admiración por la masonería, cualquiera podría llegar a pensar que fue escrito con intenciones antimasónicas. En efecto, mostró en aquel momento ser diferente a la casi asfixiante obsesión, por parte de los masones, de defenderse y justificarse frente a las calumnias vertidas por sus detractores ultramontanos. En el extracto donde aparece el elemento masónico, el escritor lo transforma en una parodia, ejercicio rarísimo no solo en la orden sino en el seno de cualquier otra asociación. Parte que no fue retenida para la versión cinematográfica.

Bebedores, mujeriegos, charlatanes, violentos y codiciosos, unas características de la que, hipócritamente, quiere huir cualquier asociación y cuanto más la masonería. Sorprende pues que una de las principales “glorias masónicas”, admirador sin falla de la institución, escribiera un relato en el que sus protagonistas masones no correspondiesen al perfil conceptual difundido por las propias obediencias: pacifismo, tolerancia, igualdad, sinceridad, universalidad, filantropía, etcétera. Pero solo era una novela de entretenimiento para los ingleses de la India colonial, sin más.

Desde el punto de vista general, en cuanto al estudio sobre la comprensión del fenómeno masónico, la relación Kipling-masonería deja entrever una de las tantas respuestas que existen sobre la motivación que empujaba a un individuo a iniciarse en ese espacio de sociabilidad al final del siglo XIX y la primera parte del XX. En los contextos personales, similares al de Kipling, fue un acto de revancha oxigenada contra infancias donde la educación colegial, traumática, se había desarrollado bajo el autoritarismo castrense y religioso, con maestros abnegados a la verdad absoluta de su dios, sin lugar para la libre creatividad y el intercambio de pensamiento crítico. La logia era, para las capas de la sociedad burguesa dispuestas a convivir con algunas costumbres y diferencias de los demás, un oasis de “tolerancia” y “libertad”²⁸. Esta sociabilidad ofreció en ese círculo burgués la alternativa más social y conciliadora.

A nivel personal, Kipling evidenció en sus poemas estar orgulloso de ser masón. Y, aunque su “carrera” masónica distó de ser convencional, su estima hacia ella no desfallecería desde el momento de su iniciación hasta su muerte.

²⁸ Los estudios historiográficos matizan los límites de estos conceptos.

LEÓN TOLSTOI: LA MASONERÍA COMO SÍMBOLO DENTRO DE UNA ALEGORÍA¹

Rogelio Aragón
Universidad Iberoamericana

“*Verba volant, scripta manent*”
Proverbio

“*Les écrits s’envolent, les paroles restent*”
Jacques Prévert

¿Qué rumbo elegir cuando se intentan conjugar los estudios de literatura con los de historia? Más aún: ¿qué herramientas se deben utilizar para tal tarea? ¿Las del historiador o las del crítico literario? No es la intención de las siguientes líneas dar una solución definitiva a estas cuestiones. Sin embargo, es pertinente hacer una reflexión sobre ellas antes de intentar establecer una relación entre *Dichtung* y *Geschichte*, entre estas dos concepciones paralelas de representar la realidad.

Debido a mi (de)formación profesional, mi intención primera era la de encontrar datos pertinentes en *Guerra y Paz* que, contrastados con otras fuentes de historia de la masonería en Europa y Rusia, me permitieran asignarle a la obra de Tolstoi un valor como fuente histórica definido sobre la base de su apego a los datos aportados por dichas fuentes, las cuales también debieron ser criticadas para establecer su confiabilidad y su aceptación como “auténticas y verdaderas”. Después, con ese pequeño o gran cúmulo de datos, lo lógico sería organizarlos en sucesión cronológica, catalogarlos minuciosamente según su precisión o imprecisión para, posteriormente, redactar unas cuantas páginas que dieran cuenta de lo *que fue* y de lo *que no fue* la masonería en Rusia durante las guerras napoleónicas, centrado sobre lo que Tolstoi escribió al respecto. Pero lo anterior equivaldría a concebir la obra literaria como una imitación total y cabal de un hecho o momento dados, a pensarla como un “espejo” que nos proporciona reflejos exactos del mundo, como una reproducción con pretensiones de veracidad y de documento social del cual se pueden extraer características propias de un tiempo y espacio².

Eliminada la posibilidad de usar *Guerra y Paz* como una fuente para reconstruir históricamente la situación de la masonería en las primeras dos décadas del siglo XIX en Rusia, se presentó la tentación de orientar la investigación hacia el método biográfico de crítica literaria, esto es, de interpretar lo escrito por Tolstoi sobre la masonería bajo la luz de la propia vida del autor. Esta vía presentaba dos problemas: caer en una estéril especulación acerca de la filiación masónica o anti-masónica del autor de *Guerra y Paz* o

¹ Este trabajo es una versión revisada y corregida del artículo publicado en la *REHMLAC* 5, no.2 (diciembre 2013-abril 2014): 17-36.

² René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria* (Madrid: Gredos, 1985), 112-131.

interpretar si existe coherencia entre la vida de Tolstoi y su obra, si hay una correspondencia explícita o implícita entre la prédica y la práctica. Cualquiera de las dos opciones significaba alejarse del *quid* del análisis de la relación entre obra literaria y masonería, trasladando el foco de atención hacia los pormenores biográficos del autor de la obra esperando que, como si se tratase de un faro, arrojase una luz intermitente sobre la causa y los efectos del tratamiento de la masonería en su texto. Esta perspectiva llevaría, casi forzosamente, a que una vez agotada la búsqueda de paralelismos e interacciones entre León Tolstoi, la masonería y *Guerra y Paz*, se echara mano de la conexión entre literatura y sociedad, entre la obra y el entorno social en el que se produce, y añadir un elemento aún más abstracto a la ecuación autor-tema-obra, que podría ser tan aparentemente puntual como “Rusia entre 1864 y 1870” o tan aparentemente amplio como “la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX”. Pero ingresar en este feudo defendido por Hippolyte Taine tiene sus riesgos. Equivale a pensar la obra literaria, nuevamente, como un espejo de la sociedad de su época, como un “estado de espíritu” producto del entrecruce de los factores de “raza”, medio y momento de la redacción del texto, como un documento que da fe de la “manera de pensar y sentir los hombres siglos hace”, a partir del cual el investigador debe reconstruir –sorteando la distancia temporal– la imagen del hombre del pasado, al “individuo visible” que no existe en el indicio en sí, que no existe por sí solo, sino a través de la sociedad que lo ha creado³, con todos sus aspectos incluidos. Girando un poco esta perspectiva, se ha llegado a afirmar que la literatura es un producto de las situaciones sociales y que la economía –como motor de la sociedad– es el factor determinante de la producción literaria.

Si se intenta un alejamiento radical de las ideas de Taine, de Marx y de la sociología positivista de la literatura, se tendría que empezar por aislar el texto literario y aceptar, a la manera del *New Criticism*, que la literatura guarda poca o nula conexión con la vida del autor o con su entorno social o histórico y que, por ende, todo lo necesario para estudiar y analizar la obra literaria está contenido dentro de sí misma. En otras palabras, este acercamiento rechaza la idea de la literatura como un reflejo psicológico, sociológico o histórico exacto y propone que “no es lícito atribuir a los autores las ideas, sentimientos, pareceres, virtudes y vicios de sus personajes” y que es necesario refutar la “falacia genética” que intenta “valorar las obras literarias en función de sus orígenes”⁴. Sin embargo, la ausencia de otros referentes debida a esta substracción y aislamiento del texto, a este imperativo de arrancarlo de su contexto, lleva invariablemente a considerar la obra literaria como forma y a observarla desde la relación de las ideas contenidas en ella y la manera de expresarlas. Esta relación –descrita por los seguidores del *New Criticism* a través de un amplio vocabulario técnico que no es necesario detallar ahora–

³ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria* (Madrid: Ariel, 2007), 329-335.

⁴ Wellek y Warren, *Teoría Literaria*, 92 y 97.

podría reducirse hasta sus elementos más básicos: las palabras. La forma en que se estructuran las palabras debería arrojar una unidad y coherencia de significados, en los cuales tendría que identificarse el tratamiento de un tema o situación: si es irónico, paradójico, metafórico; si la intención es naturalista, estilizada, realista, idealista, etcétera. Pero esta coherencia de significados implica que las palabras no son meros signos sino que son significantes: que las palabras son las cosas.

Así, podemos pensar en la literatura como una representación, como “algo” que está en lugar de “otra cosa”, que es la presencia de una ausencia y que toda palabra corresponde con lo representado, que es una adecuación de una realidad y que lo real es, nuevamente, un espejo del mundo. Pero a todo lo anterior se podría oponer que ese reflejo del mundo, ese espejo que son las palabras, tiene una historicidad. El lenguaje, la semántica, las palabras, tienen historia. Y si el lenguaje es histórico, entonces la concordancia entre signo, significante y significado no es estable, no es inmutable ni continua. La masonería representada por Tolstoi en *Guerra y Paz* no es la misma que la representada por Anderson en sus *Constituciones*, ni la misma de Barruel en sus *Mémoires*, ni la misma de Dan Brown en su *Símbolo Perdido*. La palabra masonería no es la masonería, es simplemente un código que permite hacer una taxonomía de textos que incluyan la palabra masonería dentro de sus principios estructurales y que, por ende, pertenezcan a la estructura de obras que en sus principios fundamentales estén gobernadas por el mismo sistema. Así, la palabra “masonería” se convierte en un signo icónico que se asemeja a la cosa significada. Este acercamiento, a pesar de su intención de establecer relaciones basadas en la historicidad de las palabras, trata nuevamente al texto como un objeto cerrado. El libro dice todo por sí solo, las palabras y las estructuras que forman las palabras dentro del libro son suficientes para analizarlo, lo importante son las formas de los enunciados y no el lugar de la enunciación. Roland Barthes mata al autor puesto que el centro no es el hombre sino la obra misma, mientras Foucault esperaba la muerte del hombre como objeto privilegiado de estudio.

Así, el problema se traslada a la escritura misma. Desde esta óptica, si la primera experiencia fáctica es con el signo, el trazo, la materialidad de la escritura, entonces es necesario *deconstruir* la estructura para descubrir la huella, el significado que es independiente del que lo emite y que, en consecuencia, está más allá del contexto de la emisión. Pero si la escritura es un *pharmakon* –cura y veneno a la vez– que los dioses nos dieron como auxiliar de la memoria, como un registro de la voz que es presencia, naturalidad y vida; entonces la escritura es ausencia, es artificialidad, es *muerte*. La escritura es diseminación, transmite el sentido pero no lo garantiza porque este siempre estará diseminado y *diferido*. Para *revivir* la escritura es menester dislocar el espacio lineal del texto, fragmentar la lectura fragmentando la escritura, leer en los márgenes y en los espacios del texto evadiendo los argumentos centrales para encontrar, a través de estos resquicios, la posibilidad de una lectura

propia. Esta escritura fragmentada, esta “archiescritura”, demuestra que el sentido de las cadenas de significantes tiene función en cuanto son repetibles fuera del contexto que organiza el trazo, la inscripción. Esta “iterabilidad” del signo que permite *injertarlo* en otro contexto, lo lleva, nuevamente, más allá de su autor y del conjunto de presencias en el que fue escrito originalmente. El autor y el contexto *mueren* en el momento de la escritura, el signo –siempre diferido y diseminado– es trascendente. Así, la masonería en *Guerra y Paz*, las *Constituciones*, las *Mémoires* y en el *Símbolo Perdido* son repeticiones en la alteridad, repeticiones en la ausencia más allá de la presencia de los sujetos empíricamente determinados: más allá de Tolstoi, Anderson, Barruel o Brown.

Las ideas presentadas anteriormente acerca del texto, el autor, el contexto y el lenguaje, giran en torno a tres ejes fundamentales: la fenomenología, la ontología y la metafísica. Cada uno de los acercamientos propuestos dan una mayor amplitud a alguno de estos giros de acuerdo con la preferencia filosófica y epistemológica de quien los postula. Pero, ¿existe alguna forma de conciliar y estabilizar estos giros? ¿Dónde quedan los lectores dentro de todo esto?

El acto básico de escribir es una voluntad de comunicar. El impulso de plasmar letras que forman palabras que forman oraciones sobre un soporte implica la existencia de un estímulo, interno o externo, que nos compele no solo a cubrir una ausencia o a crear una presencia, sino a establecer una permanencia. Al escribir una novela, un cuento, un tratado de filosofía, un ensayo de física cuántica o una simple nota garabateada para recordarnos algo, lo hacemos impelidos por la necesidad de comunicar una idea, un pensamiento, una reflexión, una sensación o una urgencia y de que estas permanezcan y sean decodificadas – “concretizadas” diría Roman Ingarden, “deconstruidas” diría Jacques Derrida– por lectores que, casi con absoluta certeza, no conocemos. Edgar Allan Poe en su *Filosofía de la composición* pone el acento sobre la intención de todo texto, que es la de crear un *efecto* en el lector. Pero para que este se produzca, es menester que el lector *interprete* los signos en el soporte; y esta interpretación solo es posible cuando hay una clara conciencia histórica de las circunstancias de la producción del efecto, cuando se logra una integración entre el horizonte de la escritura y el horizonte de la lectura. Y, especialmente, cuando existe plena conciencia de que esos horizontes no están vinculados absolutamente a una determinada posición, cuando sabemos que “el horizonte se desplaza al paso de quien se mueve, [que] no es la conciencia histórica la que pone en movimiento al horizonte; sino que en la conciencia histórica este movimiento tan solo se hace consciente de sí mismo” y manteniendo siempre en mente que “*comprender* [decodificar/concretizar/deconstruir/interpretar] una tradición requiere, sin duda, un horizonte histórico”⁵.

⁵ Hans Georg Gadamer, “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ed. Dietrich Rall (México: UNAM, 1987), 136.

EL TEXTO

León Tolstoi escribió que *Guerra y Paz* “no es una novela, mucho menos un poema, y aún menos una crónica histórica. *Guerra y Paz* es lo que el autor deseó expresar y fue capaz de expresar en la forma en que lo expresó⁶”. Esta última afirmación de Tolstoi acerca de su propia obra nos provee de un marco excepcional para analizarla y poder establecer la relación entre el texto literario y su *forma de expresar* el tema de la masonería en él. ¿Qué fue lo que el autor deseó y fue capaz de expresar?

El nacionalismo ruso no es nuevo y se ha manifestado en distintas épocas como resultado de diversos procesos históricos. En épocas de Pedro el Grande, Rusia volvió los ojos hacia Occidente en busca de modelos sobre los cuales re-estructurar su sociedad. Los aristócratas rusos iniciaron lo que Orlando Figes ha denominado “el gran tour”: estancias prolongadas en París, Londres, Viena y demás ciudades europeas, adoptando costumbres e ideas que después llevarían consigo de regreso a Rusia⁷. Pero no todos los que viajaron a Europa la vieron con buenos ojos. El escritor Nikolai Karamzin, después de un extenso viaje por Europa, llegó a la conclusión que rusos y europeos eran demasiado diferentes. Esta idea se filtró entre otros intelectuales contemporáneos y posteriores, como Denis Ivanovich Vonvizin, Alexander Herzen y Fiódor Dostoyevski, quienes en diversas ocasiones representaron a Europa y sus costumbres como corruptas, decadentes, falsas y materialistas⁸. Denis Ivanovich Vonvizin fue el precursor de la representación satírica de la nobleza rusa y su exacerbada francofilia. En su obra *El Brigadier* se mofa abiertamente de la dependencia que la aristocracia rusa tenía de todo lo francés: “[sin las costumbres francesas] no sabríamos bailar, entrar a un salón, hacer reverencias, perfumarnos, ponernos un sombrero y, en los momentos de exaltación, cómo expresar nuestra pasión ni el estado de nuestro corazón⁹”. El ya mencionado Karamzin fue el pionero en representar la relación dialéctica entre la nobleza y el pueblo rusos. En su muy exitoso texto *Pobre Liza* – publicado hacia 1792– describe la forma en que un joven noble y moscovita seduce a una ingenua y virginal chica campesina. El noble –llamado Erast– hace lo posible por conquistar el corazón de Liza pero, una vez logrado su objetivo, pierde todo interés en ella y la abandona, mintiéndole al decirle que se ha alistado en el ejército y que debe partir. Liza queda desconsolada pero, al poco tiempo, ve a Erast en un carruaje por las calles de Moscú. Lo sigue hasta una elegante casa y, en el momento en que Erast baja del carruaje, ella se lanza

⁶ Joseph Frank, *Between Religion and Rationality. Essays in Russian Literature and Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 64.

⁷ Orlando Figes, *Natasha's dance: a Cultural History of Russia* (Nueva York: Picador, 2003), 62.

⁸ Figes, *Natasha's*, 65.

⁹ Johanna Granville, “Denis Ivanovich Vonvizin”, en *The Encyclopedia of Russian History*, ed. James R. Millar (Nueva York: Macmillan Reference, 2004), 511.

a sus brazos. En ese instante Erast confiesa a Liza que está comprometido para casarse con una chica de su propia clase social. Liza, en su desesperación, camina erráticamente hasta llegar al monasterio Simonov y, una vez allí, se suicida lanzándose a un estanque. Tras este trágico final, el narrador relata que en realidad Erast sí se alistó en el ejército pero que, en lugar de pelear contra el enemigo, se dedicó a llevar una vida disipada y a derrochar su fortuna en juegos de azar¹⁰.

Estas representaciones de lo francés como forma de vida y modelo a seguir de la nobleza rusa y de esta como disipada, frívola y derrochadora, aunque con una intención efectual diferente, se encuentran en *Guerra y Paz*. Lo que Tolstoi quiso expresar en su extensa obra fue una serie de dicotomías en distintas escalas: en el plano individual, Pierre Bezújov, el personaje principal, se encuentra en constante tensión entre la búsqueda de un centro moral y una guía espiritual que lo alejen de la vida disipada y ociosa que su posición social le permite y la presión de su propio grupo para mantenerlo en ella. Por otra parte, está la nobleza —el grupo social de Bezújov— que ha adoptado lo francés como paradigma e identidad y que está en constante resistencia contra la ruso, que es a la vez lo otro y lo propio, y que se muestra al lector como un grupo vacío y artificial, que no es ni totalmente francés ni completamente ruso. En el plano más general se presenta la dicotomía entre el plan napoleónico de conquista y apropiación del espacio europeo y la resistencia de las demás monarquías —en este caso la rusa— a quedar bajo la férula francesa. Tolstoi teje su historia alrededor de esta serie de *guerras y paces*, en sentido literal y figurado, mediante el uso de símbolos que sutilmente surgen y se ocultan en la trama pero que están siempre encaminados a representar el efecto deseado por el autor: demostrar que la historia no es únicamente el recuento de las vidas y acciones de los líderes y gobernantes, que estos no son realmente ni la causa ni el efecto de la historia, y que lo mejor para Rusia es y será siempre *lo ruso*.

En el caso que nos ocupa, Tolstoi utiliza a la masonería como uno de los símbolos del afrancesamiento excesivo de la nobleza rusa y como el primer punto de desencuentro entre las ideas europeas y las rusas. Los primeros capítulos del primer libro giran en torno a una recepción que ofrece Ana Pavlovna —que firma las invitaciones con su nombre europeizado Annette Scherer— a una serie de personajes extranjeros y nobles rusos. Estos primeros capítulos sirven también para presentar al lector con los personajes clave de la obra, entre ellos a Pierre, el protagonista —hijo ilegítimo del conde Bezújov— que hacía su primera aparición en la sociedad rusa tras haber estudiado en el extranjero. Es en esta *soirée* que Bezújov hace la primera mención de la masonería en la obra. Pierre sostiene una conversación acalorada con un clérigo italiano de apellido Morio, quien defiende vehementemente la idea de que la paz es posible mediante el desinteresado balance de poderes —un

¹⁰ Harold B. Segel, *The Literature of Eighteenth-Century Russia* (Nueva York, E.P. Dutton, 1967), 76-93. Existe una traducción al español que puede consultarse en http://www.ub.edu/dprse/Liza_web.htm

argumento que recuerda a la *Paz Perpetua* de Kant—, a lo cual Bezújov está a punto de oponerse cuando son interrumpidos por la anfitriona que procura evitar conflictos entre sus invitados a toda costa. Posteriormente Pierre habla con otro de los personajes, el príncipe Andréi, a quien dice que el abate le pareció una persona muy interesante pero que, en su opinión, “la paz perpetua es posible pero [...] no mediante el balance del poder político” idea que lo conduce a concluir que el eclesiástico italiano “seguramente es masón”¹¹.

¿Qué lleva a Pierre Bezújov a tal conclusión? ¿Cuál es la relación entre *La Paz Perpetua* y la masonería? Profundizar en este punto se aparta de la intención del presente trabajo. Pero es menester aclarar que este texto de Kant, junto con *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*, ha sido adoptado como uno de los pilares sobre los que se sustenta la base ilustrada de la filosofía de la masonería¹². Por ello, no es de extrañar que Tolstoi utilizara el argumento kantiano del clérigo Morio para llevar a Pierre a concluir que aquel era masón y, de paso, dar el primer indicio de sus propias preferencias filosóficas y contribuir al debate Kant-Herder. *Guerra y Paz* representa también el deseo de Tolstoi por expresar su particular interpretación de la búsqueda herderiana de la metamorfosis del alma, de la transición entre la corporeidad y los fenómenos visibles al estrato de lo suprasensible. Algunos capítulos más adelante, Tolstoi rinde homenaje a esta idea de Herder —que corre en contrasentido de la *Crítica de la Razón Pura*— en voz de Pierre Bezújov, quien en un emotivo pasaje resume algunos postulados del filósofo alemán en un intento de convencer a su gran amigo el príncipe Andréi de abandonar sus convicciones ateas y de unirse a la masonería como lo había hecho él, bajo el argumento de que es “la expresión única y perfecta de los aspectos mejores y eternos de la humanidad”¹³.

Poco antes de esa conversación entre Pierre y Andréi, se alcanza el punto culminante del tema de la masonería en *Guerra y Paz*. Tras herir al amante de su esposa en un duelo, Bezújov decide abandonar Moscú y dirigirse a San Petersburgo. En el camino se ve obligado a hacer una parada no prevista en Torzhok, durante la cual reflexiona y recapitula sobre lo que ha sido su vida en las quinientas páginas anteriores. En estos momentos de soledad y

¹¹ Para el presente trabajo he recurrido a dos distintas ediciones de la obra de Tolstoi. La primera es una edición en español editada por Océano; la segunda se trata de una versión en inglés, gratuita y en formato electrónico, editada por The Project Gutenberg en 2009 y disponible a través de iBooks de la compañía Apple. Como cotejo he utilizado una versión en francés, igualmente gratuita y en formato electrónico. A partir de este momento, me referiré a la versión española como *Guerra y Paz*, a la inglesa como *War and Peace* y a la francesa como *La guerre et la paix*. La transcripción fonética de los nombres de lugares y personajes queda de acuerdo con la edición en español. *Guerra y Paz*, 41. *War and Peace*, 64.

¹² Margaret Jacob, *Living the Enlightenment* (Nueva York: Oxford University Press, 1991), 153-154. Pierre-Yves Beaurepaire, *L'Europe des francs-maçons* (Paris : Belin, 2002), 238-245. “Kant’s influence on Freemasonry”, en *Sunset Lodge* [citado el 3 de noviembre de 2013]: disponible en <http://sa.sunsetmasoniclodge.org/?p=91>. Gene Hutloff, “Philosophy and Blue Lodge Masonry: A Comparison of Kant with Craft”, en *Masonic Enlightenment* [citado el 3 de noviembre de 2013]: disponible en <http://masonicenlightenment.com/philosophy-and-blue-lodge-masonry-a-comparison-of-kant-with-craft/>

¹³ *War and Peace*, 802. *Guerra y Paz*, 564.

espera los problemas de Pierre se muestran en su mente atormentada con mayor vehemencia, y compara la desesperación que le produce la falta de soluciones a un tornillo que ha perdido su rosca: puede girar indefinidamente en el mismo punto sin avanzar ni retroceder. El narrador, metido en los pensamientos de Pierre, nos presenta los cuestionamientos que este se hacía a sí mismo respecto a la muerte, a la vida, al bien y al mal, al dinero y la felicidad. Pero los pensamientos del conde regresan siempre al *leitmotiv* que ocupa su mente durante este pasaje: la muerte.

La muerte se representa, a través de los pensamientos de Pierre Bezújov, al mismo tiempo como el terrible fin de todo, de las preocupaciones, conflictos y dudas, y como una liberación. A pesar de los escasos renglones dedicados al tema en este punto de la obra, el efecto que Tolstoi logra es muy potente. Nos adentra en la desesperación del joven conde, en la búsqueda infructuosa de una solución a los problemas que lo aquejan y, por un momento, el autor parece insinuarnos que su protagonista está considerando el suicidio.

Los pensamientos del protagonista se ven interrumpidos por la llegada de otro viajero, un hombre de avanzada edad. Pierre considera hablar con el extraño, pero vacila. Es el anciano viajero quien rompe el silencio y, para sorpresa de Bezújov, le dice que lo ha reconocido y que está al tanto de sus desgracias. El desconocido resulta ser Osip Alexéievich Bazdéiev, de quien el narrador omnisciente de la novela nos dice que era “uno de los masones y martinistas más significados en la época de Nóvikov”¹⁴.

Osip Alexéievich Bazdéiev se nos describe como un hombre de avanzada edad, con gesto severo y mirada penetrante, que de inmediato captó la atención de Pierre. El narrador nos da a entender que había algo en el anciano que a la vez imponía y atraía a Bezújov. Lo primero que llamó la atención del conde fue un anillo con la efigie de Adán que Bazdéiev portaba¹⁵, lo cual lo llevó a concluir que el anciano viajero pertenecía a la masonería. Cabe resaltar que este punto, que en la obra se menciona sin más detalles que nos den cuenta del significado de la joya ni de su tamaño, forma o alguna otra característica –ni mucho menos de por qué y cómo Bezújov sabe que es propia de la masonería–, es interesante por varias razones. La primera es que la imagen de Adán, si bien es parte de la extensa simbología masónica que se ha nutrido de las más diversas tradiciones, no es de los símbolos que una persona sin un conocimiento previo de la organización pueda reconocer de primera intención. La segunda razón acentúa la carga simbólica de este pasaje de la novela. Durante la ceremonia de iniciación del grado 28 de la masonería del

¹⁴ *Guerra y Paz*, 514. Nikolái Nóvikov fue un periodista, escritor, editor y francmasón ruso muy conocido hacia finales del siglo XVIII.

¹⁵ Es necesario hacer una aclaración importantísima en este punto. La interpretación acerca del anillo y el significado que conlleva en la novela, está basado exclusivamente en la traducción española de la obra. En la traducción inglesa, el anillo que lleva Bazdéiev tiene una calavera (“*death’s head*” en un párrafo, “*skull*” en otro) lo cual cambia radicalmente el sentido –y en consecuencia la interpretación– del objeto y de las ideas expresadas por el masón. La edición francesa del libro –igualmente electrónica y gratuita– también menciona que el anillo tiene una “*tête de mort*”. *War and Peace*, 674, 677. *La guerre et la paix*, 557, 558.

rito escocés –grado denominado “Caballero del Sol” o “Príncipe Adepto” – la persona que preside a los oficiales de la logia es conocido como “padre Adán”, lo cual denota que ha estudiado extensamente las “grandes verdades” que son más útiles a la raza humana. Igualmente, todo el simbolismo del grado 28 gira alrededor de la muerte no como fin sino como un cambio, y se hace especial énfasis al candidato en la idea de que la muerte no es para los sabios, sino para las multitudes ignorantes y débiles que la consideran algo terrible. Por último, el argumento principal que sustenta a este grado de la masonería es que existe un solo dios que es no-creado, eterno, infinito e inaccesible¹⁶.

Bazdéiev le dice a Pierre que puede ayudarlo a superar su desdicha, pero este tiene la atención puesta en el anillo del anciano y, sin más, le pregunta si es masón. Bazdéiev le responde que en efecto es masón y que, en su nombre y en el de sus cofrades, le tiende fraternalmente la mano. Pierre –de quien el narrador nos advierte que solía bromear sobre las creencias de los masones– intenta evadir el tema diciendo que sus ideas no son compatibles con las de la masonería, pero en ese momento Bazdéiev comienza a tejer un argumento bastante sólido sobre la existencia de Dios y su inaccesibilidad, sobre la búsqueda de la verdad como una labor colectiva y no como el esfuerzo de un intelecto individual, y a cuestionar al joven conde sobre el propósito de sus existencia con el fin de hacerle ver que ha derrochado su tiempo, su fortuna y su intelecto, en una vida de pereza, orgullo, ignorancia y error. Este pasaje del primer encuentro entre Bazdéiev y Bezújov se convierte casi en un monólogo del primero, apenas interrumpido por Pierre. Los silencios, durante los cuales el conde reflexiona y se convence de las palabras del masón, son igualmente importantes para entender el desarrollo de este fragmento. Es durante estas pausas que somos testigos –a través del narrador– de la transformación del protagonista, de la operación mental mediante la cual cambia de ser no creyente a inflamarse de fervor místico y a convencerse de la existencia de Dios.

Antes de continuar su trayecto, Bazdéiev instruye al atribulado conde que al llegar a San Petersburgo debe abstenerse durante algunos días de todo contacto social y después contactar al conde Villarski, quien lo preparará para su iniciación en la logia¹⁷.

En las secuencias anteriores la masonería comienza a cargarse de simbolismo, deja de ser una mera representación de la masonería rusa a principios del siglo XIX para convertirse en un elemento más de esta gran alegoría nacionalista que es *Guerra y Paz*. Tolstoi utiliza a la masonería como un símbolo de la búsqueda de Pierre Bezújov de un centro moral y espiritual –pero no religioso– alrededor del cual reconstruir su vida. El momento en el que Bezújov es presentado con la posibilidad de redimirse moral, espiritual e

¹⁶ Charles T. Mc Clenehan, *The Book of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry* (Nueva York: Masonic Publishing Company, 1884), 399-416.

¹⁷ *Guerra y Paz*, 505-515.

intelectualmente, es crucial. El lamentable estado anímico del personaje lo deja abierto a aceptar cualquier opción para solucionar sus problemas existenciales, sin espacio para reflexionar detenidamente sobre su viabilidad. Tampoco es gratuito que Tolstoi haya elegido a un personaje con las características de Bazdéiev para ser el puente entre el conde Bezújov y la masonería. El anciano masón representa –dados sus vínculos apenas insinuados con Nikolái Nóvikov– a esa generación de nobles e intelectuales rusos que abrazaron con fervor las ideas de la ilustración. Asimismo, desde un punto de vista literario, Bazdéiev es un objeto representado con características muy definidas que lo cargan de un sentido muy específico y que no es en absoluto gratuito: dada su avanzada edad, la forma pausada en que realiza sus acciones y la elocuencia de sus argumentos, se nos muestra como un símbolo de sabiduría, autoridad y tranquilidad que contrastan con el estado anímico de Bezújov.

Vale la pena profundizar un poco en el discurso que Tolstoi pone en boca del anciano masón, en las unidades de sentido y los aspectos esquematizados que surgen a partir de su entrada en escena en la novela. Bazdéiev retoma el concepto de la incomprendibilidad e inaccesibilidad de Dios –que como mencioné anteriormente procede de la ceremonia del grado 28 de la masonería escocesa y que fue esgrimido en primera instancia por san Agustín sobre la base de la interpretación del libro de Job– para demostrar a Bezújov –partidario hasta ese momento del racionalismo– que Dios no es comparable a los fenómenos físicos o espirituales del mundo finito y que, por lo tanto, las ciencias no pueden acceder a comprenderlo por ser indivisible. Igualmente el viejo masón expone el argumento teológico de que Dios no es comprensible para los humanos debido a su naturaleza pecaminosa y emplea una metáfora muy ilustrativa: un líquido puro no puede contenerse en un envase sucio. Bezújov, quien para este momento ha cambiado su actitud atea y escéptica, acepta con gran fervor las palabras de Bazdéiev. El anciano entonces le insinúa nuevamente que la tarea –imposible, pero digna de intentarse– de comprender a Dios debe comenzar por esa purificación del envase, que es a lo que aspira la masonería. A través de las palabras de Bazdéiev, Pierre se formó una imagen de la masonería que a la postre resultaría no ser más que, en efecto, una ilusión. A partir de este momento en la novela la masonería se torna en una especie de salvavidas espiritual que, conforme avanza el texto, se va cargando de un sentido vacío, frívolo, hipócrita y extranjerizante.

Sin embargo, ese sentido no alcanza a Bazdéiev. Su presencia en la obra, aunque corta, es fundamental para entender el nuevo conflicto interno que la masonería crea en Pierre Bezújov.

Bezújov sigue al pie de la letra las instrucciones de Bazdéiev. Llega a San Petersburgo, se abstiene de todo contacto social y se enfrasca durante algunos días en la lectura de Tomás de Kempis. Es importante resaltar que el libro de Kempis –del que no se menciona el título pero no puede ser otro que *Imitación de Cristo o menosprecio del mundo*– llega a manos del joven conde enviado por alguien que permanece anónimo. Una semana después de su llegada a

San Petersburgo, Bezújov hace contacto con el conde polaco Villarski. Este le pregunta si realmente es su deseo ingresar a la masonería y si ha abandonado ya su ateísmo, a lo que Pierre responde afirmativamente. La ceremonia y la logia donde se lleva a cabo son descritas con detalle por Tolstoi, pero siempre con esa opalescencia tan propia de la literatura que arroja la suficiente luz sobre los objetos como para que el lector se mueva alrededor de ellos pero sin deslumbrar con detalles que limiten la interpretación y la imaginación.

Tras ser admitido en la masonería, Bezújov abraza con fervor su nueva faceta como masón. Intenta realizar cambios en sus vastas propiedades, muestra intenciones de liberar a sus siervos y ordena la construcción de escuelas, hospitales y asilos en beneficio de sus trabajadores. Estas reformas, inspiradas en los preceptos masónicos de caridad y de atención al prójimo, en realidad se tornan perjudiciales para los siervos debido a que los administradores de las tierras de Bezújov las llevan a cabo con severidad: la construcción de los edificios destinados a mejorar su calidad de vida era llevada a cabo por los siervos mismos, añadiendo una carga de trabajo adicional a la que ya realizaban y sin recibir pago por ella; las mujeres a las que se les otorgó tiempo libre para cuidar de sus hijos debían trabajar en sus casas; en donde se había ordenado reducir en un tercio el trabajo de los siervos los administradores exigían el doble de pago en especie. Pierre, que ignoraba todo esto, se mostraba emocionado por los cambios que según él había logrado con tan poco esfuerzo. Y esta emoción compensaba su reconocimiento de no haber aún cumplido cabalmente con los tres preceptos y las siete virtudes prescritas a todo masón¹⁸.

Después del viaje que realizó para conocer el estado de sus propiedades y llevar a cabo sus reformas, Bezújov se encontró al frente de la masonería de San Petersburgo. Se enfrascó en todas las actividades propias de la logia y, desde esa posición privilegiada, se dio cuenta de que no todos sus hermanos ponían el mismo empeño ni tenían los mismos fines e intereses. Tolstoi compara este avance de Pierre en el terreno de la masonería con el de aquel que avanza en un terreno cenagoso: con cada paso se va hundiendo más aún, esperando posar el pie sobre algo sólido en algún momento¹⁹.

Bezújov clasificó a sus cofrades en cuatro categorías: aquellos que solo se ocupaban de estudiar los misterios de la orden sin involucrarse en los trabajos de la logia ni en sus labores de altruismo —en esta categoría incluyó a Osip Alexéievich Bazdéiev—; aquellos que parecían buscar algo en la masonería sin saber exactamente qué —en este apartado se incluía él mismo—; los que únicamente se conformaban con seguir rigurosamente las ceremonias y ritos sin preguntarse qué simbolizaban o cuál era su fin. Por último, los que no creían en la masonería ni buscaban nada en ella y que solo habían ingresado en sus filas para estar cerca de personajes influyentes y obtener algún beneficio de ellos. Además, se dio cuenta de que muchos de sus compañeros masones,

¹⁸ *Guerra y Paz*, 548-554.

¹⁹ *Guerra y Paz*, 631-632.

que eran tanto o más ricos que él, no participaban de las colectas ni aportaban dinero para el mantenimiento de la logia. Otros, que durante las ceremonias y tenidas portaban con orgullo sus insignias y vestimentas masónicas y que pregonaban el triunfo de las virtudes sobre los vicios, frecuentaban los mismos bailes, clubes y fiestas que él y llevaban una vida disipada, ociosa y derrochadora. Vale la pena citar las palabras que expresan el sentimiento que la masonería comenzaba a despertar en Bezújov:

Pierre empezaba a estar disgustado de su propia actividad. La masonería, al menos tal como él la conocía allí, le parecía, a veces, basarse tan sólo en el exterior. No es que dudara de la masonería en sí, pero sospechaba que la masonería rusa seguía un camino falso, abandonando sus verdaderas fuentes. Por dicha causa, a finales de año [1808] salió al extranjero para consagrarse al estudio de los grandes misterios de la Orden²⁰.

Tras su viaje al extranjero, Pierre se presentó nuevamente en la logia de San Petersburgo, y su regreso causó grandes expectativas. Se convocó una tenida a la que acudió un gran número de masones, en la que Pierre daría a conocer lo que le habían encargado “los jefes supremos de la Orden” de los que, muy en el estilo de Tolstoi, no tenemos mayor referencia. En el discurso pronunciado por Pierre en la logia, el autor aprovecha la oportunidad para insinuar las actitudes que han llevado a catalogar a la masonería como una organización conspiradora y los vínculos de algunas logias con el iluminismo. A pesar de que Bezújov declara que su discurso no tiene la intención de promover revoluciones ni de llamar a un cambio por medio de la fuerza, sus palabras –aunque con una gran carga altruista, de preocupación por la juventud y por superar los atavismos e inercias sociales– lanzan un llamado a todos los masones a imponer la virtud sobre el vicio y así realizar el plan original del cristianismo pero a través de medios masónicos, a formar hombres “íntegros, virtuosos” y a incorporarlos a la organización, para entonces:

Tan pronto como haya en cada Estado un cierto número de personas dignas de semejante tarea, cada una de ellas formará a otras dos y todos se unirán estrechamente entre sí; entonces todo será posible para nuestra Orden, que tanto ha hecho ya en secreto por el bien de la humanidad²¹.

La reacción de los asistentes a la logia fue de total asombro. La mayoría acusó a Bezújov de iluminista. El mismo gran maestro intentó contradecirlo y reprobarlo, pero Pierre continuó defendiendo sus ideas con vehemencia. Algunos masones dieron muestras de apoyo a lo expresado por el conde. Pierre, convencido ahora de que la variedad de las mentes humanas es infinita y de

²⁰ *Guerra y Paz*, 633.

²¹ *Guerra y Paz*, 635. *War and Peace*, 843.

que la verdad no se presenta ni se entiende igual por dos personas distintas, preguntó si sus mociones eran aceptadas o no. Ante la respuesta negativa, simplemente salió de la logia y se dirigió a su casa.

Pierre pasó los siguientes tres días sumido en una depresión que se agravó todavía más con la llegada de una carta de su todavía esposa –quien estaba involucrada en los círculos de la nobleza rusa que favorecían la alianza con Napoleón– en la que le pedía que la perdonara y que se reunieran de nuevo. Sin más, el conde salió con rumbo a Moscú para entrevistarse con su mentor, el viejo Bazdéiev. Este se encontraba enfermo y empobrecido, pero no por ello había abandonado el estudio de lo que Pierre describe simplemente como “ciencias”. Bazdéiev reprochó al joven conde por haberse dejado influenciar por las ideas del iluminismo –con las que a decir del narrador entró en contacto en Prusia y Escocia– y lo conminó a no alejarse de la logia de San Petersburgo, a no cejar en su intento de apartar a sus hermanos del “orgullo” llevándolos hacia las virtudes del verdadero masón y a iniciar una carrera en el servicio público. Tras esta entrevista –y a pesar de que en ella no se tocó el tema– Pierre decide vivir de nuevo con su mujer pero únicamente por apego a los principios masónicos de amor a la virtud y de no rechazar al que suplica. Bezújov se abstiene de participar en las actividades sociales de su esposa y dedica cada vez más tiempo al estudio de los misterios de la masonería, pero dándose cuenta de que quienes pretenden ingresar a ella siguen movidos únicamente por la ambición personal y por el prestigio social.

Tras este segundo encuentro de Pierre con Bazdéiev, Tolstoi cambia momentáneamente de estilo narrativo y deja que sea el mismo conde el que hable a través de lo que registra en su diario. Así, el autor de *Guerra y Paz* nos abre una ventana directa a los sentimientos y conflictos que asedian al joven protagonista, nos da cuenta de que, a pesar de la aparente paz que le ha traído la reconciliación con su esposa, su mente sigue padeciendo el vacío de un centro espiritual al cual aferrarse, que no se logra llenar ni con el estudio de la “santa ciencia de la Orden” ni con la lectura superficial de las sagradas escrituras. Bezújov anota en sus diario los sueños que tiene cuando logra dormir. Sueña con perros que lo atacan y de los que penosamente logra escapar, sueña varias veces con Bazdéiev que lo visita, rejuvenecido, para comunicarle la doctrina de la masonería y el proceso de renovación. En sueños, Bezújov le confiesa a Bazdéiev que si lo abandona sucumbirá nuevamente a la depravación.

En efecto, Bazdéiev abandonó definitivamente a Pierre a principios de 1811. Al conocer la noticia de la muerte de su viejo benefactor, Bezújov se entregó nuevamente a la vida de juergas que había llevado antes. Dejó de frecuentar la logia de San Petersburgo y se dirigió a Moscú, donde se dedicó a llevar una doble vida que según él sería temporal: frecuentaba los círculos masónicos moscovitas y participaba en cuanta actividad filantrópica y altruista se le presentaba; al mismo tiempo asistía a todos los bailes, *soirées*, clubes y actividades sociales que podía, convirtiéndose siempre en el alma de la fiesta. Pierre encontraba consuelo al pensar que él, a diferencia de sus

demás camaradas que eran “vacíos, estúpidos y conformistas”, todavía estaba inconforme y quería hacer algo por la humanidad. Pero su desilusión por la masonería seguía en aumento:

Mis hermanos masones juran por su vida que están dispuestos a sacrificarlo todo en bien del prójimo, pero no pagan las cuotas para los pobres; e intrigan, enfrentan a la Logia Astrea con la Logia Buscadores del Maná, arman gran revuelo por un tapiz escocés y por un acta que nadie necesita y cuyo significado no comprende ni el hombre que la ha escrito²².

Así, la vida de Pierre en Moscú transcurría entre la lectura infatigable de cuanto libro caía en sus manos y las fiestas en las que se dedicaba a beber copiosamente y a procurarse la compañía de otras mujeres. Según Bezújov, su nueva actitud ante la vida se parecía a la de los soldados que, mientras esperan el fuego enemigo en sus trincheras, buscan alguna actividad para soportar mejor el peligro.

Al mismo tiempo, las aparentemente cordiales relaciones entre Francia y Rusia resultado del Tratado de Tilsit se deterioraban con rapidez. Para finales de 1811, Napoleón preparaba ya la invasión a Rusia que se concretaría en el verano del año siguiente.

Pierre Bezújov estaba en Moscú en el momento en que la Grande Armée hizo su entrada en la ciudad. Había pasado los meses anteriores en casa de Bazdéiev, ordenando los libros, papeles y escritos de su fallecido mentor en busca de algo que llenara el vacío espiritual que aún sentía.

En algún momento, el joven conde pensó en tomar las armas y unirse al ejército, pero dos cosas se lo impedían. En primer lugar, su filiación masónica que lo compelia a buscar la paz perpetua –que antes criticaba– y la abolición de la guerra. En segundo lugar, su convencimiento de que estaba predestinado a ser el contrapeso del poder de Napoleón, debido a un extraño ejercicio numerológico que le había presentado uno de sus hermanos masones. Según el cofrade de Bezújov, el Apocalipsis profetizaba que el anticristo vendría marcado con el número 666. Si se sumaban las letras de la frase “L'Empereur Napoléon” y si a cada letra se le daba el mismo valor que en el alfabeto hebreo, el resultado era 666 y, por lo tanto, Napoleón era la bestia del Apocalipsis. Bezújov se obsesionó con esta idea y pasó días sumando y restando letras en busca del mágico número 666. Por fin, después de varios intentos, llegó al resultado que él tanto deseaba: su propia identidad transcrita como “L'russe Besuhof” –a pesar de estar mal escrito– sumaba 666. Para él quedaba claro que su misión en esta vida era, entonces, ser una especie de “anti-bestia”, lo cual lo llenó de gran alegría²³. Sin embargo, su calidad de némesis de Bonaparte le

²² *Guerra y Paz*, 784. *War and Peace*, 1046. Hice una versión diferente de este párrafo a partir de la versión en inglés debido a que la traducción en español no aclara que “Astrea” y “Buscadores del Maná” eran los nombres de unas logias masónicas moscovitas, por lo cual el sentido no queda del todo claro.

²³ *War and Peace*, 1292-1294. *Guerra y Paz*, 964- 968.

exigía –según la particular lógica de Bezújov– no realizar ninguna acción, ya que el destino se cumpliría de cualquier forma.

Bezújov fue capturado por los franceses junto con otros rusos, “de la clase más baja” como los describe Tolstoi, que se burlaban de él y lo veían con sospecha por hablar francés y por no verse como ellos, a pesar de que el conde había tenido la precaución de conseguir ropas de campesino para pasar inadvertido y mimetizarse mejor con la población que aún quedaba en Moscú, que para este momento estaba siendo devorada por el fuego.

Aunado a la dureza del cautiverio físico, Bezújov sentía que su fe en el mundo, en el orden del universo, en la humanidad, en Dios y en sí mismo, se había derrumbado. Fue en ese momento que conoció a quien llenaría su vacío espiritual con ideas y actitudes en las que, a pesar de que lo habían rodeado toda la vida, jamás había reparado.

Platón Karatáiev es descrito como un hombre de baja estatura, robusto, que exudaba un fuerte olor a sudor cada vez que se movía, que a veces hablaba en el tono dulce y suave que emplean las campesinas pero siempre con un lenguaje sencillo y directo. Pierre le calculaba unos cincuenta años de edad, basado en los relatos de las batallas en que había participado. Platón no había ingresado al servicio de la armas por gusto. Una vez fue sorprendido robando leña; fue azotado, enjuiciado y obligado a unirse al ejército. A pesar de estar en las mismas condiciones de cautiverio que Pierre, Karatáiev parecía afrontarlas sin mayores conflictos. No había perdido el buen humor y su actitud para con los demás era siempre afable y solidaria. A decir de Pierre, Karatáiev hacía de todo: horneaba pan, cocinaba, cosía, remendaba botas y vestimentas. Nunca se sabía cómo terminaría sus frases ni el rumbo que tomarían sus conversaciones, utilizaba refranes y consignas populares a la menor provocación y lo único que parecía saber de memoria eran sus plegarias, que él mismo inventaba.

El primer encuentro de Karatáiev con Pierre, en el fondo de un cobertizo que servía de prisión improvisada, está cargado de un gran simbolismo. Las provisiones eran escasas y las raciones para los prisioneros lo eran aun más. Sin dudarlo ni un instante, Karatáiev compartió con Pierre –a quien acaba de conocer y que no había comido en todo el día– su ración de patatas hervidas. A pesar de lo sencillo y mísero de la ración, Platón no dejaba de asombrarse de lo deliciosas que eran las patatas. Pierre, acostumbrado a los grandes banquetes y a no escatimar en cuanto a comida, bebida y diversión se refería, admitió en su fuero interno que nunca había probado algo que supiera mejor que esas patatas²⁴.

Karatáiev nunca pretendió enseñar nada a Pierre, pero este aprendió del campesino devenido soldado todas las virtudes que para Tolstoi eran auténticamente rusas. El autor hace especial hincapié en recordar al lector –cada vez que se presenta la oportunidad– la sencillez, el candor, la entrega y todo *lo ruso* propios de Karatáiev. Incluso la muerte del que probablemente sea

²⁴ *War and Peace*, 1878.

el personaje más entrañable de la novela está cargada de mucho significado. Durante la retirada de lo que quedaba de la Grande Armée, el noble Platón fue abatido, aparentemente de manera no intencional, por dos soldados franceses mientras descansaba recargado contra un árbol, poco tiempo antes de que Bezújov y los demás prisioneros rusos fueran liberados por un batallón de cosacos. Así, el sencillo Platón se convierte en una representación de Rusia y lo ruso, agredidos por lo extranjero pero no intencionalmente sino siguiendo parte de un plan en el que las acciones humanas son meras herramientas inconscientes, puesto que –siguiendo las ideas que Tolstoi vierte en los apartados que dedica a reflexionar sobre la historia– el curso de los acontecimientos está determinado y el actuar de los hombres, sean estos grandes o pequeños, no pueden cambiarlo.

La figura de autoridad moral que Bezújov encontró en Karatáiev contrasta radicalmente con la de su primer mentor, Osip Alexéievich Bazdéiev. Mientras que el masón había adquirido su sabiduría con años de estudio y dedicación, el campesino lo había hecho a través de la experiencia de vida y la ingenua observación de la naturaleza humana. De igual forma, mientras que Bazdéiev llevó a Pierre por el camino de la masonería, una institución que no era de origen ruso y cuyos miembros destacaban por su hipocresía y su doble moral, Karatáiev le mostró un mundo que era el propio pero que el conde se había rehusado a ver y conocer a pesar de tenerlo tan cerca, basado en el altruismo, en el trabajo y en una espiritualidad y misticismo sencillos y directos, un mundo que solo requería de la fe y no de grandes esfuerzos ni conocimientos intelectuales. Mediante el enfrentamiento dialéctico –no en balde instigado por un personaje llamado Platón– de dos visiones del mundo y con el surgimiento de una visión mejorada y propia, es que Tolstoi logra dar cuerpo a esta gran alegoría que es *Guerra y Paz*.

Antes del final de la novela –lo cual es un decir puesto que desde este momento hasta el punto final de la novela aún restan casi 200 páginas–, presenciamos dos liberaciones y dos paces en paralelo, que aportan un sentido integral a la obra desde su título mismo. Al tiempo que los últimos invasores huyen de Rusia, Bezújov alcanza también la paz y la libertad que tanto había buscado. Mientras convalecía en un hospital de Orel, el conde tuvo una revelación que cambiaría finalmente su vida. Vale la pena dejar que hable Tolstoi a este respecto:

[Pierre] No podía tener un objetivo, porque ahora poseía la fe: no la fe en determinadas normas o palabras, ni la fe en unas ideas, sino la fe en un Dios vivo siempre presente. Hasta entonces lo había buscado en los objetivos que se planteaba; porque aquella búsqueda de un fin no era más que la búsqueda de Dios. Y de súbito, en el cautiverio, había conocido, sin necesidad de palabras ni de razonamientos sino por sentimiento directo, lo que su niñera le había dicho muchos años atrás: Dios está aquí, en todas partes. *Pierre había aprendido que el Dios de Karatáiev era más grande, infinito e inconcebible que el Arquitecto del Universo reconocido por los masones.* Y experimentaba

el sentimiento de un hombre que ha encontrado de pronto bajo sus pies lo que había buscado durante mucho tiempo, mientras dirigía la vista a lo lejano. Durante toda su vida Pierre había mirado a un punto distante por encima de las cabezas de los hombres que lo rodeaban. Y ahora sabía que no era necesario fijar la vista allí, sino mirar sencillamente ante sí²⁵.

Muchos lectores han visto en Bezújov un reflejo directo de Tolstoi debido a las similitudes entre las vidas del autor y su personaje: ambos de origen noble, de posición económica desahogada, propensos al derroche y con tendencia al estilo de vida de los *bon vivants*. De igual forma, el despertar religioso y el regreso a las raíces rusas de Bezújov se han interpretado como un signo premonitorio de las actitudes similares que Tolstoi demostraría en los años transcurridos entre la publicación de *Guerra y Paz* y su muerte. Así, esta obra parece confirmar lo que Hippolyte Taine postuló –casi al mismo tiempo que Tolstoi redactaba *Guerra y Paz*– en su *Histoire de la littérature anglaise*: la existencia de una relación entre literatura y sociedad, entre la obra y la sociedad que la produce y entre el autor y su entorno social. Igualmente, esta gran obra podría pensarse como una anticipación de lo que años después defendería Emile Zola en su *Roman Expérimental*: *Guerra y Paz* es comparable a un laboratorio en el que los personajes son enfrentados a diversas situaciones y sus distintas reacciones nos son presentadas como resultado de las circunstancias vividas, en las que tanto el medio físico como la psicología desempeñan el papel protagónico de la literatura. Sin embargo, tanto Taine como Zola –e incluso Sainte-Beuve con su método biográfico– promulgaron una noción de absoluta objetividad, de llevar el método científico con rigor a la crítica y la creación literarias, con el fin de que la literatura pudiera leerse como un documento fiel de una realidad social, en la que el autor es un mero instrumento de registro que debe alejarse del empirismo y buscar, a toda costa, la verdad y establecer las leyes que la rigen.

A primera vista, y en especial a través de la lectura de los apartados que en *Guerra y Paz* se dedican a la historia y los historiadores, parecería que su autor estaba de acuerdo con los postulados anteriores. Pero la forma en que Tolstoi expresó su alegoría nacionalista es netamente humana. En ese laboratorio en el que Tolstoi probó a sus personajes, el medio físico prácticamente no tiene cabida. Los personajes son descritos física, moral y psicológicamente con lujo de detalle, igual que las situaciones a las que se enfrentan, al grado que es imposible no sentir familiaridad con ellos, tengan o no un referente histórico real. Al igual que la posta de Torzhok o el anillo con la efigie de Adán, en *Guerra y Paz* los lugares y las cosas son meros telones de fondo, simples herramientas y escenografías que coadyuvan a la acción pero que no la determinan y, que a lo más, fungen como símbolos. Todo lo que importa está dentro de las cabezas y los corazones de los personajes, y

²⁵ *Guerra y Paz*, 1596. *War and Peace*, 2151. Las cursivas son mías.

en las acciones impulsadas por su razón y su pasión. Y esto lo acerca más al romanticismo y a los simbolistas que a los naturalistas y positivistas. *Guerra y Paz* es a la vez un puente y el punto de convergencia de las cuatro grandes corrientes literarias del siglo XIX.

Si Tolstoi hubiera leído los párrafos anteriores, y a sabiendas de su mal temperamento, seguramente hubiera reaccionado con un exabrupto. Porque *Guerra y Paz* es, además de todo, su muy particular manifiesto acerca de la imposibilidad del individuo de influenciar el curso de la historia puesto que todo está determinado. Es un manifiesto en el que reduce al ser humano a un mero instrumento inconsciente en el alcance de las metas históricas y universales de la humanidad. Entonces, argumentaría él, sus personajes no son dueños de sus acciones. Pero si las acciones humanas y la historia están determinadas, lo que nunca dice es quién o qué las ha determinado. Así, deja abierta la puerta de la interpretación. Y es por ahí que me he intentado meter.

POST SCRIPTUM

Durante la redacción de las páginas anteriores, asistí a un ciclo de conferencias impartidas por el doctor Jordi Canal. El ciclo, titulado “el historiador y las novelas”, me pareció bastante pertinente para descubrir nuevas herramientas con las cuales acercarme a *Guerra y Paz*. El doctor Canal fue muy acertado al establecer la desconfianza crónica que los historiadores sentimos por lo literario –basta recordar a Heródoto y su opinión sobre Homero– y en el hecho de que a los historiadores nos han machacado la idea de que la historia es una ciencia y, que como tal, se rige por una serie de valores epistemológicos en los que la imaginación no tiene cabida. Así, se han separado las funciones de la historia como una búsqueda de la “Verdad” –con mayúscula– acerca del pasado, objetiva y apegada a los datos proporcionados por las fuentes, y de la literatura como una obra de invención contraria a lo científico y que busca únicamente un valor estético.

A decir del doctor Canal, con lo que estoy totalmente de acuerdo, los historiadores por ende escribimos mal. No en un sentido ortográfico o gramático. Escribimos mal porque para nuestra “ciencia” no importa realmente la fluidez del relato ni crear una lectura agradable. Por el contrario, entre más rebuscado sea nuestro estilo y entre más interrupciones tiene un texto en la forma de citas, notas a pie de página y demás minucias de los aparatos críticos, más “científico” se vuelve. De esta forma, aunque historiadores como Carlo Ginzburg recomiendan a sus colegas leer muchas novelas y de que Marc Bloch postulara la idea de que la historia debe ser entretenida –y a pesar también del giro lingüístico y de Hayden White– la historia se ha alejado de la escritura. Y del público.

Para Jordi Canal es muy sintomático que las primeras referencias del público para acercarse a ciertos episodios de la historia de España sean Pérez Galdós o Unamuno y no las obras de historiadores académicos. Si revisamos

las listas de libros más vendidos en la categoría de historia, ya sea en *Amazon*, *Barnes and Noble* o cualquier otra gran librería electrónica o física, saltan a la vista dos cosas: la primera, es que hay una demanda por libros de historia, de todas las épocas y de todos los temas. La segunda, es que esa demanda no siempre es cubierta por historiadores, sino por periodistas y escritores.

De hecho, el editor de una muy exitosa serie de libros cortos sobre historia publicados en Gran Bretaña tanto en formato electrónico como físico –que se define como “historia para personas ocupadas” pero cuyo nombre comercial prefiero omitir– me confesó que por regla general rechazan las propuestas de títulos presentadas por historiadores profesionales por ser demasiado “académicas y oscuras.”

¿Dónde reside esa “obscuridad” de los textos de historia?

Paradójicamente, reside en el exceso de luz que los historiadores pretendemos arrojar sobre el objeto de nuestros escritos. El discurso de la literatura es, por naturaleza, opalescente. Arroja sobre los personajes y demás objetos representados la suficiente luz como para transitar alrededor de ellos, de manera similar a cuando se entra en una habitación en penumbras y es posible distinguir volúmenes y formas así como la ubicación de los objetos, pero sin revelar todos los detalles de una sola vez. Una buena obra de arte literaria juega con la opalescencia y la iluminación, revelando los detalles importantes de la trama poco a poco y manteniendo en penumbra lo que es un mero accesorio pero que sirve para situarnos en el tiempo y en el espacio. A pesar de que la literatura siempre se ha relacionado con la innovación, la experimentación y la creatividad, aún parecen pesar sobre ella los postulados de la *Poética* de Aristóteles: los elementos que componen una trama –que no es más que la mimesis de una acción– deben estar firmemente compactados puesto que, si alguno falla, la unidad se disloca y se pierde; pero por el contrario, aquellos elementos que si se añaden o faltan no provocan una diferencia en el conjunto, son entonces prescindibles. Un par de miles de años más tarde, Anton Chekhov expresó magistralmente esta misma idea –que comúnmente se conoce como “el rifle de Chekhov”– más o menos así: hay que deshacerse de todo lo que no es relevante para la historia. Si se menciona que hay un rifle en una habitación, es porque en algún capítulo se va a disparar. Si nadie lo dispara, entonces no debería de estar ahí.

En la escritura de la historia, la operación parece ser exactamente la contraria: si mencionamos un rifle que nadie dispara, es simplemente para afirmar nuestra erudición y nuestro dominio absoluto de algún tema, aunque el rifle no tenga nada que ver con él. En vez de hacer uso de la opalescencia y de jugar con la luz, como recurso formal para mantener al lector en espera de que se ilumine algún detalle en particular, el historiador parecería padecer de nictofobia. Sentimos compulsión por iluminar hasta el más recóndito rincón de nuestro texto, balizamos todo nuestro camino con notas a pie, notas finales, adenda y demás recursos del aparato crítico que la mayoría de las veces desvían la atención de tema principal del texto, y que sirven únicamente para

demostrar que no hemos dejado títere con cabeza, que no hemos escatimado tiempo ni recursos en agotar hasta la última fuente, por irrelevante que sea.

Sin pretender un regreso a las prácticas del renacimiento, donde la escritura de la historia tenía más que ver con la retórica que con la epistemología, sería pertinente rescatar una de las nociones que se han perdido durante el proceso de producción textual de la historia. Escribir es un oficio, que requiere técnica y práctica. Pero no solo eso. También deberíamos escuchar a Edgar Allan Poe y su *Filosofía de la Composición*: la escritura debe tener una intención y buscar un efecto, por ende el contenido es tan importante como la forma puesto que es a través de esta que aquel se logra comunicar efectivamente al lector. Deberíamos recuperar eso que Ginzburg llamó “imaginación moral” y eso que para Schleiermacher representaba el “reto hermenéutico” e intentar ponerlos de cabeza mientras redactamos un texto. Para Ginzburg, la “imaginación moral” es ponernos en el lugar del otro, de aquel al que estamos historiando, para comprenderlo y entender sus acciones y pensamientos. Para Schleiermacher, lo importante era concertar el significado de un texto con el estado de mente y espíritu de quien lo escribió. Los historiadores tal vez deberíamos echar mano de la “imaginación moral” para ponernos en el lugar de nuestros lectores y tratar de provocar un efecto, en el estado de mente y de espíritu, de quien nos lea. Solamente así podremos, tal vez, salir un poco de la obscuridad.