

ERGO.:SUMMAGAZINE

N O S Ó L O M A S O N E R Í A

21 de Junio de 2012

Año II

Número 4

∴

Solsticio de
Verano
2012



EN ESTE NÚMERO:

Madrid y los colores del gris
Giovanni Battista Maria Falcone

Redacción - Pág. 2

Palermo - Madrid

por Vincenzo Consolo - Pág. 2

Apuntes sobre Historia y Evolución de los
Rituales

Los "Modernos" y los Rituales del Gran
Oriente de Francia
por Victor Guerra - Pág. 4

Notes sur la Catalogne

Un comentario sobre Max Deauville
por Joan Francesc Pont Clemente - Pág. 15

Ludwig van Beethoven
¿Revolución o modernidad?

por Pau Gil Cortés - Pág. 18

La Polis italiana

Uno sguardo al Medioevo

di Rita Bellelli - Pág. 23

La Flauta Mágica: simbolismo e Iniciación
(parte IV y última)

por María José Perete - Pág. 27

De la Caverne Alchimique au Temple
Maçonique

par Sylvie Frossasco et Ana Anriot - Pág. 37

Querida mi Luna

por Brenno Ambrosini - Pág. 41



Madrid y los colores del gris

Giovanni Battista Maria Falcone

Giovanni Battista Maria Falcone, es uno de los más grandes fotógrafos sicilianos y su labor ha sido alabada por críticos como G. Dorfles y Arturo C. Quintavalle. Sus imágenes, suspendidas y atemporales, desérticas y silenciosas, nos mandan a la densidad metafísica de los cuadros de G. De Chirico y de Felice Casorati. Entre sus exposiciones, dos en particular han subrayado de manera inigualable sus aptitudes: la muy reciente “The Waste Land” inspirada a los versos de Eliot, y “De Sicilia a Malta”. Si el deber de la imagen es el de “hacer visible una superficie” - según la memorable lección de Susanne Langer - los cielos y las arquitecturas de Falcone consiguen todavía más, consiguen hacer visible hasta lo invisible, como el éter o el decolorirse de una nube, entre crecientes tinieblas o en plena luz. Abierto como pocos a las epifanías de su isla, Falcone encuentra su motivación en la búsqueda con escrupulosidad, más allá de la realidad, el arquetipo que está por encima de él, del que más bien es, según él, sólo pálida copia.

En la actualidad es profesor de Historia y técnica de la Fotografía en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Palermo. En 2011 sus obras fueron expuestas en la Bienal de Arte de Venecia.

Palermo - Madrid

por Vincenzo Consolo

*Ya la esperanza es perdida
Y un solo bien me consuela
Que el tiempo que posa y vuela
Llevará pronto la vida*

Esta antigua estrofa canta, desconsoladamente, la pastorcilla Teolinda, afligida por penas de amor, en La Galatea de Cervantes, y estos versos, adaptándolos a su propio caso, así como hace la pastorcilla, manda grabar en el arco de entrada de su villa en Bagheria Don Giuseppe Lanza Branciforte, príncipe de Butera, conde de Mazzarino, etc... Había encabezado una conspiración en contra de Felipe IV, contra el Virrey don Juan de Austria, soñando convertirse en el rey de una Sicilia independiente. Traicionado y traidor, su delación, junto con la del poeta Simone Rao, costó la vida a seis conjurados. El príncipe se retiró en el suburbio de Palermo, entre la fenicia Solunto y la griega Imera, y se encerró en aquella demora que era fortaleza, castillo, tumba, no de libros y de sepulturas reales

Palermo - Madrid

Giovanni Battista Maria Falcone

como el Escorial, sino de orgullo humillado y de remordimiento.

Conjuraban en contra de los reyes de España los nobles de Sicilia, pero se codeaban con los poetas españoles. Poetas que a su vez se relacionaban, y no sólo literariamente, con Sicilia. Como Quevedo que, consejero del conde de Osuna, virrey de Sicilia, había transcurrido una temporada en Palermo. Como Cervantes también. El soldado de Lepanto se había embarcado en Messina en La Armada Invencible, en la ciudad del Estrecho había curado sus heridas, se había quedado un tiempo en Palermo y en Trapani; en los baños de Argel se había hecho compañero de penas del aventurero poeta siciliano Antonio Veneziano. Este, rescatado antes que don Miguel, podía dar noticias en su patria acerca de los prisioneros cristianos, noticias de Cervantes al arzobispo de Palermo Fray Diego de Haedo, ocupado en escribir su *Topographia e Historia General de Argel*. Los dos poetas se intercambiaban cartas y versos. Cervantes enviaba al poeta de Monreale las Octavas para Antonio Veneziano después de la lectura de La Celia.

Otro grande español se encontró con personajes, en acontecimientos sicilianos: Lope de Vega. Escribe la comedia famosa del santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo. El santo negro, "más prodigioso", era el hermano laico, hijo de un esclavo moro, Benedetto Manasseri. Había sido "inventado" santo por los franciscanos a favor de los moros bautizados, en contraste con el poder de los "blancos" inquisidores dominicos y del orgullo y chantaje de los cristianos "viejos", que tratará con ironía Cervantes en el *Retablo de las maravillas* y en el *Don Quijote*. San Benito se hará popular entre los moros y los pobres de las Américas, e irá rebotando por los prodigiosos caminos de la literatura, de Lope de Vega a Borges: dará nombre a aquel barrio Palermo o San Benito de Palermo de Buenos Aires, la Palermo "de cuchillos y de guitarras", el barrio de Evaristo Carriego.

Hablamos de Sicilia como de una de las más hispánicas regiones italianas, y no, o no solamente, como Virreinato del gran Reino, y eso por haber sufrido Sicilia, como España, el vulnus incurable, la fractura insanable, el haberse deslizado en la edad de los conflictos, el haber sufrido la expulsión de los Judíos, el sometimiento a los Moros, el haber sufrido la Inquisición, el haber caído en aquella parálisis, cultural, social e histórica, que duró no los tres siglos y medio que Américo Castro atribuye a España, mas no mucho más tiempo, y que dura hasta hoy.

"De todas las dominaciones extranjeras que nos han tocado, aquella que, en época moderna, ha impregnado más la mentalidad siciliana ha sido la española: impuesta, desde luego, ¡pero nos iba tan bien desde un punto de vista estético y de comportamiento! Con su amor por el fasto, la riqueza y la fiesta, su gusto por la disipación y la prodigalidad ostentosa, su tendencia a la grandiosidad y a la pompa, los españoles nos hicieron sentir cómodos: éramos más fastuosos todavía que ellos. El término "spagnolesco", además, es más idóneo para los sicilianos que para los españoles" escribe Leonardo Sciascia. Pero el hispanismo siciliano no es sólo desde el punto de vista del comportamiento y de la estética, no es sólo exterioridad, ostentación y barroquismo, es también, y quizás sobre todo, una cierta oscura e irremediable melancolía y cierta amarga

y cristalizada tristeza que puede llevar a la pérdida de sí mismos, al desamparo, al alejarse de la realidad y a la alucinación. Frecuentes son en Sicilia, en la historia, en la literatura, los don Quijote de Cervantes o los Segismundos de Calderón, las gongorianas soledades y las noches oscuras de Juan de la Cruz; como frecuentes son los goyescos sueños de la razón, la petrificación de monstruos, como los de la villa del príncipe de Palagonia, también de Bagheria; como hispánico es el pirandelliano drama del ser y del aparentar, como cervantino es el juego entre la realidad y la ilusión, entre autor y personajes, que paralelamente se desarrolla en Pirandello (*Tragedia de un personaje*, que se conviene luego en *Seis personajes en búsqueda de autor*) y en Unamuno en la novela *Niebla*. Y se podría seguir con este paralelismo entre autores españoles y autores sicilianos, entre novelas de las dos literaturas, ambientadas en ciudades paralelas.

Así lo hizo Giovanni Battista Maria Falcone comparando fotográficamente, revelando y realzando su ser especular, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos y mi obra *El espasmo de Palermo* ambientados respectivamente en Madrid - una Madrid del tiempo atroz del franquismo - y en Palermo - una Palermo del tiempo atroz del dominio de la mafia y de las matanzas de hombres justos e inocentes. Se abriría aquí el capítulo más difícil de la relación entre fotografía y literatura, fotografía y escritura, fotografía y realidad. Capítulo que ha sido tratado, con su claridad habitual, por Roland Barthes, y no sólo en *La chambre claire*, sino también en otros libros, y específicamente en *Lagrán de la voix*. Y nos referimos por lo tanto a Barthes y a cualquier otro teórico o artista que ha reflexionado o escrito sobre fotografía, sobre autores que van de Baudelaire a Benjamin, a Sontag, a Tournier...

Aquí, sin embargo, podemos decir acerca de las fotografías de Madrid y de Palermo de Giovanni Battista Maria Falcone, que no son un reportaje. Que se alejan de la tradición fotográfica siciliana, y específicamente palermitana, de fotógrafos que van de Sellerio hasta Scianna, donde prevalece y es significativo el aspecto humano y social de una ciudad y de una región con una realidad fuertemente definida, "eclatante", asombrosa y a menudo redundante. Así es, en Falcone, para Madrid, una ciudad con una realidad social fuertemente definida. No son, en resumen, las fotografías de Falcone, de carácter connotativo sino denotativo. Son fotografías de calles, de plazas, de casas, de palacios, de iglesias, de monumentos, de arquitecturas históricas y anónimas. Fotografías de volúmenes, luces, sombras, claroscuros. Teatros, al fin y al cabo, los de Madrid y de Palermo donde metafóricamente se pueden ver los horrores y las demencias de un tiempo fascista como el del extraordinario e incomparable de *Tiempo de silencio* y la ciega violencia, la bestial prepotencia de un eterno tiempo mafioso como el de *El espasmo de Palermo*. El vacío, la ausencia en estos espacios, en las plazas y en los vagos terrenos de estas fotografías de Falcone, es de lo más inquietante, de lo más dramático que se puede leer en ciudades como Madrid y Palermo.

O metafóricamente, en el más amplio y actual Gran Teatro del Mundo.

(de: Palermo - Madrid, Lo Spasimo di Palermo e Tempo di Silenzio, E. M. Falcone Editore, Bagheria-Palermo 1998)



Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

Por Victor Guerra

Introducción

Ya en su día lo adelantó el historiador André Doré, que el tema ritual “es un tema fastidioso y engorroso”.

Embarazoso porque hay una cuestión bastante generalizada entre los masones de confundir los rituales con las Obediencias y viceversa. Como si los rituales fueran la expresión doctrinal de los organismos masónicos o propiedad de éstas, llegando a parecer que la iniciación en la cual se transmiten símbolos y enseñanzas fuera algo así como un producto creado ex profeso por los organismos masónicos (obediencias, logias, etc.), cuando la realidad es que la expresión gestual vivida por el sujeto iniciado se realizaba mucho antes de que se constituyeran las logias y Obediencias estructuradas tal como hoy las conocemos.

Ese famoso “Centro de Unión” a través de la iniciación se lograba con ceremonias muy simples, que por supuesto no

exigían la puesta en escena de un gran ritual, sino la realización de unas escuetas ceremonias en las cuales mediaba la transmisión de palabras, los signos de reconocimiento, y poco más.

Para situarnos en los contextos historiográficos nos pueden ayudar algunas cuestiones. Por ejemplo, sabemos que el término “iniciático” no se usó hasta 1780, y respecto a la sacralización del espacio masónico, del silencio y demás, solo hay que ver hasta qué punto era superficial el trabajo en logia observando una circular de 1789 del Gran Oriente de Francia, que hacía llegar a todas sus logias la prohibición de juegos en los locales masónicos.

Frente a ese rechazo de la masonería Bajo la Bóveda Celeste o la mal llamada “masonería salvaje”, exponer que por las distintas documentaciones sabemos que la logia *Centre des Amis* se reunía en 1794 y trabajaba sin “ritual”. Ahora que tanto miedo da el hecho de trabajar bajo la “bóveda

Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

celeste”, lo que en España llamamos “masonería salvaje”, decir que las tenidas de una importante Gran Logia como era la de Clermont, trabajó en 1795 “Bajo los auspicios de la Naturaleza, de la ley y de la Gobernación”, lo cual da la medida justa de la importancia ritual y administrativa, elementos que a lo largo de la historia han sido muy cambiantes.

Centrándonos en los temas rituales, observar que se han generado muchos tópicos, debido al gran desconocimiento sobre su procedencia y desarrollo, y al poco interés que han mostrado historiadores profanos y estudiosos masones a la hora de abordar el estudio de los rituales. Ello ha contribuido en muchas ocasiones al desfiguramiento parcial de muchas realidades rituales, cuya consecuencia llega hasta nosotros en forma de innumerables tópicos.

En realidad son pocos los historiadores y estudiosos que han tratado esta temática de la ritualística masónica, entre los que cabe reseñar a Le Forestier, Le Bihan, Daniel Ligou, Patrick Negrier, Pierre Noël, Pierre Mollier, Guilly, Langlet y pocos más, sin menoscabar los importantes apuntes de Charles Porset, Ludovid Marcos, Roger Dachez, o Jean van Win...; y lo cierto es que la nómina se nos acaba un poco más allá, al menos con relación al Rito Francés.

De ahí que tengamos montones de historiografías sobre logias y masones, pero desconozcamos la mayor parte de nuestra propia historia. Apenas sí ha habido una profundización sobre los personajes que dieron luz en 1717 a la masonería moderna. Por supuesto, desconocemos bastante, por no decir casi todo, sobre los rituales, a cuya labor de análisis y profundización que yo conozca, se puede decir que son muy escasos los autores que se han dedicado a ello. También lo son los trabajos consagrados al estudio profundo de los rituales, los catecismos o las divulgaciones, y más raro aún es encontrar trabajos comparativos sobre tales sistemas de trabajo masónico, para ver sus diferencias, equidistancias, préstamos y colonizaciones... y, como no, su desarrollo y pervivencia existencial como viva herramienta de la expresión masónica.

A quien en realidad he visto trabajar con una metodología de trabajo comparado para observar esas herencias e intromisiones, o préstamos en las prácticas rituales, ha sido Jean Solís, quien en su trabajo “REAA, Rituel des trois premiers degrés selon les anciens cahiers 5829”, expone sin ambages la metodología a desarrollar. El mismo nos advierte, como lo hace el propio Doré - al que sigo sus pautas en este trabajo - que se han editado facsímiles de divulgaciones y catecismos e incluso rituales, pero han sido exiguas las veces que se ha trabajado científicamente sobre ellos, por ejemplo, estudiando su grafía, el corpus léxico, los moldes tipográficos, los estilos, los contenidos, las estructuraciones, lo cual nos lleva a poner de relieve una vez más que desconocemos, al menos en su mayor parte, cuanto acontece en torno al desarrollo de los rituales.

Por poner un ejemplo claro, y tal vez un tanto extremo, pero que servirá para lo que deseo ilustrar, hay un ritual de 1736 -1748 que a mi juicio es toda una maravilla: “Le Parfait Maçon”. Cuando me encontré con dicho ritual constaté como éste rompe con muchas de las tradiciones

masónicas al uso de su época. Pese a su coherencia y línea argumental, no puedo negar que se han puesto en tela de juicio algunas de las cuestiones que expone, y ello se ha hecho no en base a un trabajo de profundización, sino marginando tal ritual del que, por otra parte, apenas si existe una pequeña reflexión de historiadores de peso. Y todo pese a su coherencia, tenemos que se le da más valor, por ejemplo, a las divulgaciones de Pritchard que al propio “Parfait Maçon”.

Como bien decía su descubridor Johel Coutura, que trabajó sobre dicho documento, y cuya repentina muerte nos dejó huérfanos de unas investigaciones que iban en la línea de tener que batirnos el cobre sobre este ritual o divulgación, los historiadores de poro bien porque no encajaba en sus trabajos, o porque este venía a romperles los esquemas que habían trazado en base a Pritchard y Hérault, pronto lo desecharon y lo calificaron “como un amaño editorial con el objetivo de despistar al personal entusiasmado con las divulgaciones de la época”.

Una cabal explicación a esa cierta pereza a la hora de abordar el estudio de los rituales, provenga también de la complejidad de poder contar con ejemplares fidedignos, ya que primó por largos años la prohibición de su impresión hasta que el Régulateur rompió la brecha. Lo que tenemos son muchas ediciones manuscritas, con una diversidad de textos y usos diferentes que hacen complicado y complejo su estudio, dadas las modificaciones conscientes e inconscientes que se encuentran en cada una de esas copias.

Volviendo a nuestro tema central, el sistema ritual de los “Modernos”, tenemos un paradigma y es que en 1735, en suelo francés, la Gran Logia de Francia tampoco trabajaba ritual alguno, al menos en esos primeros momentos, sino que lo que constaba en sus anales era un documento titulado “Reglas y deberes de la Orden de los Francmasones del reino de Francia”.

Evolución de los Rituales, paradigmas y paradojas

Si analizamos las distintas divulgaciones y catecismos, sobre manera los vinculados a los “Modernos”, nos encontramos que la llamada práctica ritual no tenía nombre. En aquellos primeros momentos, el “uso” era tildado de masonería, tal y como nos indican el Luquet y el Sceau Rompu (1745) y como reafirman el Gages (1763), el Berné (1740) o el Chartres de 1784.

Es más, ni el propio Régulateur (GODF) se atreve a denominar como base ritual el que se edita en 1801 como Rito Francés; lo cual tampoco encontramos en el Murat de 1858.

Empezamos a oír hablar de Ritual Français a partir de las compilaciones de Amiable en 1907, y de Groussier (1946), dándose un cierto giro importante en los rituales obedienciales del 6002 y 6009, que empezaran denominarse como “*Rite Français de Réfêrence del GODF*”. El Rito Francés como tal se plantea desde una clave más universalista que trasciende al propio Gran Oriente de Francia, pudiendo de esta manera el GODF introducir variantes en sus bases rituales sin que estas estén sujetas a

Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

las críticas de desapego o variación de la tradición de los “Modernos”, cuestión que vemos que expone muy bien Ludovic Marcos en el trabajo que aquí publicamos.

Pero será a partir de la estructuración obediencial que viene de la mano del Gran Oriente de Francia, que toma el relevo de la Gran Logia de Francia, cuando la reafirmación administrativa tome cuerpo y se manifieste, por ejemplo, en las Constituciones que empezarán plasmando el objeto de la Orden, que no estaba tan claro ni definido en los pre-rituales de antes de 1887, que oscilaban entre la práctica de la virtud (Luquet 1745) o al desarrollo de ésta, como manifiesta el Chartes (1784), y su incidencia en lo ético –moral, tal y como se expresaba en el 1º artículo de las Constituciones, donde se exponía que el objeto de la masonería era el “ejercicio de la beneficencia y el estudio de

la moral universal, de las ciencias y las artes y la práctica de todas las virtudes”.

Todo ello tomará una nueva orientación, con esa reafirmación estructurante de las Obediencias, y sobre manera en el seno del GODF, que será quien plasme en el Ritual de Referencia 6002 los objetivos de la Obediencia masónica, a los que se van añadiendo más reafirmaciones filosóficas como el hecho de ser: una sociedad filantrópica, filosófica, progresiva, dedicada al estudio de la Verdad y la moral y la práctica de la solidaridad.

Viva expresión de que los Rituales en algunos casos son mutables es echar un vistazo al ritual de Referencia del RF del GODF del 6009, donde se recoge por ejemplo lo aprobado por el Convenio del GODF de ese año en



Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

relación al tema de la laicidad, concepto y defensa, que va sumarse como tal a los Principios de la Francmasonería (FM) que defiende el GODF.

Lo cual no deja de mostrar y evidenciar una vocación evolutiva de los rituales, ya que de la primera recitación de los catecismos muy escueta, donde se habla de la “práctica de la virtud”, poco a poco se irán introduciendo afirmaciones y reglas morales que los masones se obligan a cumplir u observar, creando una estructura, un tempus y una cierta rigidez, en todo lo cual no está exento el aparato obediencial que será quien obligue y determine su cumplimiento.

Este juego de sociabilidad es el que permite a su vez, en ocasiones por las influencias ideológicas y el medio político social en el que se insertan los masones, que la vida profana está presente en la logia, tal y como el mismo L. Marcos nos indica cuando habla acerca de cómo algunas logias llegaron a constituirse en un símil de los Comités Republicanos al uso.

Digamos pues que de una concepción de cierto virtuosismo en las costumbres rituales pasamos a la concepción mutualista de la solidaridad, e iremos con el paso del tiempo derivando a una concepción de sociabilidad y fraternidad que interactúa a la vez de forma muy interesante sobre una cuestión intensa y profunda como es la naturaleza del mensaje, que es el “leitmotiv” que logra que diversos hombres se hagan masones para intentar, en su proyecto un tanto utópico, una humanidad más esclarecida.

A la vez que se va dando esa mutación del virtuosismo a la militancia, se va produciendo de forma paralela una mayor reestructuración obediencial, cada vez con mayor carácter y poder centralista, que finalmente también tiene, como no podía ser menos, su expresión en los rituales que van obedeciendo a las consignas filosófico-morales, propias de la evolución de la sociedad del pensamiento de la que se retroalimenta la sociedad y, por ende, el factor masónico, y cuyos factores de influencia no son ajenos a los aparatos administrativos obedienciales que en muchas ocasiones muestran sus inclinaciones ideológico-políticas.

Observamos que esa evolución se va plasmando en los procesos rituales, tal vez de una forma paradójica, como podemos ver en los trabajos comparativos que desarrollo, donde advertimos, por ejemplo, que en los que he venido en denominar “pre-rituales” Luquet y el Sceau Rompu de 1745, Gages (1763), el Berné (1740) Chartres de 1784, estos no describen cuáles son las herramientas en la recepción de los Aprendices y los Compañeros. Por tanto, es de suponer que no había tales herramientas. Es más, se habla por primera vez de ello en un acta de la logia de Edimburgo, que cita el Compás y la Escuadra.

A partir de 1720 se van a ir introduciendo una serie de herramientas en las logias que van deviniendo en símbolos, pero apenas sí estos van a tener peso específico en la arquitectura de la logia o en el discurso de sus miembros, al menos hasta que vaya calando más adelante la herencia un tanto “tópica” del operativismo en la masonería moderna, que será la que haga de necesario efecto generador acerca

de una cierta veneración simbólica, que vemos se recoge con mucha intensidad en los cuadros de logia del Régulateur.

Más tarde, refiriéndonos a esa evolución del Rito Francés dentro del GODF, notaremos sobre manera, gracias a la “recuperación simbólica” de Groussier, que parte de estos elementos se quedarán vinculados a la logia como modelos simbólicos de importancia, como la regla, el mallette o el cincel. También podremos advertir, en los Rituales de Referencia del GODF y en el trabajo comparativo que se está realizando, una diversidad y presencia que será exponencial en otros sistemas rituales, a la vez que se concita ese fortalecimiento administrativo y estructuración del que ya he hablado. En general, eso sí, más limitativo, ya que se usan criterios de “regularidad” dentro de las Obediencias y, como no, también con la inflexión de una fuerte leyenda historicista de corte gloriosa y caballeresca y la implementación de los diversos “Misterios iniciáticos” y los conceptos del Secreto, que refuerza toda la trama ritual al uso.

De dicho estudio, tal y como estoy comprobando, se puede decir sin ambages que los “usos” devienen en “rituales”, los cuales serán el detonante de la gran explosión de ritos y grados, que a su vez van a ir aportando elementos más o menos simbólicos venidos de los más variados horizontes y, como tal, quedaran fijados en el espíritu y en el propio quehacer masónico.

Algunos de ellos pasaran a ser parte constituyente o trama argumental e iconográfica de los catecismos, como pudiera ser el carácter oblongo y sacralizado de la logia, o los cuadros de logia, sin menoscabar las columnas, las distintas herramientas, las diversas piedras, cuya presencia muchas veces no viene reglamentada por texto alguno, pero que se irán conformando como elementos indispensables en el trabajo ritual masónico. Decir, por ejemplo, que algunos de ellos tendrán su nacimiento e importancia a partir del siglo XIX, aunque nos parezcan que tienen un lustre y linaje más mucho más antiguo.

A vueltas con los tableros, columnas, candelabros y otras cuestiones...

Las logias de aquellos primeros momentos se reunían en tabernas, sin la presencia omnipresente del secreto, donde la discreción estaba claro que no estaba garantizada, ni por supuesto existía la sacralización que hoy parece perseguir al trabajo masónico.

En ese contexto del primer cuarto del siglo XVIII aparece pintado con carbón el Sol y la imagen de la logia, cuya forma va virando paulatinamente hasta quedarse en “oblonga”, sobre manera con la intervención de Desaguliers, aunque ello no viene recogido como tal en los pre-rituales, sino en otras bases documentales de 1726.

Estas pinturas, o cuadros de logia, veremos que serán un poco como el Guadiana, en el seno del Rito Francés, ya que irán siendo paulatinamente reemplazados por cintas y letras móviles que debían responder, en esos precisos momentos

Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

de cambio, al respeto por las moquetas de los nobles que cedían sus palacios para el desarrollo de los trabajos masónicos.

Esa incipiente estructura irá deviniendo en un tapiz o tablero de logia, donde vamos a encontrar las columnas de Salomón, el Sol, la Luna, las herramientas del cantero, las dos piedras, y todo ello sin que hubiera una reglamentación textual acerca de las presencias de dichos utensilios. Por no haber, comentar que no había división en grados, como vemos en los pre-rituales, donde cada uno tomaba su propia orientación y deriva.

En cuanto aprehender ese espacio logial, va a ser el Régulateur du Maçon quien va marcar la línea de rompiente al delimitar tal espacio, ya que por primera vez va a definir su trazado en un tablero en el cual se representan: 7 escalones; el pavimento mosaico; las dos columnas J y B; entre éstas, a la altura del capitel, una escudara con el ángulo hacia abajo; a la izquierda de la columna J, la piedra bruta; a la derecha de la B, la piedra cúbica de punta; y encima de la columna B, el nivel. En medio de la parte superior del cuadro se dibujará un compás con el ángulo hacia lo alto; a la derecha el Sol, y a la izquierda la Luna.

Al fondo, en la parte superior, se dibujará un cielo sembrado de estrellas. Todo ello se encontrará delimitado por una cuerda de nudos con borlas en los extremos. Habrá también una plancha de trazar en el lado izquierdo y tres

ventanas con esta ubicación: Occidente, Oriente y Mediodía.

Como antes consignaba, esa presencia se registra de forma intermitente en los pre-rituales, pero de una forma clara contundente y definitiva en el Régulateur. Eso sí, para volver a difuminarse por los usos logiales de forma importante en los distintos textos de Referencia del GODF.

Otra de las confusiones típicas en la masonería de Rito Francés, o con respecto a este rito, es la presencia de luces o luminarias, como nos indica André Doré; en los tiempos de los “aceptados”, la logia se iluminaba por una luz que partía de una base triangular, sin que el concepto de triangulación fuera utilizada por los especulativos como tal, y es muy posible que para los Operativos, pues tampoco había tal sacralización más allá de la vinculación figurativa y simbólica, dichas antorchas pasaran a ser “luces”, que curiosamente siempre fueron siempre tres.

Aunque los Antiguos Deberes recogen diversas significaciones en cuanto a su representación en el Edimburgo (1698) representa al Maestro, al Vigilante y al Compañero; para el Sloan (1700) son el Sol, el Maestro y la Escuadra; para el Dunfries (1710) éstas tres antorchas devienen en pilares que representan la Escuadra, el Compás y la Biblia, y así llegaremos a ver instaladas en la logia hasta docenas “luces”.

Será en realidad el Pritchard quien manifieste que los tres



Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

pilares que soportan la logia son: Sabiduría, Fuerza y Belleza, las cuales se terminarán vinculando con las “luces” de los “Modernos”, que siempre serán tres candelabros altos y de una sola luz. Representan el Sol, la Luna y al Venerable Maestro, que será el ternario que identifique para siempre al sistema ritual de los “Modernos” y será precisamente el Luquet quien nos indique su posición: Oriente, Occidente y Mediodía, aunque encontramos una disposición distinta en el Chartres.

Estos candelabros de ángulo de los que hablamos, pese a estar en los diferentes textos de los “Modernos”, incluido el Régulateur de 1804, se pueden ver representados en varios grabados de la época.

También están presentes en los rituales de Rito Francés del GODF, como en los Murat, Amiable o Groussier; aunque luego desaparecerán, para volver a estar presentes en Rituales de Referencia del GODF, el ya citado del 6002 nos indica que, pese a estar abolidos, se pueden colocar de esta forma: Norte-Este; Sur-Este y Sur-Oeste, posición que viene expresamente definida en el ritual Referencia del 6009. Estas luces se colocan en torno al Pavés Mosaico, las cuales René Guilly, desde una visión tradicional del RF, relaciona con los dos solsticios.

En los rituales REAA, veremos que hay otra división: Tres Grandes Luces: Biblia, Escuadra y Compás; Tres Pequeñas Luces: Sol, Luna y Maestro Masón; y Tres grandes Pilares: Sabiduría, Fuerza y Belleza. Aunque en el Rito Francés no existen esas tres pequeñas luces, los pilares de la Logia son, en efecto: Sabiduría, Fuerza y Belleza, que vemos en los 5 pre-rituales y en el Régulateur. Como bien nos indica Pierre Noël, corresponden con las columnas J y B y una imaginaria que sería el Venerable Maestro. En los rituales del GODF y del Régulateur en particular, y de ahí en adelante, tal cuestión no sea tenida en cuenta.

Para otras cuestiones de menor entidad como pudiera ser el mobiliario de la logia, para ilustrarnos tenemos que ir a los grabados como el de 1750, donde vemos como los Hermanos masones se reparten por la sala con mandil en medio de una iniciación, pero sin collares, ni bandas, estando el Venerable en medio de una escenografía en la que observamos una amplísima mesa, ante la cual se sitúa el Venerable, mallete en mano y tocado con un sombrero a modo de tricornio, un libro, una escuadra delante y tres pequeñas luces en triángulo en las esquinas de la mesa.

En un grabado de otra famosa Tenida, en este caso de la logia Cannongate de Edimburgo, se puede ver al Oriente un alto estrado encaramado sobre tres escalones y otras pequeñas mesitas perdidas en la mundana reunión masónica.

Frente a esta especie de anarquía tan diversa, que nos demuestran los distintos grabados, donde solo aparece como vital la mesa del Venerable, vemos que en este espacio ya consagrado de la logia se presentan otros objetos que llegan más tarde, como el libro, la pequeña mesa con la escuadra y el compás para los juramentos u Obligación, sin que medien unas directrices preciosas que empezamos a denotar sobre manera a partir del ritual de Chartes (1784), el cual nos da las indicaciones de cómo debe ser esa mesa

del Venerable, que precisa de este modo: triangular con mantel azul, encima la biblia, la escuadra, el compás y el mallete y velas en forma triangular, habiendo en la sala una sola mesa para el Secretario.

Vemos igualmente que el Altar de los Juramentos o de las Promesas está, en la mayor parte de los pre-rituales, integrada en la mesa del Venerable. Por cierto, estando éste, en casi todos los textos, tocado por un sombrero sin que se manifieste el grado de trabajo.

Sin embargo, a partir del Régulateur ya hay una definición exacta de la mesa del Venerable, la cual se coloca sobre esos famosos tres peldaños adornada con un dosel; sobre la mesa el candelabro de tres brazos, un mallete, una espada recta, un compás y un Reglamento. La escuadra aquí ya está segregada y se encuentra sobre un cojín situado delante de la mesa del VM.:.. A partir de este momento, veremos como las distintas tendencias simbólicas van marcando a su vez a los rituales: el dosel desaparece para dar lugar a una balastrada que cierra el Oriente y el estandarte aparece a la derecha del Venerable Maestro, que ahora se nos muestra con la cabeza descubierta.

A partir del ritual de Amiable, la carga simbólica se hace presente, ya que la Obediencia (GODF) oscila en esos momentos entre el tradicionalismo y el espiritualismo, lo cual deja paso a la introducción de la espada flamígera (por cierto, de un carácter un tanto bíblico), la cual reposa sobre la mesa del VM.

En el Groussier aparecerá sobre esa misma mesa el Compás, quedando como tal conjunto a lo largo de todo el desarrollo de los textos de Referencia del GODF. A partir del 6002, ya tenemos una mesa de los Juramentos u Obligación que contiene, no solo los Reglamentos y la Constitución de la Obediencia, sino también las Constituciones de Anderson, lo cual reafirma el asentamiento obediencial sobre la base andorsiana con toda su carga; hecho que, por ejemplo, el DH no tiene en cuenta. De paso decir que la propia historia masónica tuvo, por así decirlo, debajo de la mesa, o sea relegadas, tales Constituciones durante mucho tiempo.

En ese mismo sentido se puede consultar el trabajo en el blog Rito Francés.....

El inimaginable mundo de la Iniciación

Poco a poco, vemos como los “usos” se van estructurando a la velocidad que imponen por un lado las ideas, los gustos y la filosofía; por otro lado, tenemos el fortalecimiento de la estructura obediencial que va imponiendo modelos y directrices en base a esa penetración pseudo filosófica y simbólica, que ira a su vez calando en el seno de la logia. Por tanto, no se puede decir que los metales queden a la puerta, sino todo lo contrario, en algunos casos entran hasta los más oscuros rincones de la logia, más bien a través del discurso masónico que del simbólico, aunque a veces también.

Y eso lo percibimos con notable precisión en base a estos trabajos de contraste, donde vemos cómo a veces unos rituales de separan del tronco común para realizar

Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

escarceos en ambientes simbólicos de otros horizontes que producen mutaciones o implantaciones, sin saber en muchas ocasiones por qué ello se produce o a qué razones obedece tal cuestión.

No deja de ser paradójico que uno de los rituales que por su época debiera parecernos que sería el idóneo para llevar la carga simbólica más barroca, sea el Ritual más laico y racionalista de todo el periplo, frente a un comentado Groussier que, queriendo recuperar los viejos sentidos simbólicos más puros, observamos que se carga de temáticas que no siempre vemos en ese tronco común que hemos establecido. Aunque se denota en algunos pasajes las

divulgaciones e, incluso en los rituales del Rito Francés, la gran influencia que tuvieron los Altos Grados escoceses en su desarrollo, sobre manera en la liturgia de los tres grados azules simbólicos.

Uno de los momentos que he diseccionado, como otros tantos, lo cierto es que podríamos estar aquí horas y horas comentando y trayendo bosquejos documentales para afirmar o denegar, o contrastar lo que se plantea. Es en este caso el momento de la entrada del profano en masonería, que es uno de los aspectos más esotéricos de la masonería y que nos conduce, de forma irremediable, a una cierta sacralización ritual. Todo ello se envuelve de un cierto



Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

carácter “iniciático” que no percibimos a lo largo del siglo XVIII, pero que sí se dará y con mucha fuerza en el siglo XIX, ya que la influencia del rosacrucismo y su promesa de inmortalidad, el fuerte desarrollo del hermetismo y la cábala, entre otros elementos, se van a ir nutriendo los apostolados masónicos. Habrá pocas herramientas intelectuales y mentes lúcidas y con sapiencia capaces de evitar esa penetración pseudo religiosa y hermética en la cual se van a envolver las logias de finales del XVIII y del XIX.

Son tiempos de cambio de una masonería, como dice A. Doré “báquica y badine”, que se ve amueblada en su “demarche” hacia una masonería moderna con la leyenda de Hiram, lo que conformará todo el adoctrinamiento del Rito Francés y revolucionará toda la masonería de arriba abajo, incorporando así mismo nuevos grados como el grado de Maestro y también una serie de guñolescos grados y escenas que, afortunadamente, han desaparecido del periplo masónico.

En la fase de entrada del profano en masonería, todos los cuerpos pre-rituales y rituales se ponen de acuerdo en que el profano debe hacer la petición por voluntad propia y explicando los motivos de su demanda, en contraposición a esa imagen que nos presentan los grabados de una masonería un tanto “ligera” y que, pese a la poca o mucha posibilidad de indagación que pudiera haber en lo concerniente a la entrada de profanos en logia, se observa que los talleres de esos primeros momentos no se blindan con el “Pase bajo Venda” que empezará a verse en el seno de los rituales del GODF a partir del denominado de Referencia de 1979, y cuya formulación viene a ser una forma de control más férreo sobre la idoneidad o afinidad del candidato.

A partir de este primer ejercicio, el candidato entra en la Cámara o Gabinete de Reflexión. Es la angustia, la muerte simbólica, la desnudez. Todo un pasaje que debe conducir a un renacimiento, que no está en la masonería inglesa y por mimetismo tampoco estará en la masonería francesa. Según Doré, no lo hallaremos hasta que lo veamos en el Recueil Précieux de la Maçonnerie adonhiramita de Gillermain Saint-Victor (1783), que nos describe una pieza de muros negros, alumbrada por una vela, un taburete, una mesa con un cráneo y los ingredientes que la conformarán a lo largo de su existencia.

El azufre, la sal, el agua, el pan; el vitriol vendrá más tarde adornado con emblemas en la pared, y la introducción de algunas otras innovaciones que se van a plantear en el GODF; y si bien esta cámara desaparece hacia mitad del siglo XIX, al final de ese mismo siglo, vuelve a reaparecer para quedar establecida en el seno de las logias para siempre.

Sin embargo, esta significativa Cámara de Reflexión ya viene recogida en el Berné de 1740 de una forma sólida, aunque es verdad que se presenta en el resto de la ritualística del XVIII de una forma muy sucinta; y, en otras ocasiones, está vinculada a otros grados.

En el Régulateur veremos que en esa Cámara de Reflexión ya aparecen otros elementos como el gallo y un reloj de

arena, y se le hará llegar una serie de cuestiones muy propias del Gran Oriente de Francia, tal y como vemos en las observaciones del trabajo. Aquí, por ejemplo, traigo una de las incorporaciones escocistas que vemos en el ritual de Referencia de RF del 6009, donde –eventualmente– en todo el periplo no ha habido cambios. Sin embargo, aquí se producen varios a mi juicio muy significativos: la presencia de una guadaña, de nuevo el gallo que había desaparecido y el vitriol. Y no solo eso, sino que volvemos al esoterismo alquímico al decirle al profano que está en plena prueba de la tierra, recuperando de algún modo la vieja filosofía hermética de Lengler-Dufresnoy (1742) que tanto influyó en la creación y evolución de un pensamiento esotérico en el seno de las logias, que ya viene presidido por la presencia de los astros como la luna, el sol, bóveda estrellada o la estrella flamígera, y la circunvalaciones en el seno de la logia. Pero en este caso, el Ritual último (6009) del GODF da una vuelta de tuerca volviendo a remitirnos a los oscuros orígenes herméticos.

Ni “vestido ni desnudo”, cuestión que no se encuentra en la masonería operativa, y que poco tiene que ver con la masonería especulativa de 1723, al menos en la transmisión, pero sí en ciertas analogías, que dejan lugar a más o menos prestancia en unos sistemas rituales que en otros.

El tema que ahora nos ocupa parece porvenir de las leyendas templarias, al menos en cuanto a la desnudez con la intención de comprobar el sexo del candidato, lo cual está presente en todos los pre-rituales en ese ternario de la desnudez: hombro izquierdo, rodilla derecha, y pie desnudo, con o sin pantufla, aportando una variante importante en el Chartres de 1784 y que también está presente en Dunfries^o 4 (1710), y es que el recipiendario entra en logia con ese triángulo de desnudez, más una cuerda al cuello, cuestión que va recuperar como una opción u variante el Ritual de Referencia del RF GODF del 6009 y que Wirth planteaba como una de las fantasías más delirantes de la masonería, cuya significación Bayard nos retrotrae al Shiva –Pasha..., e Irene Manguy a la tradición zoroástrica; cuando en realidad este elemento constituye una simbólica más propia de las iniciaciones del REAA.

La respuesta cruel estampa de un profano o neófito con una cuerda al cuello, nos la responde el propio recipiendario en el Dumfries n^o 4 cuando se le pregunta por qué lleva esa cuerda al cuello, el cual responde que será para colgarle si traicionaba la confianza puesta en él... aunque hay otras significaciones... pero como muestra un botón.

La forma del Templo

Podríamos estar así elemento por elemento, analizando su forma, su llegada al campo espacial de la logia, su desarrollo dentro del corpus conceptual y dialéctico y su enraizamiento en el discurso masónico, pero no se trata tanto de ir en este artículo al detalle de cada elemento simbólico y discursivo, eso formará parte de un próximo libro; lo que pretendo es mostrar la metodología que empleo y las referencias que se toman para el trabajo comparado sobre los rituales del Rito Francés o de los

Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

“Modernos”. Por supuesto, dicha metodología es trasladable al resto de los sistemas rituales.

Pero antes deseo exponer otra perla de cómo se construyen a veces los conceptos masónicos, los cuales se exponen como verdades inmutables. Al menos así los recibe el lector, quien yendo a las fuentes vería tambalearse algunas cuestiones. Otras se complican y las más de las veces comprobamos que había usos diversos dentro de los mismos sistemas rituales.

No hace mucho, en un blog del rito francés llevado adelante por miembros del GODF, se exponía la definición del Templo según una de las personalidades del GODF: Edmond Gloton (1895-1962) que fue Redactor Jefe de la Revista La Chaîne d'Unión del GODF y Orador de la Logia La Unión de Belleville (París). Aunque tal vez es un detalle menor pero no desdeñable, explicaría que pese a su gran importancia como personalidad en el Gran Oriente y su trabajo en el Rito Francés, el Hermano Gloton fue a su vez un activo C.B.C.S (Caballero de la Beneficencia de la Ciudad Santa). Tal vez estas claves expliquen algunas otras peculiaridades del artículo que se ha publicado, ya que Edmond Gloton pertenece ese cierto número de masones que se inscriben en la órbita de Groussier y de Corneloup intentando sumar al mundo racional simbólico el desarrollo de unas tesis simbólicas de carácter místico, que como nos advierte Nehr, es un método de efectos perversos, ya que conduce a creer en la posibilidad de interpretar libremente

un símbolo masónico y creer que un símbolo tiene tantas interpretaciones como masones haya.



Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

Lo paradójico de todo este asunto es que forma inconsciente o por desconocimiento se coopera a la confusión, pues en mis propios post u otros blogs similares, y también llevado por Hermanos del GODF, se publicaba un trabajo sobre Taller Masónico, Logia y Capítulo, en el cual se exponía esta representación gráfica del plano de la logia de Rito Francés.

Si comparamos el gráfico con el trabajo: “El Templo de Rito Francés según Edmond Gloton”, vemos que hay diferencias con respecto a ese modelo ideal del Rito Francés que expone el hermano Gloton: El Templo es un “Cuadrado largo” orientado; estando su eje central dirigido de este a oeste (al menos simbólicamente, pues en la práctica con frecuencia no es posible realizar esta disposición). ¿Sus dimensiones? Siempre simbólicamente: de Oriente a Occidente, de Norte a Mediodía, del Centro de la Tierra a la Bóveda Celeste... No tendría la menor importancia si con ello no se estuvieran definiendo los modelos simbólicos del Rito Francés que se exponen a veces como genuinos, o al menos sin notas aclaratorias al respecto. Aunque es verdad que ya el título lo expone casi todo: “El templo según en el Rito Francés según Gloton”, que como bien dice Nehr en su trabajo sobre Symbolisme et Franc-maçonnerie: se introducen a veces cambios subrepticamente, por error o por ignorancia; modificaciones en los símbolos y en los rituales, modificaciones que no alteran en nada el funcionamiento simbólico profundo” pero que están ahí, y terminarían a veces generando dudas y confusiones. (Por poner un ejemplo más, los candelabros de este cuadro de logia están mal situados con relación al Rito Francés). De este modo se está cooperando sin quererlo a “un bienvenido al reino de las confusiones”, ya que, por ejemplo, en el artículo citado no hay notas aclaratorias al respecto de las afirmaciones de Gloton o del porqué de todos estos cambios que se observan en los cuadros adjuntos. Al dejar tal cual el artículo se da a entender que estamos en presencia de elementos genuinos del Rito Francés.

Cuestiones que a veces se despejan cuando trabajamos los pre-rituales. Comprobamos varias cosas, por ejemplo, que desde el Luquet de 1745 en adelante no se describe la logia, más allá de ir resaltando que hay una bóveda estrellada y un pavimento mosaico. Cuestiones que, según va pasando el siglo, se van ampliando hasta llegar al Chartres (1784), donde ya se aportan más elementos en ese espacio masónico: tres escalones, un trono, un altar...etc.

El Régulateur por su parte nos relega al cuadro de logia, que por lo natural siempre se representa de forma universal, el templo tal y como lo expone Gloton: un rectángulo alargado, que es lo que incide el Ritual Murat. Sin embargo, a partir de los rituales de Amiable y Groussier, en esa ambivalencia entre el racionalismo y el misticismo, veremos en todos los rituales del siglo XIX y XX del GODF que, sin bien se explica la forma consistente en un paralelogramo rectángulo, también añade que el Oriente tiene forma semicircular, lo cual va a ser una permanente constante plasmada hasta en el último ritual de Referencia del GODF, que es el del 6009. Por tanto, para no confundir, sería bueno anotaciones y acotaciones de este estilo para no cooperar a una confusión mayor.

Pero no es solo la forma del Templo, que ya el “palabro” se las trae, y daría para más de un texto, sino que además Gloton nos mete en otra deriva en cuanto a la columnas, ya que nos dice que “Las columnas son diferentes, tanto por su color como por su estilo; la del Norte, fuerte, maciza, con pesado capitel jónico, de color rojo, simboliza la Fuerza; la del Mediodía, delgada y esbelta, con su bello capitel corintio, de color blanco, simboliza la Belleza”. Sin entrar en detalles de la simbología de las columnas y cuál era su colocación inicial y su significado o como estas se retranquearon hacia la zona de la puerta, podemos rastrear lo que nos dicen las fuentes. En esa inmersión sobre los antiguos rituales comprobamos lo siguiente: para el Luquet (1745) “son de bronce y huecas, doble capiteles ornados de granadas”; para el Sceau Rompu (1745) “son de bronce (se llaman pilares) y sus capiteles están decorados con granadas y flores de Lys”; para el Gages (1763) “de bronce y huecas y granadas y flores de Lys rematándolas, y pedestales con piedras preciosas”; para Berné (1740) “de bronce, huecas y granadas”; y para el Chartres (1748) “son de bronce”.

Cuando pasamos al Régulateur (1801) son huecas y de bronce, y ya de ahí para adelante, tanto en el Amiable, en el Groussier, como en el resto de los rituales de Referencia, son de bronce y huecas. Nada nos indica que haya otra cosa que granada, en la mayoría de los casos abiertas y, por supuesto, nada se dice de colores o significaciones.

De dónde viene por tanto este postulado del que se hace eco Gloton, ¿esa sería la pregunta...? Esa es la cuestión que se debe de hacer para poder llegar a las conclusiones, lo cual nos está indicando que es necesario hacer rastreos codificados de ritual por ritual para poder ver y comparar estas cuestiones, como por ejemplo los estilos de los capiteles y demás...

Entrar a descifrar estas cuestiones es encontrarse con las realidades de las que nos hablaba Nehr, y comprobar cómo son y cómo se hacen los préstamos, las intromisiones simbólicas, a veces en función de ese libre albedrío simbólico que se permiten algunos masones o a veces simplemente por modas que van y vienen. En este sentido es recomendable el trabajo de Jean-Charles Nehr sobre “Symbolisme et Franc-maçonnerie”.

Y aquí concluyo esta aproximación a un tema tan interesante como los Rituales, existencia y desarrollo, y su incidencia en el trabajo masónico, que es otra de las cuestiones sobre las que se reflexiona muy poco, cómo una u otra interpretación influye o no en los Rituales. Con este trabajo intento mostrar algunas de las peripecias simbólicas que padece el Rito Francés, no desde la opinión personal o de lo que diga esta o aquella autoridad, que me pudiera parecer buena en función de quien la defiende, sino buscando y contrastando en lo que nos dice la tradición ritual desde la más antigua hasta la más moderna, para ver y comprobar cuán de genuinas pueden ser unas u otras, o comprobar los préstamos o las intromisiones, o invasiones voluntarias o involuntarias. Etc...

Toda una tarea de la cual hoy dejo muestra de por dónde caminan mis investigaciones.

Apuntes sobre Historia y Evolución de los Rituales

Los “Modernos” y los Rituales del Gran Oriente de Francia

Víctor Guerra, Gijón 1955, realiza su primera incursión en la historia un primer trabajo acerca de la masonería: “Aproximación a la masonería gijonesa del siglo XIX y XX”. Premio “Rosario de Acuña”. A este libro seguirán otros, más un par de centenares de artículos y ponencias y conferencias sobre la temática masónica. Su plena dedicación a la labor de historiar la masonería le lleva a una inmersión en diferentes archivos y bases documentales cuyo fruto podemos en sus libros, y en los distintos blogs que edita.

Miembro de la masonería desde 1997, es co-fundador de la Logia Amigos de la Naturaleza y la Humanidad de Gijón y la Logia Rosario de Acuña, dependiente del Gran Oriente de Francia. Pese a que se ha mostrado muy crítico con la Orden francesa (GODF), no por ello deja de ser interesante la serie de trabajos que ha desarrollado sobre los Grandes Maestros del GODF, o los de reflexión sobre el propio GODF o la actividad masónica que conforman un buen material para unos Apuntes sobre la historia del GODF en España.

Se incardina en la línea de investigación de la “Escuela Auténtica” que trabaja en deshacer los tópicos sobre la conexión entre la masonería operativa de los antiguos maestros canteros de catedrales con la masonería especulativa iniciada en el S. XVIII. Su dedicación le lleva a especializarse en el Rito Francés y entiende que el principal reto que tiene la masonería de Rito Francés en la España del S.XXI es la defensa de la laicidad, la universalidad del rito y la investigación sobre su esencia.

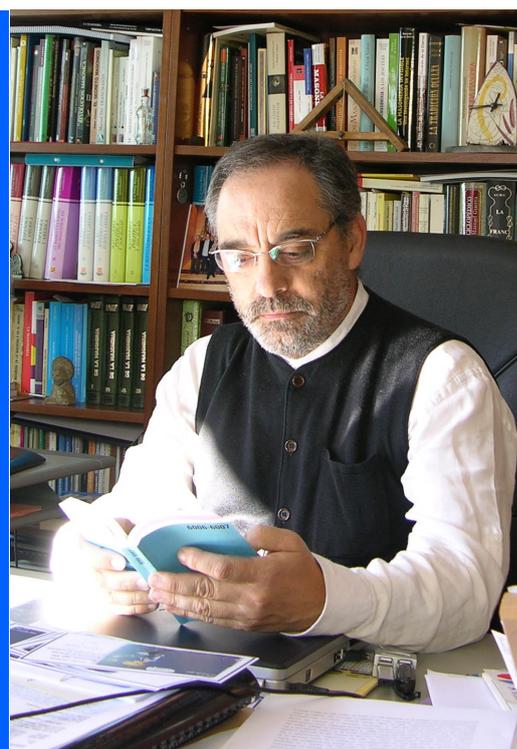
Es Presidente del Círculo Estudios Rito Francés Roëttiers Montaleau, y Director de la Academia Internacional del Vº Orden de Sabiduría del Rito Moderno de la Unión Masónica Universal del Rito Moderno. Director de

la Revista Rito Francés. Coordinador y colaborador de varios números de la revista 'Cultura Masónica' que edita Masonica.es (Rito Francés; Masonería y Mujer). Co-fundador en el año 2001 de Europa Laica. Maestro Mason del Rito Moderno Francés, y Vº Orden de Sabiduría. Miembro del Supremo Conselho de Rito Moderno de Brasil y del Gran Capitulo General del Rito Moderno para España, y miembro de Honor de la Logia Lux Veritatis. Es Venerable de la Logia de Investigación “Los Modernos”. Miembro del Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española (CEHME); Institut d'études et recherches Maçoniques (IDERM); Institut d'études et de recherches Maçoniques Toulouse (ITEM); Institut d'études et de recherches Maçoniques- Septentrion.

OBRAS : “La masonería asturiana y su incidencia en Grado”; “Aproximación al censo de asturianos masones”; “El Gran Oriente de Francia en Asturias, las logias gijonesas 1850-2004”; “La masonería ovetense en el siglo XIX, una sociabilidad en acción”; “La Verdad”, un semanario masónico en el Oviedo finisecular; “El título distintivo de “caballeros de la luz” en la masonería asturiana”; “Juan González Ríos: su vida y su tiempo: Oviedo, 1824-1884”; “Aproximación a la masonería gijonesa de los siglos XIX y XX” (Premio investigación IES Rosario de Acuña); “La masonería en Asturias 1850-1938”; La Masonería en el Oriente de Asturias siglo XIX y XX; Rituales de 1º Grado y Banquetes del Regulateur; Rituales de 2º Grado Compañero del Regulateur; Rito Francés.Historia.Desarrollo Reflexiones;...

BLOGS: Masoneria Siglo XXI; Rito Francés; Masonería en Asturias; Oriente Eterno.

**VÍCTOR
GUERRA**





Notes sur la Catalogne

Un comentario sobre Max Deauville

Por Joan Francesc Pont Clemente

El 9 de septiembre de 1931 el “Consejo pleno” del Ayuntamiento de Barcelona discutió una proposición firmada por los consejeros “radicales”, entonces en la oposición, encabezados por el H.: Casimir Giralt. El texto reclamaba que fuera erigido en el lugar más visible de la montaña de Montjuïc un monumento dedicado a la memoria de Francisco Ferrer, como representación genuina de los mártires que en holocausto de la libertad fueron ejecutados en los fosos del Castillo. De inmediato, en nombre de la mayoría, formada por Esquerra Republicana de Catalunya, el partido del coronel Macià, hizo uso de la palabra el H.: Joan Casanovas, primer Teniente de Alcalde, para adherirse sin reserva alguna a la proposición. Casanovas explicó sucintamente que existía en Bruselas un monumento, según él, conservado en un almacén, razón que podía avalar la solicitud al Ayuntamiento de Bruselas del original de la estatua. En realidad, el H.: Casanovas hablaba de oídas: el monumento había sido repuesto tras la Gran Guerra por el burgomaestre Adolf Max, aunque sin las inscripciones originales que relataban la injusta condena de Ferrer, para no ofender a España. No obstante, el H.:

Casanovas debía hacerse eco del debate producido en el Ayuntamiento de Bruselas, pocos meses antes, el 11 de mayo de 1931, cuando el consejero Van Remoortel solicitó la reposición del monumento a su estado original.

Entre los dos debates producidos en los consejos municipales de Bruselas y de Barcelona, el primero en mayo y el segundo en septiembre de 1931, el escritor Max Deauville había visitado Cataluña con su esposa. Su anfitrión fue el también escritor y político Ventura Gassol y uno de los momentos que dejó en él una huella imborrable fue la visita a los fosos del lúgubre castillo de Montjuïc, en particular, al lugar en el que habían fusilado el 13 de octubre de 1909 a Francisco Ferrer, hallado culpable del delito de haber promovido el libre pensamiento.

En septiembre de 1931, Max Deauville publicó Notes sur la Catalogne y en esta órbita explica como sus amigos catalanes acogieron cálidamente su idea de erigir en aquel mismo lugar una réplica del monumento a Ferrer existente en Bruselas. Deauville nos revela así que su presencia en Barcelona contribuyó decisivamente a que el monumento a

Notes sur la Catalogne

Un comentario sobre Max Deauville

Ferrer fuera objeto de debate en el consistorio. Durante la sesión, la Lliga Regionalista se comportó lamentablemente y votó en contra, siguiendo la estela de Prat de la Riba que había prohibido en 1909 la publicación del artículo del poeta Joan Maragall escrito durante el proceso Ferrer y titulado, significativamente, La ciudad del perdón.

El Ayuntamiento de Barcelona pidió al del Bruselas la estatua de Ferrer y no una réplica, al contrario de lo que, muy sensatamente, había sugerido Max Deauville. El Consejo comunal estuvo de acuerdo, pero los militantes del libre pensamiento adujeron que era mejor ofrecer a Barcelona una copia y que el original se quedara en Bruselas, como siempre había querido Max Deauville. El Ayuntamiento de Barcelona aceptó la contrapropuesta y la primera piedra del monumento se colocó el uno de junio de 1933. La Historia se escribiría después de otra manera y el monumento a Francisco Ferrer, copia del original de Bruselas, tras un nuevo y agitado debate en el Consejo comunal barcelonés el 12 de septiembre de 1989, ¡tan parecido al producido en 1931!, sólo se pudo inaugurar el 13 de octubre de 1990. El acto fue presidido por el Alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall, nieto del poeta que había pedido el perdón de Ferrer, el Echevin de Beaux Arts de Bruselas, Freddy Thielemans y el autor de estas líneas, en su condición de presidente de la Fundación Francisco Ferrer. En aquella mañana lluviosa, muchos francmasones, entre ellos el Gran Maestre de la G.:L.:S.:E.: Roger Leveder,

asistieron al acto y recordaron a nuestro H.: Francisco Ferrer, comprometiéndose a seguir luchando por la libertad de la ciencia y por la libertad de la conciencia.

Al cabo de los años, Max Deauville demostró tener razón en su idea de que una copia del monumento a Ferrer debía ser instalada en Montjuïc. Al final, no fue en los fosos, sino en un lugar de tránsito frecuente, en el ascenso al Estado Olímpico.

El libro de Max Deauville, Notes sur la Catalogne, acaba de ser publicado en francés y en catalán por su nieto, nuestro H.: Bernard Duwez y el resultado es una pequeña piedra preciosa, uno de los documentos que merecen conservarse en la biblioteca y ser releídos con frecuencia. Bernard Duwez, desde la atalaya de su madurez, nos ha prestado un gran servicio en la recuperación de nuestra Historia compartida y en la construcción de la Historia europea.

Max Deauville no perteneció a la Orden, y quizás no supo que muchos de sus interlocutores catalanes sí eran francmasones como los que defendieron la erección del monumento a Ferrer en Montjuïc y como el poeta Ventura Gassol, su amigo y confidente. Gassol aparece en todas las relaciones de masones ilustres, aunque no dispongo de pruebas fehacientes. La verdad es que fueron los sectores tradicionalistas católicos los que “acusaron” a Gassol y al coronel Macià de ser francmasones y que ambos se vieron obligados, por razones políticas, a desmentirlo. En



Notes sur la Catalogne

Un comentario sobre Max Deauville

cualquier caso, el presidente de la Generalitat de Cataluña, Francesc Macià, y uno de sus consejeros, Ventura Gassol, fueron dos personajes comprometidos con la reivindicación de Cataluña como nación y con la defensa de la República, dos causas a las que consagraron su vida.

El intento revolucionario llevado a cabo por Macià y por Gassol, con un grupo de osados republicanos, entre los que se hallaba el jovencísimo H.: Jaume Miravittles, en Prats de Mollò el año 1926, acabó con todos ellos en una cárcel francesa, siendo después acogidos, como cuenta Max Deauville, por la atmósfera de libertad de Bélgica, muy especialmente por la generosidad y la complicidad del propio Max Deauville. Fue entonces cuando nació una amistad que perduró a lo largo del tiempo y que condujo a la visita a Cataluña de los Deauville en 1931. Max Deauville, si en 1926 había recibido a Macià i a Gassol, en 1927 había dado refugio a Helios Gómez, el pintor anarquista expulsado de su exilio parisino por haber protestado contra las ejecuciones de Sacco y Vanzetti. Nuevamente, Max Deauville, poniéndose del lado de la libertad. Como haría, recientemente, el compositor catalán y librepensador Eduard Rodés al incluir en su álbum Sea Strings, tras “La Luz” dedicada a Francisco Ferrer, una canción titulada “Mujer en Siena”, en memoria de Helios Gómez.

El lector tendrá en sus manos Notes sur la Catalogne, de Max Deauville, un retazo de nosotros mismos, la plancha de un masón sin mandil, recuperada por la fidelidad de su nieto, nuestro Hermano, Bernard Duwez.

JOAN FRANCESC PONT CLEMENTE

Nacido en Barcelona el 21 de enero de 1957. Es doctor en Derecho y Catedrático de Derecho financiero y tributario de la Universidad de Barcelona [UB], de cuyo equipo rectoral fue miembro (2001-05). Ha sido Director de la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de la Universidad de Barcelona entre 1992 y 1998 y entre 2004-05. Fundador y primer director-general del Institute for LifeLong Learnig IL3 de la Universidad de Barcelona entre 2005 y 2007. Miembro numerario de la Real Academia de Ciencias Económicas y Financieras de

España. Ha publicado doce libros de su especialidad y un centenar de artículos en revistas científicas, siendo sus obras más recientes La economía de opción y La simulación, publicadas en la editorial Marcial Pons. Preside la firma de Abogados Pont Mestres & Asociados desde 2008, con despachos en Barcelona y Madrid.

Iniciado en la Francmasonería en 1984, en la GLSE ha sido Gran Maestre Adjunto entre 1987 y 1995 y entre 2000 y 2002 así como Gran Maestre Adjunto para Asuntos Exteriores desde 2002 hasta 2006. Desde su iniciación pertenece a la Logia Minerva-Lleialtat de Barcelona y en 2010 ha contribuido a la fundación de la Logia Pedra Tallada, al Oriente de Palafrugell, de la que, en la actualidad, es su Venerable Maestro, el único oficio que le ha llenado plenamente de entre los que ha ejercido en la Francmasonería. Es desde 2010 Gran Comendador del Supremo Consejo Masónico de España. Presidente de la Fundación Francisco Ferrer, miembro del presídium del Moviment Laic i Progresista, impulsor y actual portavoz (2010-2011) de la Lliga per la Laïcitat. Ha publicado Vivir laicamente (2003), La Escuela de la Ciudad (2004), Masonería y Mediterráneo, un espacio de laicidad (2005), La construcción de una sociedad europea: desde las luces hasta la desaparición de las fronteras (2008), y El Mediterráneo: construir el diálogo desde la ciencia (2008). Artículos recientes: El matrimonio en la Ciudad (2004), Los orígenes laicos de la Europa Unida (2007), La política anti-rotaria del franquismo (2007), El conflicto entre la realidad económica y el pensamiento social, Laicidad, educación y francmasonería (2009), Las raíces profundas de la política antimasonía en el pensamiento tradicional español (2010), La laicidad, un principio sostenido por un combate (2010) y Laicidad sin adjetivos (2011). Ha publicado también los libros Joves escoltes i francmaçons adults, coescrito con Fabián Mohedano, publicado en 2007, y a punto de ver aparecer la edición castellana durante este mismo mes de marzo de 2011, y Nosaltres, Escrits sobre Laïcitat, Escola i Ciutadania, con Vicenç Molina y Enzo Marzo, fechado en 2006.

Este es su blog personal:, en el que casi todos los días dice una cosa u otra y en el que pueden hallarse la mayoría de sus publicaciones y una cincuentena de videos: <http://jfpoint.wordpress.com/>

JOAN
FRANCESC
PONT
CLEMENTE



Ludwig van Beethoven

¿Revolución o modernidad?

por Pau Gil Cortés

Si hay un compositor admirado hasta la condición de ser considerado casi un mito, ése es Beethoven. De pocos compositores se ha escrito más y desde tantos puntos de vista. Se le considera como el iniciador del Romanticismo musical, como el primer músico libre, como la exaltación del individuo, como el compositor filósofo, como el que rompe con las normas establecidas por el clasicismo. ¿Se corresponde esta imagen con la realidad? ¿Fue Beethoven un revolucionario o un hombre de su tiempo que supo estar atento a las nuevas corrientes intelectuales que florecían en Europa? A lo largo de este ensayo intentaré demostrar que los objetivos estéticos de Beethoven están presentes en muchos de los intelectuales de su tiempo. En concreto nos acercaremos a un filósofo: G.W.F. Hegel, y a dos escritores: Johann W. Goethe y E.T.A Hoffmann, con el fin de mostrar la dirección de las corrientes intelectuales de principios del siglo XIX.

El nacimiento del mito

En su primera Kreisleriana¹, E.T.A Hoffmann titula el capítulo 4 “La música instrumental de Beethoven”. Ya el título nos da algunas pistas sobre el camino que va a seguir el texto. Hoffmann empieza con una defensa apasionada de la música instrumental, desprovista del apoyo de cualquier

El concepto de lo clásico y lo romántico

arranca de Schiller y de mí.

J. W. Goethe

tipo de texto, como la única realmente auténtica. Carga contra los compositores mediocres que intentan reflejar en su música amaneceres, tormentas, batallas, etc, y que no consiguen sino distorsionar y confundir la esencia propia de la música. Sus obras caen mercedamente en el olvido. Gracias a la música “lo sentido en la vida nos conduce fuera de la vida para trasladarnos al reino de lo infinito”². Para Hoffmann Haydn, Mozart y Beethoven son los creadores de la música instrumental del momento. De entre los tres, Beethoven es “quien contempló con amor pleno y penetró



Ludwig van Beethoven

¿Revolución o modernidad?

hasta su ser más profundo [el arte musical]]³. Sigue con descripciones más literarias que técnicas de la música de los tres genios, centrándose en Beethoven: “la música instrumental de Beethoven nos abre el reino de lo inmenso, de lo inconmensurable. Rayos ardientes cruzan la profunda noche de este reino, y entonces percibimos gigantescas sombras que fluctúan, ascienden y descienden, nos envuelven cada vez más y más estrechamente y nos destruyen pero no destruyen el dolor del eterno anhelo en el que se sumerge y se hunde la alegría que había ascendido rápidamente en jubilosas notas. Y sólo en este dolor, que devorando, mas no destruyendo, el amor, la esperanza, y la alegría, intenta hacer estallar nuestro pecho con la consonancia plena de todas las pasiones, continuamos viviendo y somos entusiasmados visionarios”⁴ Como apunta Enrico Fubini “Un rasgo que se observa en todos los escritos sobre el músico romántico es el tono literario: no debe esperarse de un músico romántico que escriba sus pensamientos acerca de la música haciendo uso de un lenguaje técnico, justificando rigurosamente sus criterios desde un punto de vista musical, como sucedía durante el Iluminismo. El problema técnico no interesa especialmente, en el Romanticismo, ni al músico ni al filósofo. Así pues, característica común a toda la estética musical de la primera mitad del siglo XIX es mirar la música con ojos de literato más que con ojos de músico”⁵. Este es el caso del ensayo de Hoffmann, en el que los comentarios, incluso los más pretendidamente concretos, están revestidos de imágenes, de comparaciones, de alusiones, absolutamente subjetivas. Hoy nos sorprende enormemente que este tipo de argumentos fueran admitidos por todo el mundo como análisis certeros y dotados de autoridad. Pero así era el Romanticismo, una época necesitada de mitos a los que adorar, toda vez que la Razón había sido depuesta de su trono. La música, además, por su carácter espiritual y asemántico, se convirtió para muchos en la más importante de las artes. Fueron muchos los músicos cuya imagen fue, de algún modo, distorsionada por esta corriente: Chopin, Schumann, Liszt, Wagner. De todos ellos, el primero en “subir a los altares” fue Beethoven. Por este motivo, y con la perspectiva que da la distancia, creo que es bueno revisar constantemente la imagen que tenemos de los compositores. Porque de esta imagen derivan muchas cosas. También un tipo de interpretación de su música.

Es cierto que Beethoven fue un músico y una persona especial. Fue el primero en lograr liberarse del estado de servidumbre en el que vivieron Haydn y Mozart. Luchó por conseguir una estabilidad económica que le permitiera componer libremente. Además, poseía una inquietud y una formación intelectual impensable en cualquier músico de finales del XVIII. Tenía a gala leer a filósofos, poetas, historiadores, críticos, etc. Sin duda fue un hombre que estaba muy atento a lo que sucedía a su alrededor. Ya no es el músico aislado del mundo que escribe llevado por la inspiración. Beethoven es un hombre de su tiempo, y su música así lo refleja. Los músicos anteriores a él vivían replegados sobre ellos mismos, indiferentes a lo que sucedía a su alrededor. Todavía hoy este rasgo es muy común en el mundo musical. Beethoven, en cambio, estaba al día de política, de filosofía, de literatura, etc. Valga como ejemplo su defensa apasionada de Napoleón, a quien dedicó inicialmente su tercera sinfonía, y su posterior indignación al comprobar que el Bonaparte se había

proclamado emperador. Todos estos cambios sociales y culturales se reflejan en su música y a su persona.

Todas estas circunstancias, la imagen que de él tienen los intelectuales, y su personalidad novedosa, acaban construyendo una figura que se convierte en un mito que, de alguna manera, llega hasta nuestros días. Beethoven deja de ser un hombre corriente para convertirse en una idea, un modelo, alguien al que seguir y admirar. Por si fuera poco, su sordera, su carácter fuerte, su vida afectiva atormentada, todas estas circunstancias, no hacen sino aumentar su leyenda.

El artista romántico: Johann W. Goethe

En su inquietud por lo que le rodeaba, Beethoven entró en contacto con el gran poeta alemán Johann W. Goethe. Goethe fue considerado, durante toda su vida, como el más grande poeta en lengua germana. Su fama y su categoría le llevaron a una vida acomodada, siempre rodeado de admiradores, y cerca de las más altas esferas políticas y sociales. Algunos de sus textos teatrales han pasado a la historia de la literatura como obras maestras de la literatura: Fausto, Werther, etc. No obstante, su fama creció gracias también a la admiración que generó entre los músicos de su generación y los posteriores. Además de a Schiller, Beethoven admiró durante toda su vida a Goethe. Así lo atestigua la correspondencia que ambos mantuvieron durante muchos años, así como la música que compuso para muchos de sus poemas o para alguna de sus obras teatrales como Egmont. En 1812, durante las vacaciones de verano en Bad Teplitz, entraron en contacto directo gracias a una amiga común, Bettina Brentano. En 1811, Beethoven escribe a Goethe: “yo sólo sería capaz de acercarme a usted con el mayor de los respetos, abrumado por una inexpresable, profunda conciencia del valor de sus magníficas creaciones”⁶. En otro momento (1823) le pide, incluso, consejo acerca de una cantata titulada Meeresstille y Glückliche Fahrt op 112 sobre de textos del poeta y a él dedicada: “Cuánto me gustaría saber si mi armonía se adapta adecuadamente a la suya: también su consejo, que consideraré como si fuese la verdad, sería sumamente bien recibido, ya que amo a aquélla por encima de todo”⁷.

La admiración era mutua. Goethe contesta a la carta de Beethoven de 1811: “Le agradezco de veras los sentimientos que en ella [su carta] me manifiesta y le puedo asegurar que son sinceramente correspondidos, pues nunca he oído interpretar alguna de sus obras a consumados artistas y entusiastas sin que haya deseado poder admirarle al piano a usted mismo y deleitarme con su extraordinario talento”⁸.

Más allá de esta admiración y sintonía personal, ¿pudo influir de alguna manera Goethe en los objetivos estéticos de Beethoven? Me inclino a pensar que sí. Desde luego que no por la idea que Goethe tenía de la música. Aunque consideraba que la música se “sitúa a tal altura que ningún intelecto puede alcanzarla”⁹, nunca abandonó la idea de que la poesía estaba por encima de la música y que por tanto ésta debía resaltar el sentido del texto al que acompañaba. No obstante, sus ideas sobre el arte romántico, sobre el artista, sobre la verdad, sí que están íntimamente unidas a los planteamientos de Beethoven. Es muy curioso leer el siguiente texto en el que Goethe,

Ludwig van Beethoven

¿Revolución o modernidad?

comparándose con Schiller, se considera un escritor clásico mientras el resto del mundo lo considera romántico: “El concepto de lo clásico y lo romántico - continuó Goethe - que ahora se va difundiendo por todo el mundo, provocando un sinfín de discusiones, arranca de Schiller y de mí. Yo, en mi poesía, opté por el principio del procedimiento objetivo, y no quería desprenderme de él por nada del mundo; en tanto, Schiller cifraba todo la eficacia en el subjetivo. Consideraba su orientación como la verdadera y legítima, y para rebatir mis ataques compuso su ensayo sobre la poesía ingenua y sentimental. Trataba de demostrarme que yo mismo, en contra de mi voluntad, era un romántico y que hasta mi *Ifigenia*, por predominar en ella el sentimiento, no era tan clásica como yo creía ni

respondía tanto como yo imaginaba al sentir de los antiguos [...] ahora las vemos extendidas por todas partes [estas ideas], y todo el mundo habla y discute sobre el clasicismo y el romanticismo, cuando hace medio siglo nadie empleaba para nada esos vocablos”¹⁰ ¿No se ve aquí reflejada la misma polémica sobre Beethoven, sobre si es clásico o romántico? No es difícil ver a los dos amigos como bisagras entre dos mundos. Efectivamente en ambos hay un interés clásico. En Goethe la intención de reflejar “el sentir de los antiguos”. En Beethoven la sublimación de la forma musical. No obstante Schiller acusa a Goethe de que en su obra “predomina el sentimiento”. En Beethoven ya hemos visto más arriba la imagen que de su música tenían sus contemporáneos. Parece claro, pues, que entre Beethoven y



Ludwig van Beethoven

¿Revolución o modernidad?

Goethe hay algo más que admiración y amistad. Las influencias entre los grandes artistas son incuestionables. Se trata de espíritus especialmente sensibles que captan lo que sucede a su alrededor. En palabras de Edson Zampronha, que dialogan con los arquetipos de su tiempo y del pasado. De ese diálogo surgen las nuevas ideas que conducen al arte por caminos hasta entonces desconocidos.

El gran filósofo: G.W.F. Hegel

El pensador más cercano a los artistas que vivieron a caballo de los siglos XVIII y XIX es, sin duda, Hegel. Nacido en 1770, el mismo año de Beethoven, y muerto en 1831, sólo cuatro años después del músico, Hegel pone las bases del idealismo. Esta corriente determinará la evolución del pensamiento europeo de forma definitiva. Dentro de su vasta obra, Hegel dedica una parte importante de la misma a la Estética, disciplina que tiene por objeto “el vasto imperio de lo bello. Su dominio es, principalmente, el de lo bello en el arte. Para emplear la expresión que mejor conviene a esta ciencia, la llamaremos filosofía del arte y de las bellas artes”¹¹.

En la segunda parte de su libro citado se ocupa del “Desarrollo del ideal en las formas particulares que reviste lo bello en el arte”¹². En Hegel la idea de lo bello se refiere a una idea absoluta. Lo bello, también llamado “espíritu” o “Absoluto” encierra lo que él llama “momentos esenciales” y, en general, “formas particulares del arte”. El espíritu es uno solo, el fondo, pero se concreta de manera distinta según la forma y el momento concretos. De acuerdo con esto, Hegel establece tres formas de concreción del espíritu: forma simbólica, forma clásica y forma romántica.

En la forma simbólica “la idea busca su verdadera expresión en el arte sin encontrarla; porque siendo aún abstracta e indeterminada, no puede crearse una manifestación exterior conforme a su verdadera esencia”¹³. Hegel atribuye esta forma al arte Oriental y primitivo. La idea se sirve así del símbolo, que no se ajusta a su esencia pero que tiene la virtud de evocarla. Por medio del símbolo el hombre puede intuir la idea, pero no experimentarla en plenitud.

Pero la idea no puede quedarse en tal estado. Busca sin cesar una manifestación que se adapte a ella perfectamente. “El espíritu, entonces, como sujeto libre, está determinado por sí mismo, y determinándose así, encuentra en su esencia propia la forma exterior que le conviene. Esta unidad, esta armonía perfecta de la idea y su manifestación exterior constituye la segunda forma del arte, la forma clásica”¹⁴.

Sin embargo el espíritu no puede detenerse en esta forma. No cabe en el estrecho corsé que supone una forma basada en la percepción sensorial. Las categorías kantianas deben ser aquí superadas. Con ellas no podemos llegar a aprehender el absoluto porque es superior a ellas. Es preciso que se llegue a la espiritualidad pura, a su naturaleza íntima. “Desde que la idea de lo bello se aprehende como espíritu absoluto o infinito, ya no se encuentra completamente realizado en las formas del mundo exterior; sólo encuentra en el mundo interior de la conciencia su verdadera unidad [...] abandona el mundo exterior, para

refugiarse en sí mismo. Esto es lo que suministra el tipo de la forma romántica”. Hay algo más elevado que la manifestación de lo bello en el mundo puramente sensorial. La unión que se da en la forma clásica, que se da en la realidad sensible, contradice la concepción del espíritu. El espíritu sólo puede encontrar la forma que le corresponde en el mundo espiritual o interior del alma. Debe abandonar la unión con el mundo sensible, liberarse de lo real de modo que el espíritu pueda encontrar su armonía más profunda. Para Hegel “este desarrollo del espíritu, que se eleva hasta sí mismo, que encuentra en sí lo que antes buscaba en el mundo sensible, constituye el principio fundamental del arte romántico”¹⁵.

La belleza tal y como la había presentado Hegel hasta este punto, la belleza del ideal clásico, que es la belleza en su forma más perfecta, pierde aquí su valor. Queda subordinada a lo que llama “belleza espiritual”, que reside en el fondo del alma. No obstante también se debe superar la tentación de lo subjetivo. Se debe elevar hasta lo Absoluto. El espíritu tiene ahora conciencia de su naturaleza absoluta e infinita. Como consecuencia de esta conciencia, se niega todo lo que sea finito y particular.

Sin embargo este Absoluto no sería accesible por el arte si sólo fuese posible llegar a él por el pensamiento abstracto. El espíritu necesita pasar por el mundo real para poder volver sobre sí mismo. El espíritu no se encierra en sí mismo. No es ajeno al hombre ni a la naturaleza, si no que “abre sus tesoros y los desborda por la creación”¹⁶. Es aquí donde el arte encuentra su lugar y su razón de ser. El arte tiene como misión favorecer que el espíritu vuelva sobre sí mismo.

La verdadera realización del espíritu se da en el hombre, en el mundo de la personalidad y la libertad. El hombre se convierte, para el artista romántico, en el auténtico centro del mundo. Por tanto la vida del hombre, la existencia humana, el mundo sensible, se convierten en lugar privilegiado para expresar lo absoluto. El arte debe representar la vuelta del espíritu sobre sí mismo y despertar la conciencia reflexiva del individuo. El hombre como individuo y su vida adquieren un valor infinito. Por esta razón el arte romántico no rehusa nada que tenga que ver con el hombre. Dado que la vuelta al espíritu genera a menudo esfuerzo y sufrimiento, la muerte, la tristeza, lo real, lo imperfecto, cabe también dentro del arte romántico. Todo lo que el clasicismo había desechado, el romanticismo lo acepta por su concepción del ser humano infinito.

Es muy fácil, a mi modo de ver, encontrar en estos argumentos, las líneas esenciales del pensamiento beethoveniano. Su concepción del sonido, de la instrumentación, de las proporciones, de la libertad, del arte, incluso sus procedimientos compositivos, coinciden plenamente con Hegel. No es difícil imaginarse a Beethoven leyendo estos textos de Hegel y encontrando en ellos aquello que el intentaba plasmar en sus obras.

Conclusiones

Por tanto, vuelvo a la pregunta que encabeza este breve ensayo: ¿Beethoven fue un músico revolucionario, rompedor, como normalmente se acostumbra a pensar o un

Ludwig van Beethoven

¿Revolución o modernidad?

hombre acorde con las ideas de su tiempo? Personalmente me inclino por lo segundo. Dado el carácter fundamentalmente conservador de los músicos, ciertamente Beethoven puede ser una figura rompedora, muy susceptible de ser mitificada. No obstante, creo que se puede afirmar que, más que eso, Beethoven supo liberarse de las servidumbres con las que cargaban los músicos y abrirse a su tiempo. Tiempo en el que poetas, filósofos y hombres y mujeres inquietos buscaban nuevos caminos que les acercaran un poco más a la verdad, a la felicidad, a la libertad, en definitiva a ellos mismos.

Notas

- 1-. HOFMANN, E.T.A. Fantasías a la manera de Callot. E.G. Anaya. Madrid 1986
- 2-. Ibid.
- 3-. Ibid.
- 4-. Ibid.
- 5-. FUBINI, Enrico. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Editorial. Madrid 1998
- 6-. WÜRZ, Anton y SCHIMKAT, Reinhold. Beethoven en cartas y documentos. Tecnos. Madrid 1970
- 7-. Ibid.
- 8-. Ibid.
- 9-. GOETHE, Johann W. Obras completas. Conversaciones con Eckermann. Aguilar. Madrid 1991
- 10-. Ibid.
- 11-. HEGEL, G.W.Frederich. De lo bello y sus formas. Espasa Calpe. Madrid 1946
- 12-. Ibid.
- 13-. Ibid.
- 14-. Ibid.
- 15-. Ibid.
- 16-. Ibid.

Bibliografía

- HOFMANN, E.T.A. Fantasías a la manera de Callot. E.G. Anaya. Madrid 1986
- FUBINI, Enrico. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Editorial. Madrid 1998
- WÜRZ, Anton y SCHIMKAT, Reinhold. Beethoven en cartas y documentos. Tecnos. Madrid 1970
- GOETHE, Johann W. Obras completas. Conversaciones con Eckermann. Aguilar. Madrid 1991
- HEGEL, G.W.Frederich. De lo bello y sus formas. Espasa Calpe. Madrid 1946

PAU GIL CORTÉS

Natural de Alboraya (Valencia). Realiza los estudios de Grado Superior en el Conservatorio Superior de Música de Castellón en la Cátedra de piano de Brenno Ambrosini finalizando el Grado Superior con la calificación de Sobresaliente.

Durante los años 2003 y 2004 cursa estudios de Postgrado en la especialidad de piano solista en el Conservatorio "Benedetto Marcello" de Venecia (Italia) bajo la dirección del maestro Giorgio Lovato. Ha cursado el Máster en Interpretación musical de la "Valencian International University"

Ha recibido clases de profesores de relevancia a nivel tanto nacional como internacional: Teresa Naranjo, Mario Monreal, Miguel Ángel Herranz, Ana Guijarro, Fernando Puchol, Elsa Kolodin (Alemania), Jean Paul Sevilla (Francia) o David Kuyken (Holanda).

En la actualidad es profesor de piano del Conservatorio

PAU
GIL
CORTÉS





La Polis italiana

Uno sguardo al Medioevo

di Rita Bellelli

La città italiana, in particolare quella dell'Italia centro-settentrionale, da città vescovile, centro religioso e commerciale, si trasformò in città-Stato² per poi diventare capitale provinciale, mantenendo a lungo quelle caratteristiche di centralità politico-amministrativa e di prestigio sociale privilegiato che dovevano scomparire soltanto con la fine dell'antico regime. Esemplare, a questo proposito, appare il processo messo in rilievo da Giorgio Chittolini con cui la città, proprio nel momento della perdita delle libertà comunali che rischia di pregiudicare il controllo e il predominio urbano sul contado, riesce tuttavia a mantenere nel complesso le posizioni-chiave all'interno della Signoria e a consolidare i privilegi ottenuti, segno, non ultimo, di una vitalità e di una intrinseca forza delle strutture urbane con le quali devono fare i conti i nuovi artefici degli Stati sovracittadini/regionali³. C'è da chiedersi, a questo punto, se sia possibile costruire un «tipo» della città medievale italiana dai contenuti sostanziali (popolazione, insediamento, funzioni) nettamente distinti rispetto al resto d'Europa⁴.

Già Max Weber sottolineava con il lunghissimo titolo del paragrafo 7 del capitolo IV del volume sulla città la «posizione eccezionale della città italiana nel Medioevo

dovuta, in confronto con altri paesi, alle condizioni generate per effetto della sua indipendenza politica, della legislazione autonoma, dell'autogoverno, del potere fiscale, dell'esenzione fiscale, del diritto commerciale e della politica economica cittadina e infine dell'atteggiamento, conseguente a tali premesse, nei confronti degli altri ceti privi della cittadinanza, particolarmente verso il clero»⁵.

Alla ricerca di una spiegazione della «posizione eccezionale», la Edith Ennen individua le cause principalmente nella continuità fra sistema urbano romano e sistema urbano medievale che in Italia si manifesta nonostante gli sconvolgimenti dovuti alle invasioni; lo stretto legame con il territorio e la centralità che nei suoi confronti la città mantiene si osserva infatti anche in età longobarda e franca, in quanto le città continuano a essere sede del potere politico, giudiziario e amministrativo esercitato su un'area circostante che si identifica con la circoscrizione ecclesiastica, la diocesi: proprio l'estensione limitata delle diocesi italiane consente un più facile controllo da parte del centro cittadino che è soprattutto sede del vescovo, il quale acquista in tale ruolo urbano un'importanza determinante in città e sul territorio⁶. Per meglio definire la città italiana del Medioevo assume a questo proposito un'importanza

eccezionale la testimonianza di un contemporaneo, il cronista ligure duecentesco Iacopo da Varagine, il quale afferma: «loquendo proprie civitas non dicitur nisi que episcopali honore decoratur»⁷. Il carattere essenziale dell'«essere città» in Italia è dunque dato principalmente, nella concezione degli uomini del Medioevo, dell'essere sede vescovile, tant'è che nel corso del Trecento, in ambito di sistemazione giuridica del concetto, Bartolo da Sassoferrato definirà la città: «civitas verum secundum usum nostrum appellatur illa, quae habet episcopum»⁸.

Sull'importanza del vescovo si è a più riprese soffermato Eugenio Dupré Theseider, sottolineando come la presenza del vescovo agisca potenziando le «funzioni vitali della città», attirando su di essa molteplici interessi e facendovi confluire nuovi abitanti dal contado; il vescovo «non domina “sulla città” ma “nella città”, insieme coi cittadini e col loro aiuto»⁹. Il vescovo in Italia, come ha ribadito Giovanni Tabacco agisce dunque come concivis degli altri residenti, quei cittadini, giuridicamente liberi, che lo riconoscono come coordinatore della vita pubblica, quasi rappresentante delle esigenze della collettività¹⁰. La piena libertà dei cives, libertà interpersonale e legata alla residenza urbana, è davvero un tratto inconfondibile degli abitanti delle città italiane, ben diversa in questo da quelli delle città vescovili tedesche, articolati – come ha sintetizzato Karl Bosl – in «ceti sociali o giuridici» distinti sulla base della servitù, della libertà-non libera e della piena libertà¹¹.

A differenza del resto dell'Europa, in cui la decadenza dei centri urbani aveva provocato l'abbandono o il rifiuto della residenza cittadina da parte dei proprietari fondiari con beni nel contado, favorendo in seguito lo sviluppo di una categoria mercantile circoscritta alla città, in Italia lo stretto rapporto fra città e campagna aveva fatto sì che in città risiedessero contemporaneamente tanto i possessori fondiari del contado che trovavano il loro sostentamento dai prodotti dell'economia agraria, quanto la categoria, mai scomparsa, dei mercanti impegnati sia nel commercio locale gravitante attorno al mercato cittadino, sia, soprattutto, nel commercio internazionale in fase di ripresa¹².

Lo stretto rapporto che lega la città con il territorio circostante non solo rappresenta una forma di continuità con il mondo romano, nella quale la città italiana è sorta e si è sviluppata, ma diventa una caratteristica strutturale diacronica che, nell'evoluzione in senso politico-comunale, raggiungerà la sua compiutezza con l'assoggettamento del contado¹³.

La questione da risolvere, è se i Comuni italiani siano maturati sul terreno di una continuità con il mondo romano o se la loro ascesa si spieghi con altre ragioni¹⁴: «I Municipi del Basso Impero [...] erano in verità organismi diversi dal Comune: vivevano infatti all'interno di uno Stato centralizzato e la loro amministrazione autonoma, sempre più ristretta nelle sue funzioni, si muoveva nell'ambito dei limiti prescritti dallo Stato e sotto la pressione di un sistema economico fondato sui latifondi e sul lavoro degli schiavi. [...] Nei Municipi il ceto medio andò in rovina, nei Comuni era in continua ascesa; il ceto dominante dei Municipi guardava con disprezzo i mercanti e gli artigiani; nel Comune questi due ordini contribuiscono allo slancio economico e alla vita culturale della città; negli aspetti

fondamentali le due esperienze si presentano, così, in modo del tutto diverso»¹⁵.

In conclusione: la città greco-romana rimane addietro a quella medievale in quanto era un centro di governo più che di attività economiche specializzate; l'urbs murata faceva tutt'uno con la campagna che la circondava e formava con essa la civitas; mercanti e artigiani che vivevano in essa erano poco più che un accessorio, commercio e industria erano attività inferiori, il migliore cittadino era il proprietario terriero.

NOTE E BIBLIOGRAFIA

1) L'argomento principale del Libro I della *Politica* di Aristotele (384 a.C.-322 a. C.) è l'«economia», ossia l'organizzazione della famiglia e i modi nei quali essa provvede alla propria sussistenza. Questo testo è però preceduto da alcune pagine nelle quali Aristotele definisce che cosa la *pòlis* sia e da quali parti essa sia formata. Egli mostra come la *pòlis* non sia una costruzione artificiale umana, ma una sorta di formazione naturale finalizzata non soltanto al vivere, ma al vivere bene dei suoi membri. In queste considerazioni di Aristotele il modello teleologico, da lui utilizzato nello studio della natura, soprattutto del vivente, trova piena applicazione sul piano della trattazione politica.

In greco, l'aggettivo «perfetto» è *téleios* (τέλειος), derivante da *télos* (τέλος), «fine», «compimento»: teleologica è la spiegazione di qualcosa mediante il fine che essa realizza o tende a realizzare. In tal senso, la perfezione della *pòlis* risiede nel fatto di rendere possibile non soltanto la sopravvivenza, ma anche una vita eccellente e, quindi, felice. Fuori dalla *pòlis*, l'uomo non è in grado di svolgere pienamente la funzione che gli appartiene in quanto uomo [ARISTOTELE, *Politica*, I, 2, 1252b 27-1253a 33]. La *pòlis* è città nel senso di aggregato urbano, ma è soprattutto comunità autosufficiente e autonoma sul piano politico.

2) Furono le *poleis* – da alcuni storici considerate i prototipi del modello occidentale di città – i modelli più diffusi di centri urbani autonomi, in cui si concentrava la totalità delle funzioni e delle prerogative pubbliche relative a territori strettamente dipendenti. Globalmente presi, centri egemoni e terre sottoposte costituivano delle città-Stato, comprendenti quindi anche vaste porzioni di territorio in cui risiedeva popolazione rurale dotata di prerogative comuni vincolate all'egemonia delle città. Tale modello urbano-centrico, ulteriormente diffuso verso Occidente dalla colonizzazione fenicia ed ellenica, fu in parte raccolto dagli Etruschi prima e dai Romani poi, ma non più nella formazione di stati cittadini autonomi e separati, bensì all'interno di un'unica compagine statale articolata in circoscrizioni territoriali che facevano capo alle loro città capoluogo. I territori del tardo Impero Romano gravitavano dunque su città che erano costituite da una parte centrale detta, in relazione ai suoi caratteri, *oppidum*, *urbs* (città fisica), *civitas* (città politica), protetta da mura e/o da un terreno non edificato e non edificabile, detto *pomerium*, e circondata da una zona del raggio di un miglio, il *mille passus*, all'esterno del quale si estendeva il *territorium*, suddiviso in circoscrizioni facenti capo a centri minori [La città antica. Guida storica e critica, a cura di C. AMPOLO, Laterza, Roma-Bari 1980; si vedano nel volume *Modelli di*

La Polis italiana

Uno sguardo al Medioevo

città, a cura di P. ROSSI, Einaudi, Torino 1987, i contributi di E. GABBA, *La città italiana*, pp. 87-108 e di L. CRACCO RUGGINI, *La città romana dell'età imperiale*, pp. 127-152]. Le considerazioni più illuminanti sulla città e sulla sua strutturazione lasciateci dagli antichi sono quelle di Platone (428/427 a. C.-348/347 a. C.) nelle *Leggi* e di Aristotele nella *Costituzione degli ateniesi* e nella *Politica*. Platone, nelle *Leggi* (Libro IV e VIII) formulò un modello di città rispondente ai desideri e alle esigenze di un'aristocrazia ateniese che guarda con predilezione agli ordinamenti spartani. La città, secondo Platone, non è bene sia vicina al mare, che stimolando i traffici favorirebbe la falsità e l'incostanza degli abitanti. Il suo ideale è quello della aristocrazia terriera: conta il possesso della terra, e sulla terra si deve basare l'economia. Aristotele prende le distanze dal modello platonico di città, radicalmente alternativo rispetto all'organizzazione politica delle città del suo tempo, e tenta invece di elaborare una concezione generale di che cosa sia la polis, ossia la città indipendente e capace di autogoverno al proprio interno.

3) Sul ruolo della città nel trapasso fra libertà comunali e dominio signorile: G. CHITTOLINI, *La formazione dello Stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Einaudi, Torino 1979, specialmente p. XXVI

dell'Introduzione e il saggio *La crisi delle libertà comunali e le origini dello Stato regionale*, pp. 3-35.

4) E. SESTAN, *La città comunale italiana dei secoli XI-XIII* nelle sue note caratteristiche rispetto al movimento comunale europeo, in ID., *Italia medievale*, Napoli 1968, pp. 91-120. Nel tentativo di definire quali fossero i requisiti della città medievale, Antonio Ivan Pini ha ben evidenziato come essi fossero riconducibili ad una pluralità di aspetti compresenti. Per la città in generale, la concentrazione demica e insediativa; concentrazione di popolazione prevalentemente dedicata ad attività non agricole (industria, terziario e amministrazione); capacità di coordinamento e di attrazione di un ampio comprensorio territoriale nei campi politico-amministrativo, religioso e culturale; e, soprattutto, i modi di vivere con intensi rapporti sociali e una diffusa coscienza civica. Già da brani di Sant'Agostino (354-430) «est enim civitas non quarumlibet animantium sed rationabilium multitudo, legis unius civitatis devicta [infatti la città non è una moltitudine di viventi qualunque, ma di esseri pensanti legata da un unico sistema di leggi]» e di Isidoro di Siviglia (556/560-636) che distingue la struttura urbana dalla città, ovvero il contenitore dal contenuto «urbs ipsa moenia sunt, civitas autem non saxa sed habitatores vocantur [le stesse mura sono l'urbe, come città invece si chiamano non le



pietre, ma gli abitanti]», è possibile cogliere la distinzione fondamentale tra fattori strutturali – quali consistenza e dimensioni dell’abitato – e caratteri umani che connotano una comunità cittadina. Per il periodo medievale, in particolare, oltre agli elementi summenzionati per la città in generale, i requisiti essenziali furono la cesura non solo fisica ma anche e soprattutto giuridica, tra spazio urbano e territorio circostante - cesura materializzata nelle mura – e la presenza della sede vescovile [A. I. PINI, *Città, comuni e corporazioni nel medioevo italiano*, Bologna 1986, pp. 13-18. I due brani di Sant’Agostino (*Quest. Evang.* 2, 46) e di Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, XV, 2) sono tratti da: G. FASOLI – F. BOCCHI, *La città medievale italiana*, Firenze 1973, p. 5].

5) M. WEBER, *La città*, Bompiani, Milano 1950, rist. dallo stesso editore (1979); sull’autore vedi lo studio fondamentale di P. ROSSI, *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Einaudi, Torino 1958.

6) E. ENNEN, *Storia della città medievale*, Laterza, Bari 1983.

7) Iacopo da Varagine e la sua *Cronaca di Genova*, II, a cura di G. MONLEONE, Roma 1941 («*Fonti per la Storia d’Italia*», 85), p. 218.

8) Sulla definizione di città in Bartolo e in genere nei giuristi: S. BERTELLI, *Il potere oligarchico nello stato-città medievale*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 46.

9) E. DUPRÉ THESEIDER, *Aspetti della città medievale italiana*, Pàtron, Bologna 1956; ID., *Problemi della città nell’alto Medioevo*, in *Storia d’Italia*, I: *La città nell’alto Medioevo*, Utet, Torino 1959.

10) G. TABACCO, *Egemonie sociali e strutture del potere nel Medioevo italiano*, Einaudi, Torino 1979.

11) K. BOSL, *Il risveglio dell’Europa: l’Italia dei Comuni*, Bologna 1985.

12) R. BORDONE, *Tema cittadino e “ritorno alla terra” nella storiografia comunale recente*, in «*Quaderni storici*», 1983.

13) P. JONES, *Economia e società nell’Italia medievale*, Einaudi, Torino 1980.

14) Bethmann-Hollweg mise in evidenza «la produzione di nuove forme nate da nuove esigenze e condizioni di vita», vale a dire un momento rivoluzionario nella nascita dei Comuni: «la loro libertà si fondava su una rivoluzione di tutta la situazione sociale, che è avvenuta pian piano negli ultimi duecento anni prima di Federico I e aveva quindi il “diritto del Nuovo” dalla sua parte» [M. A. VON BETHMANN-HOLLWEG, *Ursprung der italienischen Städtefreiheit*, Bonn 1846, p. 147].

15) W. GOETZ, *Le origini dei comuni italiani* (1944), Giuffrè, Milano 1965, pp. 116-121.

RITA BELLELLI

Licenciada en Lenguas y Literaturas extranjerias (ruso, francés y español) en la Universidad de Parma con una disertación sobre “El destino literario del poema *Requiem de A.Achmatova*”, se traslada a vivir a Grecia. Más tarde acaba la Licenciatura en Literatura en la Universidad de Bolonia con la disertación de filosofía moral “*Malleus maleficarum* (“El Martillo de las Brujas”). De la medicina sacramental a la ciencia sacra de la medicina”.

Ha traducido al italiano un número copioso de poemas de Anna Achmatova. Ha colaborado en diferentes eventos artísticos en Grecia e Italia recitando poemas de Y.Ritsos.

Es miembro del Comité griego de la Società Dante Alighieri organizando jornadas de estudio sobre autores italianos, y de la Associazione di Amici dell’Istituto Bizantino de Venecia.

Ha publicado artículos (“Un’icona di Paolo Veneziano (1310-1360) al museo Benaki di Atene”, “Federico II, Imperatore (1194-1250) e il moto autonomistico dei Comuni lombardi” para el periódico de estudios sobre la Edad Media *Περι Ιστορίας*, n. 5, *Κερκυρα* (Corfú).

En 2012 acaba su Tesis doctoral en Historia Medieval sobre I “Federico II, Imperatore (1194-1250) e il moto autonomistico dei Comuni lombardi”, para la Universidad de las Islas Jónicas de Corfú (Grecia).

RITA
BELLELLI





La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación *(parte IV y última)*

Por María José Perete

(sigue de ERGO.:SUMMAGAZINE N°3)

Lugar y tiempo en La Flauta Mágica

El tiempo es una cierta parte de la eternidad.

Cicerón.

En el transcurso de la ópera, la decoración podría indicarnos que la obra transcurre en el antiguo Egipto. Ejemplos de acciones operísticas del siglo XVIII que ahí se sitúan son, entre otros, Thamos, rey de Egipto de Tobias Philipp von Gebler, para el cual Mozart había compuesto en 1773 los coros y los entreactos, Osiride de Catarino Mazzolà y Johann Gottlieb Nauman (1782) y Nitteti de Pietro Metastasio y Ferdinando Gasparo Bertoni (1789).

A diferencia de ellos, La flauta mágica transcurre en un

lugar indeterminado, apartado, una verdadera Utopía en la que aún se conservan (o se han reincorporado) tanto los misterios de Isis como elementos del lenguaje formal egipcio, en concreto las pirámides. Sarastro no es un faraón, ni los sacerdotes forman una corte, sino una orden que tiene el poder en sus manos y elige en su seno a un superior para que lo ejerza. Sarastro no habita en un palacio, sino en un castillo, no reside en Sais o Menfis, sino en “un agradable valle” no muy lejos del paraje montañoso sólo aproximadamente localizable, probablemente en el lejano Oriente, en el que vive la Reina de la Noche. Aunque aquí también hay pirámides, no son las originales egipcias, sino pirámides reconstruidas, exactamente lo mismo que las pirámides en los jardines francmasónicos de finales del siglo XVIII.

Pero entre los dominios de la Reina de la Noche y de Sarastro hay, pese a su vecindad geográfica, diferencias importantes. En el reino de Sarastro existe un pueblo que idolatra a su soberano y alaba sus virtudes y justicia. Se

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte IV y última)

trata, por tanto, de una región poblada, civilizada. De los dominios de la Reina de la Noche únicamente sabemos que su soberana resulta invisible para los seres humanos. Los habitantes o nativos de esta región viven en un estado salvaje y se alimentan mediante el más primitivo de todos los modos de producción, la recolección, la caza y el canje. El plumaje de Papageno lo identifica de tal modo, igual que su incapacidad para ofrecer datos sobre su procedencia. Hasta ahora nadie le había acerca de su identidad, ni siquiera él a sí mismo. Pero no le une a sus iguales ninguna sociedad, y por ello duda de la posibilidad de encontrar a una compañera sentimental.

Según Jan Assmann, la Reina de la Noche vive en Dshinistán, el reino de los espíritus (del árabe dshin, que significa “espíritu”). Así denominó Wieland su recopilación de historias de espíritus y magos, de donde también proceden los relatos sobre los que en su mayor parte se basa la acción de La flauta mágica, en especial el relato Lulú o La flauta mágica de A. J. Liebeskind. Schikaneder ya había empleado varias veces esta colección, por ejemplo en 1790 para la ópera La piedra filosofal, para la cual contó con un equipo de compositores del que también formaba parte Mozart. Por el contrario, el reino de Sarastro no puede ubicarse aquí, puesto que, salvo los Tres Muchachos que revolotean como seres benignos, no hay espíritus. La esfera de Sarastro y las líneas argumentales que en ella se desarrollan no encajan tampoco con la colección de cuentos de Wieland.

Pese a su cercanía, entre el reino de los espíritus de la Reina de la Noche y el régimen de la orden de Sarastro hemos de trazar la frontera que distingue la barbarie de la civilización, lo mismo que entre “Dshinistán”, el mundo de los espíritus, y “Utopía”, el lugar de la sociedad humana que buenas leyes y soberanos justos han transformado en un paraíso terrenal. Un mundo idílico que ya trataron de describir Platón en su República, Tomás Moro en su Utopía, Francis Bacon en La Nueva Atlántida y Tommaso Campanella en La Ciudad del Sol. Un sueño de localización incierta, cuyos obstáculos debemos superar para poder materializarse, y que pretende reflejar el Estado justo y perfecto. Una sociedad caracterizada por la convivencia pacífica, el bienestar físico y moral de sus habitantes y el disfrute común de los bienes.

El tiempo de la ópera es tan indeterminado como su lugar; no alude a ninguna época histórica en concreto. En el siglo XVIII se hizo habitual que lo primitivo y lo remoto se reflejaran mutuamente. El pasado aún estaba presente en el espacio. También Tamino realiza un viaje en el tiempo. Primero, cuando se pierde de caza, sale del presente de su vida de príncipe y llega al solitario estado natural de la barbarie y la prehistoria; de ahí su camino le lleva al florecimiento de la civilización humana. Ya en la Hecpnerotomachia Poliphili (1499) atribuida a Francesco Colonna describe un viaje simbólico por el tiempo de esa índole en el laberinto de la historia de la humanidad.

En la historia de la filosofía del siglo XVIII, especialmente la de los Iluminados, dominaba la imagen de la historia que interpretaba el tiempo como decadencia y atribuía al hombre la misión de frenar esta decadencia y reconducir a la humanidad al estado de felicidad original. El mundo primitivo, no era “primitivo” sino paradisiaco. La

humanidad fue una vez feliz, antes de que las necesidades aumentaran con las formas cada vez más complejas de la convivencia en alianzas de poder cada vez mayores. El presente aparece ahora como una época de transición entre dos tiempos, el pasado y el futuro, en el que durante un periodo los iniciados, es decir, los filósofos, realmente tienen el poder y ejercen la soberanía. En este carácter de época de transición se narra La flauta mágica, fijando ideas como la libertad de pensamiento, el derecho de la razón, la concordia, la igualdad y la fraternidad como base de buenas leyes en un paraíso terrenal. Esta meta aún no se ha alcanzado, se tiene que conquistar, pero está a la vista como meta próxima. La flauta mágica es una ópera de esperanza.

La soberanía de la orden no se presenta como forma ideal de soberanía; también está destinada a ser superada. Su punto débil es la misoginia de la corporación masculina. Ésta se convertirá en pasado con la iniciación de Pamina; Tamino gobernará el Estado solar junto a Pamina, hija del difunto rey (esposo de la Reina de la Noche), cuya soberanía se legitima doblemente: por el origen dinástico y por la probada virtud de los iniciados.

Los secretos egipcios

¿Qué sigue siendo egipcio en esta ópera cuando su escenario lo hemos desplazado a un espacio y un tiempo indeterminados?

En 1783, George Smith, gran maestro del condado de Kent, afirmaba que la masonería obtenía de Egipto varios de sus misterios. Según Smith, Osiris e Isis simbolizaban el ser supremo y la naturaleza universal; en la logia representados por el sol y la luna que están situados en Oriente y enmarcan al Venerable, encargado de dirigir las ceremonias. Smith pensaba que los druidas habían retomado el esoterismo egipcio, transmitido luego a los primeros masones.

Ignaz von Born, consejero del rey austriaco José II, fue, en la misma época, Venerable de una logia. Con ayuda de una documentación rudimentaria, publicó un importante artículo sobre los orígenes egipcios de la masonería; su tesis entusiasmó a Mozart, hermano y amigo de Von Born. Fue entonces cuando el compositor escribió la partitura de La flauta mágica como relato de una iniciación masónica según el rito de Zinnendorf. El éxito de su ópera abrió nuevas vías de investigación.

Tres órdenes de formas simbólicas daban fe de la vitalidad intemporal y con efectos todavía vírgenes de la cultura egipcia: el lenguaje de las formas -obeliscos, pirámides, esfinges, estatuas, etc.- la filosofía hermética y los jeroglíficos. Entender La flauta mágica como jeroglífico supone una forma estética con doble fondo: para el no iniciado un objeto de fascinación, para el sabio un objeto de contemplación. Esta oposición entre interior y exterior, pueblo llano y sabiduría elitista, se plasma en esta ópera como contraste entre Papageno y Sarastro, música popular y música sacra.

Exotérico es todo lo que es exterior, lo que parece ante nosotros objetivado. En las antiguas escuelas iniciáticas se ofrecían a los aspirantes conocimientos elementales,

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (*parte IV y última*)

previos a la iniciación, que recibían ese nombre. Consiste en el bagaje cultural transmitido generacionalmente dentro de una sociedad humana. Esotérico es lo interior; lo íntimo, lo que no parece a primera vista y requiere profundización personal. En este sentido, el conocimiento iniciático es esotérico y secreto.

Por una parte, las pirámides suponen depósitos de sabiduría, espacios de investigación, lugares de iniciación. Se sabía, por Heródoto y otros autores griegos, que las pirámides se habían erigido como tumbas de los reyes egipcios. Pero resulta imposible que este uso correspondiera a su única finalidad. Junto a tales pirámides funerarias, que eran “auténticos enterramientos”, otras pirámides servían como “construcciones sagradas en las que se celebraban los misterios” (34).

Según Estrabón, la orden sacerdotal egipcia, mediante conclusiones que se pueden extraer de los restos históricos, parece haber estado en posesión de todos los conocimientos de la prehistoria. Anotaron en sus escritos secretos todo lo que fue la sabiduría superior y más refinada, de la cual a Platón y Eudoxo sólo transmitieron una parte. Estos sacerdotes permanecían la mitad de sus vidas en cuevas subterráneas, se mostraban particularmente apasionados por la excavación de rocas y construían para la inmortalidad. Es decir, todo estaba ocupado y atravesado por grutas, cuevas y pasadizos subterráneos. Todos los días los viajeros se adentran más, pues hasta ahora no se ha descubierto más que una centésima parte. (35)

Ello nos recuerda a la palabra VITRIOL que se muestra en la cámara de reflexiones, utilizada en las logias como



La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte IV y última)

primer contacto del candidato en la logia, compuesta por las iniciales de la oración latina: *Visita Interiora Terrae, Rectificando Invenies Occultum Lapidem*. Antigua fórmula alquímica y hermética que quiere decir “Visita el interior de la Tierra y rectificando hallarás la piedra oculta”.

¿Por qué los sacerdotes egipcios mantuvieron en secreto su sabiduría? Los hombres nobles y virtuosos nunca son sólo sabios, sino que tienen como su máxima dicha la capacidad de poner su sabiduría al servicio del bien de la humanidad. Por consiguiente, no es concebible ninguna otra motivación que la de que su saber contendría conocimientos tales que, o bien podrían ser perjudiciales para los profanos o ser objeto del abuso de éstos, o bien tales que podrían ilustrar al pueblo sobre cosas que para él sería mejor no saber (36). Pero, con la voluntad de transmitir pese a todo estos conocimientos, los egipcios apuntaban más allá de su propia sociedad y tenían en mente toda la humanidad, pues construían no para su época, para su nación, sino para la eternidad, para el género humano (37).

Las indicaciones escénicas en La flauta mágica para la prueba del fuego y del agua en el Finale del segundo acto prescriben una cueva, donde el agua se precipite con ensordecedor estruendo y el fuego arda con llamas devoradoras. Siguen no sólo el prototipo de la descripción que el abate Terrasson hace de las pruebas de iniciación subterráneas de su héroe Sethos, sino también de la arquitectura de jardines francmasónica y, en particular, de la gruta en un parque de Aigen, junto a Salzburgo, que pertenecía a Basil von Amann, un amigo de la familia de Mozart y que servía de punto de reunión y de “escenario para el culto” a los Iluminados de Salzburgo (38). Los francmasones entendían la vida humana como un camino de conocimiento con la posibilidad de ascenso desde las lóbregas profundidades de la ignorancia hasta las claras alturas del conocimiento, y articulaban sus rituales como una condensación simbólica de esta experiencia.

Isis comprende en sí misma a todas las demás deidades, encarnando en ella la unidad de todo lo existente. Pero lo que reflejan en La flauta mágica Mozart y Schikaneder no es su teología, sino el ritual de iniciación en sus misterios. Esto lo representan como un camino del engaño al conocimiento, de la ilusión a la clarividencia, de la superstición a la verdad. Lo que les interesa es la acción transformadora.

Muerte y Renacimiento

Como ya hemos visto, luz y tinieblas, día y noche, bien y el mal, se oponen, pero también se complementan, porque uno no existe sin el otro, como sucede con todos los pares de opuestos y complementarios del universo.

La armónica alternancia de los colores blanco y negro tiene también un significado de orden metafísico, que René Guénon señala de tal modo que el blanco simbolizan lo manifestado y el negro lo no-manifestado. La disposición del pavimento adoquinado de las logias masónicas, con su equivalente en el símbolo del Yin-yang, es análogo a la del tablero de ajedrez, juego donde se libra

una gran guerra simbólica, manifestación del camino del conocimiento y a la identidad del Ser.

En la batalla, como en el peregrinaje, deben de acontecer múltiples sacrificios, derrotando al hombre viejo para dar espacio al nacimiento del hombre nuevo. De este modo, tanto Tamino como Pamina inician sus caminos en una muerte iniciática que les permite liberarse y adentrarse en el Reino de Sarastro.

Quizá la mejor metáfora de esa *concordia discors* que forma el binomio de vida y obra de este gran músico lo constituye una de sus últimas piezas, el Adagio y rondó en do mayor K 617, compuesto para un mecanismo de relojería hecho de cristales, una especie de harmonium que ha dado lugar a toda una larga tradición de insólitas obras musicales. Una pieza compuesta para el más frágil de los materiales, y escrita en el estribo de una vida a la que sólo quedaba dar su definitiva despedida a través de algunos oratorios masónicos y de la Misa del Réquiem. Siendo esta obra póstuma e inacabada, o concluida por su discípulo Süßmayr, parece como si la Muerte pueda ser palpada y acariciada en su horror y en su promesa de “eterna luz” y “eterna paz”. Y es que Mozart concebía la muerte como una finalidad cumplida de la propia vida, cuyo rostro debía ser descubierto en su brillo y en su belleza, en todo su esplendor. (39)

Ya que la Muerte, mirándola bien, es el verdadero objetivo final de nuestra vida, y por eso desde hace unos años me he familiarizado tanto con ese amigo verdadero y bueno del hombre, cuya imagen no tiene ya nada de espantoso para mí, ¡sino de muy tranquilizador y consolador! Doy gracias a Dios que me ha concedido la felicidad de tener ocasión (usted me comprende) de conocerla como la llave de nuestra verdadera felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que quizá, por joven que yo sea, no veré el día siguiente, y nadie de todos los que me conocen podrá decir que fui malhumorado o triste en mi trato. Y por esa felicidad doy todos los días gracias a mi creador y se la deseo de corazón a todos mis semejantes. (40)

Se presentaba ante los más cercanos con la máscara del payaso o del bufón, cantando las verdades con el mayor descaro, lo que no debía granjearle afecto entre colegas, conocidos y rivales. Sólo que, tras su máscara frívola y cómica, escondía una hondura de percepción, de sentimiento y de poder expresivo que bañaba siempre de ambigüedad su expresión.

Hablaba de la muerte como una compañera amable y querida en cuyos brazos se entregaba cada noche, y la música (“mi música”, como la llamaba Mozart) era, quizá, un eco y reflejo de las armonías ocultas de ese Otro Mundo con el cual únicamente se concreta, en esta vida, en el acto de la creación musical, o en el instante gozoso en que la idea sobreviene y finalmente puede plasmarse en el pentagrama en horas de retiro y soledad, olvidando de este modo todos los sinsabores de la vida común o cotidiana.

*« In solcher feierlichen Pracht
Wirst du nun bald der ganzen Welt erscheinen,
Ins Reich der Sonne Wirket deine Macht,*

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte IV y última)

*Pamina und Tamino Weinen,
Ihr höchstes Glück liegt in des Grabes Nacht »41*

GOETHE

El estreno de La Flauta Mágica tuvo lugar el 30 de septiembre de 1791, dos días después de terminar Mozart la obra. Al poco tiempo moría el gran músico, el 5 de diciembre de 1791, a la edad de 35 años.

Conclusiones

Compuesta en la primavera y el verano de 1791, en unos meses llenos de acontecimientos familiares y profesionales, exitosos unos y dolorosos otros, en el último tramo de la vida de Mozart, podemos considerarla como un auténtico testamento ideológico, la cosmovisión de un genio en su etapa de alcanzada madurez humana. Es gracias a la multiplicidad de sus hilos narrativos y al plurilingüismo de su música que autores como Peter von Matt la han calificado como uno de los grandes enigmas de nuestra cultura.

Paradójicamente escrita como un cuento de hadas, con sus antecedentes en los argumentos de su anterior Thamos, rey de Egipto, K. 345, y en sus raíces masónicas, representa la síntesis más completa del modo de sentir y comprender el mundo de ese Mozart maduro, enormemente vivo aún y enfermo psíquica y físicamente ya. Aunque la iniciativa la tomara Schikaneder, que le

propone escribir y componer una ópera bufa para el tipo de público que va a su teatro en los suburbios de Viena, más heterogéneo, más popular que el que llena los teatros de la nobleza, Mozart, según todos los datos conocidos, fue quien tuvo un papel preponderante en la concepción de la trama y los personajes, además de su papel como compositor musical, quiso hacer un “cuento de hadas” sobre el mensaje humanístico de la Masonería, sobre los principios morales y sobre los conflictos que tenía el movimiento en su antagonismo con numerosos poderes civiles y religiosos.

Pero con La flauta mágica fue más allá. Creó una obra en la que se exponían en diversos planos de comunicación y valiéndose de una gran riqueza dramática y musical, el proceso de maduración de un ser humano, el proceso iniciático de un joven para convertirse en un ser adulto, en la sociedad ideal que él, la Francmasonería y gran parte de la sociedad europea propugnaba como meta y que se estaba materializando, con sus errores y sus logros, en la Francia revolucionaria.

El argumento subvierte esencialmente los planteamientos de los cuentos populares: El hada, la Reina de la Noche, que aparece con su majestuosidad, su belleza, su poderío y su dolor humano por haber perdido a su hija, Pamina, secuestrada por Sarastro, y que ayuda al héroe Tamino a encontrarla, al final del cuento, es paradójicamente la encarnación del mal, de las fuerzas oscuras que desean destruir el reino de las tres puertas: de la Naturaleza, de la Razón y de la Sabiduría. Y el malvado príncipe Sarastro que tiene cautiva a Pamina, vigilada por un malévolo



La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte IV y última)

negro, Monostatos, es el príncipe sabio, que dirige la sociedad humana ideal y que sólo temporalmente y en beneficio de ella retiene a Pamina sin libertad.

El contenido de la obra resulta complejo, sugerente y abierto a muchas interpretaciones y simbolismos, aunque en su desarrollo, lo imaginario de los personajes, la comicidad de muchas situaciones y la simpatía que transmite sobre todo el personaje de Papageno convierta también la ópera en un espectáculo gratificante para un público sencillo.

La ambivalencia radical del ser humano, que Mozart captó y expresó en su música, está también presente en esta Flauta mágica, que conmueve en su profunda humanidad, y es precisamente a través de la transformación externa y como conversión interna que encontramos la unidad entre los diferentes planos. El ritual no sólo se consume, sino que también se trasciende: por una parte, en un plano de “seriedad superior” mediante los proverbios diseminados y, por otra, a través de la comicidad bufonesca de Papageno, pues la inclusión del pueblo y su simpatía en los procesos sagrados salva el carácter exotérico de la obra y cuida de que nunca transmute en esoterismo puro, adquiriendo de esta manera la ópera las dimensiones de la universalidad.

Lo milagroso de esta ópera es contemplar cómo Mozart logró en ella la unidad dentro de la diversidad, una totalidad dramática que engloba en un microcosmos escénico las situaciones esenciales de la vida humana. Totalidad que es representada muy ordenadamente para que de ella emerja lo que es el centro vital de la ópera: el amor purificador (y altamente representativo de tantas cosas) de la pareja protagonista Pamina-Tamino. Son la música y el amor los dos elementos centrales de la acción de la ópera, cuyo hilo motivico se ha extraído del mito de Orfeo. Como hemos podido comprobar, el lamento de Pamina por el silencio de Tamino en Mozart constituye una contrapartida del lamento de Orfeo por la desaparición de Eurídice en Gluck. En ambos casos las mujeres malinterpretan la negativa de la persona amada a la comunicación como signo de enfriamiento de su amor y desean morir. En el punto culminante de las pruebas, la música hará su entrada victoriosa con la flauta de Tamino, produciendo la superación y el cambio decisivos.

Tamino no se habría visto impulsado a someterse a esas pruebas de no haberle empujado su amor hacia Pamina, de manera que amor e iniciación van fuertemente ligados. Como ya enseñó el Sócrates de Platón en Fedro y en El banquete, la contemplación de la belleza y el amor hacia lo bello hacen que a nuestra alma le crezcan alas, de tal modo que ésta pueda remontarse al conocimiento de las ideas.

Mozart y Schikaneder concibieron de antemano la ópera con vistas a la producción de un efecto enigmático. No podían, en efecto, partir del hecho de que la idea de los francmasones sobre los misterios fuera conocida para un público mayoritario y comprendida como concepto integral de la acción de la ópera. Por el contrario, a lo que aspiraban era a que la ópera causara una impresión tan fuerte en los iniciados como en los no iniciados. Por ello, el carácter ritual de la ópera también actúa aunque no se le

detecte. Visto desde fuera, parece tratarse sobre todo de una transformación de la Reina de la Noche de un hada buena, dotada de rasgos de Isis y de Deméter, en una furia. Visto desde dentro, se trata de un cambio interno experimentado por Pamina y Tamino. El mismo cambio que se produce en cada uno de los espectadores.

Recordemos las palabras de Goethe:

“Basta con que la masa se complazca con la visión del espectáculo: no se les escapará, a los iniciados, el alto significado de esto. Es lo que realmente se produce en el caso de La flauta mágica.”

Apéndice I

Cuadro de la primera representación (42)

« Hoy, viernes 30 de septiembre de 1791, los actores del teatro imperial y real Auf der Wieden tienen el honor de presentar por primera vez

LA FLAUTA MÁGICA

Una gran ópera en dos actos de Emanuel Schikaneder.

Personajes

Sarastro	Sr. Gerl
Tamino	Sr. Schack
El orador	Sr. Winter
Primer sacerdote	Sr. Schikaneder, Senior
Segundo sacerdote	Sr. Kistler
Tercer sacerdote	Sr. Moll
La Reina de la Noche	Sra. Hofer
Pamina, su hija	Srta. Gottlieb
Primera dama	Srta. Klöpfer
Segunda dama	Srta. Hofmann
Tercera dama	Sra. Schack
Papageno	Sr. Schikaneder, Junior
Una anciana	Sra. Gerl
Monostatos, un sarraceno	Sr. Nouseul
Primer esclavo	Sr. Gieseke
Segundo esclavo	Sr. Frasel
Tercer esclavo	Sr. Tarke

Sacerdotes, esclavos, escolta, etc.

La música es del Sr. Wolfgang-Amad Mozart, kapellmeister y actual compositor de la Cámara imperial y real. El Sr. Mozart, por deferencia hacia el benevolente y honorable público, y por amistad con el autor de la obra, dirigirá personalmente la representación.

El libreto de la ópera, que comprende dos estampas representando al Sr. Schikaneder en su papel de Papageno y con su verdadera indumentaria, está a la venta en la

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte IV y última)

taquilla del teatro por 30 kreutzers. Los decorados y los accesorios han sido confiados a los Sres. Geyl y Nessthaler que se enorgullecen de haber desempeñado su tarea con toda la dedicación y la destreza debidas a las necesidades artísticas de la obra.

El precio de la entrada es el de costumbre.

El comienzo es a las 7 horas. »

Apéndice II

Últimas cartas (43)

Viernes 7 de octubre

« ¡Queridísima, excelente mujercita!

Acabo de volver de la ópera; -estaba llena, como de costumbre.- Han repetido el dúo “Mann und Wib etc.”, el Glockenspiel del 1er. Acto y también del 2º Acto el trío de los niños. Pero lo que más me complace es el aplauso silencioso. No hay duda sobre lo mucho que sigue creciendo esta ópera. [...] »

El viernes 14 de octubre, Mozart volvía a escribir sobre La flauta mágica:

« Queridísima, excelente mujercita,

Ayer, jueves 13, Hofer me acompañó a ver a Carl [hijo de

Mozart, de siete años, que estaba hospedado en el campo, en Perchtoldsdorf, cerca de Viena], comimos allí y volvimos en coche, a las 6 fui en coche a recoger a Salieri y a Cavalieri y les llevé al palco. Después fui rápidamente a buscar a Mamá y a Carl, a quienes había dejado en casa de los Hofer. No puedes imaginarte lo amables que estuvieron los dos [Salieri y Cavalieri], lo mucho que apreciaron no sólo mi música, sino también el libreto y todo en general. Ambos dijeron que es una ópera grande, digna de representarse en un gran festival ante los más grandes monarcas, y que la presenciarán a menudo, porque jamás habían visto una producción tan hermosa y agradable. Él escuchó y observó con la mayor atención y desde la Obertura hasta el último coro no hubo una sola pieza que no le arrancara un “bravo” o “bello”, y no hacían más que darme las gracias por mi amabilidad. Pensaban haber ido a la ópera ayer, pero hubieran tenido que estar a las cuatro en punto para sacar las entradas. De esta forma, han podido oír y ver con paz y tranquilidad. Después del teatro hice que les llevaran a casa y cené en casa de los Hofer con Carl. Después volví a casa con él y los dos dormimos sumamente bien. No fue pequeño el favor que hice a Carl de irle a buscar y llevarle a la ópera. Tiene un aspecto maravilloso, en lo referente a su salud no podía haber encontrado un sitio mejor, pero el resto es ¡ay! Terrible. ¡Estas gentes [los campesinos con quienes se hospedaba Carl] deben ser capaces de criar a un buen granjero! Pero basta. Como sus estudios serios no comienzan hasta el lunes (¡Dios le ampare!), les he pedido



La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (parte IV y última)

que me dejen a Carl hasta el domingo después de comer. Les he dicho que tú tienes ganas de verle. Mañana domingo nos reuniremos contigo. [...] Espero tener noticias tuyas hoy con toda seguridad y hablar contigo mañana y darte un beso desde el corazón.

Adiós, siempre tu

Mozart... »

Ésta es la última carta conocida de Mozart. Conviene resaltar que aunque estaba permanentemente desbordado de trabajo, Mozart seguía escribiendo a Constanze con su cariñoso estilo habitual; da la sensación de estar sereno, confiado y verdaderamente satisfecho con la acogida de La flauta mágica. Es interesante observar que puso especial empeño en citar las alabanzas que Salieri había hecho del libreto. En vista de las leyendas que circulan actualmente en torno a ambos, resulta reconfortante leer esta descripción, muestra de una relación diplomática y cordial.

No hay duda de que La flauta mágica ya se había convertido en el mayor éxito operístico de la vida de Mozart. Debería haber sido el comienzo de una nueva época para su autor; sin embargo, aquel sería su último mes. Y han tenido que pasar quizá doscientos años para que el mundo calibrara plenamente y en todos sus aspectos lo que esta pérdida ha significado para la historia de la música y de la humanidad.

Notas

- 1-. DA PONTE, Memoirs, pág. 193 y siguientes.
- 2-. NISSEN, pág. 547 y siguientes.
- 3-. KOMORZYNSKI, pág. 170; SCHENK, pág. 756; CHAILLEY, pág. 11 y siguientes; Mozarts Tod, pág. 38; ALFONS ROSENBERG, Die Zauberflöte: Geschichte und Deutung, Muchich, 1964, pág. 152.
- 4-. A. W. THAYER, Ludwig van Beethovens Leben, Leipzig 1901-1911, volumen IV, pág. 211.
- 5-. JEAN Y BRIGITTE MASSIN, Wolfgang Amadeus Mozart. Pág. 1371.
- 6-. ROBBINS LANDON, 1791. El último año de Mozart. Madrid, Siruela 1995, pág. 145.
- 7-. CHRISTIAN JACQ, Mozart IV. El amado de Isis, pág. 157.
- 8-. JAN ASSMANN. La flauta mágica. Ópera y misterio. Akal, 2006, pág. 30.
- 9-. JEAN Y BRIGITTE MASSIN, Wolfgang Amadeus Mozart. Pág. 1371.
- 10-. GUNTARD BORN, Mozarts Musiksprache, Múnich, 1985, págs. 336-339.
- 11-. WILLASCHEK, Mozart, pág. 297.
- 12-. GEORG KNEPLER, Mozart, págs. 294-330.
- 13-. Detalle del libreto sorprendente en una acción que gira alrededor de los misterios egipcios, pero que bien podría corresponder a la voluntad de universalismo de la francmasonería.
- 14-. M. F. M. van den BERK, The Magic Flute, págs. 16-18.
- 15-. Sobre la tradición kuravanci y sus posibles relaciones con el teatro europeo, véase Indira VISWANATHAN PETERSON, Papageno in India: The Discourse of Erotic Selves and Others in Tamil Kuravanci Dramas and Mozart's Magic Flute.
- 16-. Nueva llamada del Sturm und Drang y de la juventud de Mozart: el tema procede de Jóvenes Tumbas, de Klopstock, con música de Gluck. JEAN Y BRIGITTE MASSIN, Wolfgang Amadeus Mozart, pág. 1372.
- 17-. El amor celestial y el terrenal: a esta distinción platónica se refiere también sin duda la duplicación del motivo Tamino-Pamina / Papageno-Papagena.
- 18-. En "Bedeutungswandel eines Mozartschen Lieblingsmotivs", Anna Amalia Abert ha investigado este motivo, que ella caracteriza como un salto ascendente de sexta seguido de un descenso por grados. Muestra que este motivo aparece en las más diversas variantes en prácticamente todas las óperas de Mozart desde Apolo y Jacinto, Bastián y Bastiana y Ascanio in Alba hasta La clemenza di Tito, pero sólo a partir de El rapto en el serrallo cobra un significado inequívoco como expresión de un ferviente sentimiento amoroso.
- 19-. El motivo de la inocencia procede del modelo de August Jacob Liebeskind, Lulu oder die Zauberflöte. En él al hada Perifirime un poderoso mago le ha robado aquella arma mágica que en La flauta mágica aparece como el "séptuple círculo solar", en el cuento como "eslabón dorado". "Tengo razones suficientes", le dice el hada a Lulú, "para lamentar esta pérdida, puesto que sé que sólo un joven maduro cuyo corazón aún no haya sentido el poder del amor puede devolverme esta prenda sobre mi dominio. Hace mucho que busco en vano un joven así entre los hombres de este tiempo. Al uno le faltaba coraje, al otro sagacidad, a la mayoría inocencia. Tú eres el único que ha superado la prueba y has demostrado ser el inocente que yo esperaba." Ser "inocente" significa, por tanto, aún no haber amado.
- 20-. Las dos arias de la Reina de la Noche son las únicas de la ópera que se adornan con ejercicios de vocalización a la italiana. No es únicamente para complacer a su cuñada Josefá por lo que Mozart acumula las filtraciones en su papel; es sobre todo para acusar el carácter artificial del personaje. Ya que el ritornello orquestal del recitativo procede de Thamos, donde subraya la falacia del traidor Pheron. Los que creen que se ha transformado la intriga en el transcurso del trabajo, haciendo de pronto malvada a la buena reina del comienzo, no han reparado en que Mozart toma sus precauciones nada más empezar para poner sobre aviso a los que presten atención.
- 21-. BRIGID BROPHY, en Mozart the Dramatist, ha desarrollado el carácter isíaco de la Reina, págs. 148-153.
- 22-. Este fragmento produjo en el aristócrata ruso Oulibicheff una ridícula indignación: "¿Cómo una joven de alto linaje puede cantar dúos eróticos con el fuñón de Papageno?", Jean y Brigitte Massin, Wolfgang Amadeus Mozart, pág. 1373.
- 23-. KARL PESTALOZZI, Das Libretto der Zauberflöte, 14. También Dorothy Koenigsberger hace hincapié en el hecho de que la ópera quería transmitir al público experiencias similares a aquellas por las que Tamino tuvo que pasar durante su iniciación ("A New Metaphor", pág. 266)
- 24-. Marcha donde se aprecia la influencia de la Marcha litúrgica del Alceste de Gluck, y la del Oberon de Wranitzky. También recuerda al Haydn tardío, con similitudes en el tema del Andante de su Sinfonía núm. 104.
- 25-. Votación mediante "balotas" blancas y negras, siendo las bolas blancas los votos favorables y las negras, en contra.
- 26-. Nueva triada masónica.
- 27-. Se trata del ciclo zodiacal, cuyos siete círculos corresponden a los siete "planetas" entonces conocidos en astrología (Sol, Luna, Venus, Marte, Mercurio, Júpiter y Saturno); el simbolismo zodiacal, estrechamente unido a muchos misterios masónicos, no tiene sólo relación con el cosmos sino también con el hombre

La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (*parte IV y última*)

(macrocosmo y microcosmo).

28-. W. ROSENBERG, Mozarts Rache an Schikaneder.

29-. A este paralelismo invertido entre Orfeo y Tamino remite Van den Berk, Magic Flute, pág. 126. Véase también Petra Fischer, Die Rehabilitierung der Sinnlichkeit.

30-. Las palabras de este texto siguen muy de cerca un pasaje del Sethos, de Terrasson, y recuerdan el epitafio de la tumba de Hiram. La elección de una coral para la música (y en do menor) precisa aún más la intención mozartiana de una referencia al ritual de la maestría, y nos remitimos sobre este punto a la Maurerische Trauermusik, K. 477. El tema musical ha sido tomado por Mozart de un coral luterano que data de 1524 y fue ya utilizada por J. S. Bach en tres Cantatas. Se encuentra en el borrador contemporáneo de un Cuarteto de cuerdas en si menor, K. 629b. Se observará la presencia en el texto de la palabra "Erleuchtet" (iluminado); tal vez haya aquí una alusión voluntariamente discreta, pues no hubiera podido ser más precisa sin peligro grave en 1791. Se observará finalmente en la partitura la presencia del tema inicial de Réquiem desde el comienzo del acompañamiento orquestal de la coral.

31-. Clemente de Alejandría, Stromata, 5.71.1. Clemente retoma el juego de palabras de Aristóteles según el cual en los misterios de lo que se trataba no era de "aprender" (mathein), sino de

"sufrir" (pathein), con lo cual se refiere precisamente a lo que nosotros aquí definimos como "sacudida emocional" o "impresión afectiva". Véase Walter Burkert, Die Antiken Mysterien, pág. 116 y siguientes, y Christoph Riedweg, Mysterienterminologie, págs. 127-130.

32-. IGNAZ VON BORN, Über die Mysterien der Aegyptier, pág. 22.

33-. MEINHOLD, Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption, pág. 100.

34-. El tema musical está aquí tomado de nuevo de Thamos, Koenig in Aegypten, K. 345 (coro final); ya había reaparecido al final de Las bodas de Figaro.

35-. FRIEDRICH LEBERECHE PLESSING, Osiris und Sokrates, págs. 388-433.

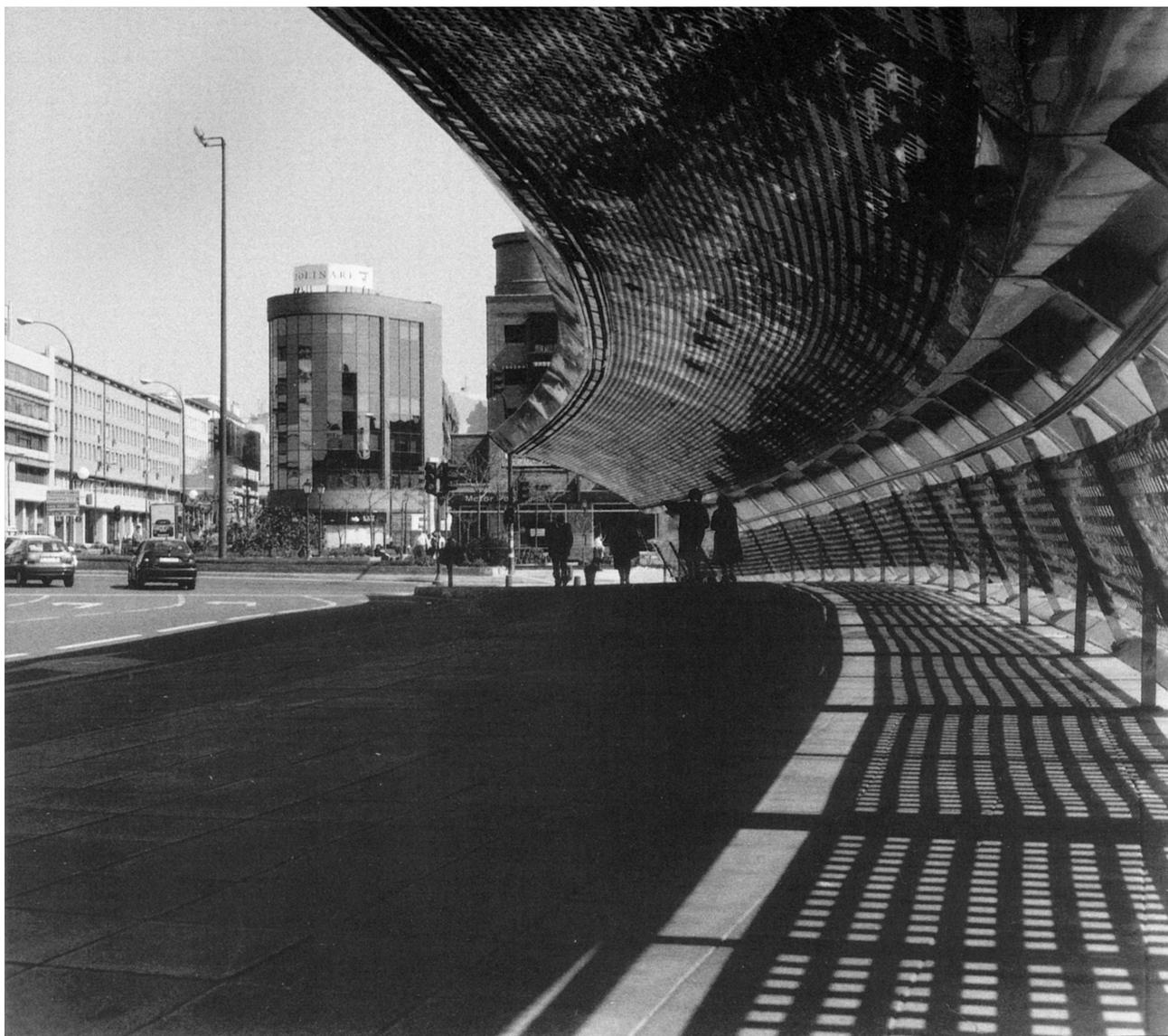
36-. Kreil cita a Corneille de Pauw, Philosophische Untersuchungen über die Aegyptier und Chinesen, edición alemana, Berlín, 1774, vol. II, pág. 55.

37-. HORST BREDEKAMP Y WOLFRAM JANZER, Vicino Orsini.

38-. E. STAEHELIN, Motiv der pyramiden, pág. 121 y siguientes.

39-. HERMANN PERL, Der Fall "Zauberflöte", págs. 137-156.

40-. EUGENIO TRÍAS, El Canto de las Sirenas, pág. 157 y



La Flauta Mágica

Simbolismo e Iniciación (*parte IV y última*)

siguientes.

41-. Selección de cartas de Jesús Dini, Mozart, Barcelona, 1987, y Cartas de Mozart, Miguel Sáenz (trad.), Barcelona, El Aleph, 1986.

42-. P. A. BALCELLS destaca este aspecto en Autorretrato de Mozart.

43-. ANNETTE KOLB, Mozart. "En un esplendor solemne, vas a pertenecer pronto a todo el universo. Tu poderío está en la obra, en el imperio del sol. Pamina y Tamino lloran; su más alta felicidad yace en la oscuridad de la tumba."

44-. Manuscrito en el Mozarteum de Salzburgo; facsímil en Mozarts Tod, pág. 31.

45-. ROBBONS LANDON, 1791. El último año de Mozart. P. 164 y siguientes.

Bibliografía

- ASSMAN, JAN. La flauta mágica. Ópera y misterio. Ed. Akal, 2005.

- DELGADO MONTERO, FRANCISCO. Mozart, una vida hacia la libertad. Ed. Incipit, 2008.

- HURTADO, AMANDO. La masonería. Ed. Edaf, 2001.

- JACQ, CHRISTIAN. Mozart IV. El amado de Isis. Ed. Planeta, 2007.

- JACQ, CHRISTIAN. La masonería. Historia e iniciación. Ed. Martínez Roca, 2004.

- MASSIN, JEAN Y BRIGITTE. Wolfgang Amadeus Mozart. Ed. Turner, 2003.

- MOZART, Die Zauberflöte (The Magic Flute). Opera K. 620. Ernst Eulenburg Ltd.

- MOZART, Die Zauberflöte. Libreto de Emanuel Schikaneder. Ed. Prisa Innova, 2007.

- ROBBINS LANDON, HOWARD CHANDLER. 1791, El último año de Mozart. Ed. Siruela, 2006.

- TRÍAS, EUGENIO. El Canto de las Sirenas. Ed. Galaxia Gutenberg, 2007.

- RITUAL DEL PRIMER GRADO SIMBÓLICO, REAA

MARÍA JOSÉ PERETE MARCO

Nacida en Ibiza en 1988, empezó sus estudios de piano a la edad de 5 años y medio con la profesora checa Vera Sykora. Perfeccionó armonía, contrapunto y composición con el maestro belga Raymond Andrés. Desde 1996 hasta 2004 fue organista en las iglesias "Nuestra Señora de Lourdes" y "Puig de Missa" de Santa Eulalia del Río, Ibiza. En 2006 finalizó con las máximas calificaciones el Título Profesional de Música en el Conservatorio de Ibiza, obteniendo el premio extraordinario de piano.

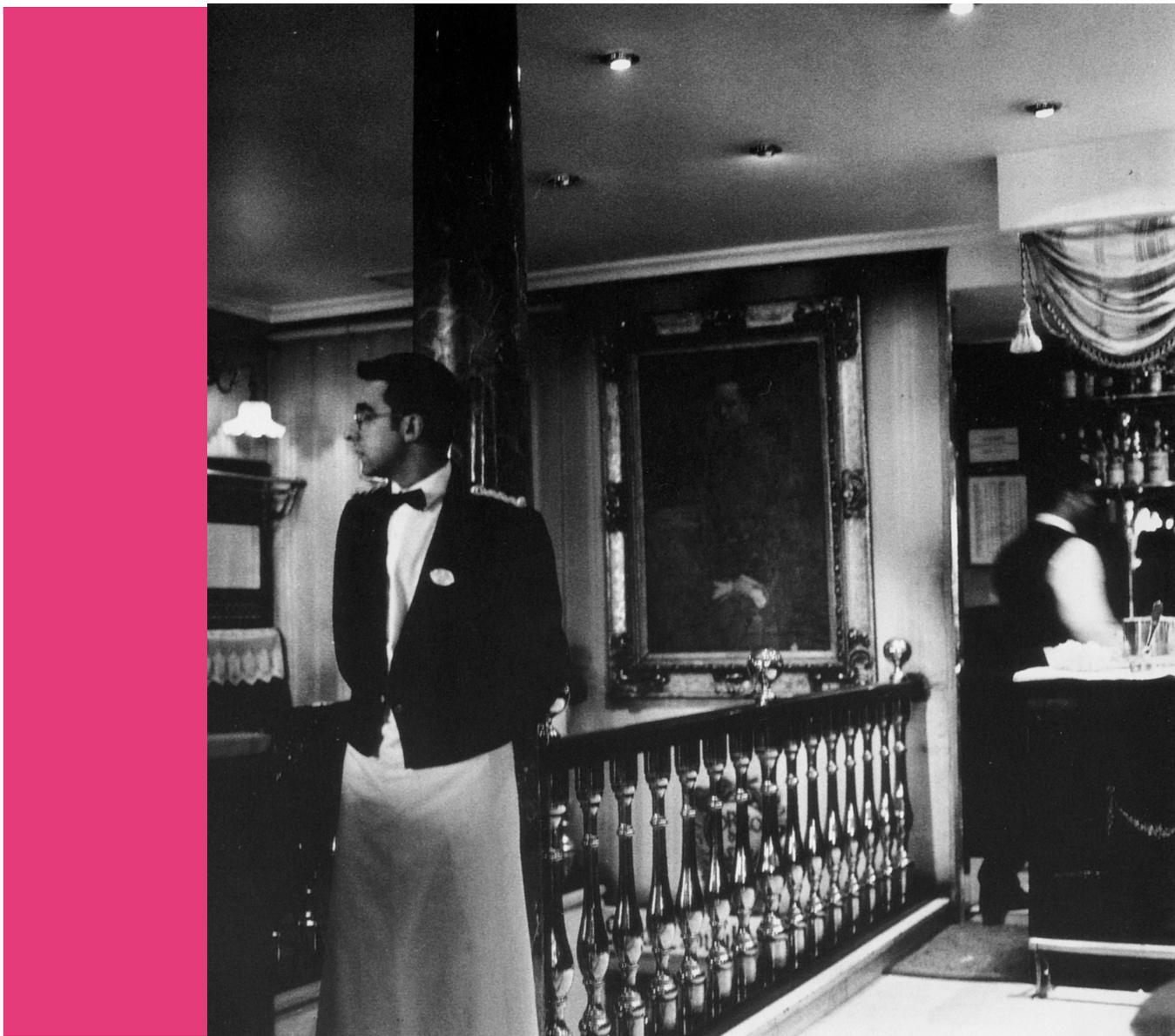
Ha realizado conciertos de piano y música de cámara en Cataluña, Castellón, Valencia, Sigüenza, Madrid y Baleares. Ha asistido a cursos magistrales en España, Francia, Italia, Holanda y Alemania. Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Castellón, bajo de dirección de Salvador Sebastián López.

En 1996 obtuvo por unanimidad el Primer Premio en el X Concurso Internacional de Piano de Ibiza, en 1999 el Segundo Premio en el VI Concurso Internacional de Piano Ciudad de San Sebastián y en 2007 fue finalista en el IV Concurso Internacional de Piano Antón García Abril. En junio 2011 finalizó sus estudios en el Conservatorio Superior de Castellón, como discípula del maestro Brenno Ambrosini.

Miembro de la Asociación Bell'Arte Europa International Cultural Society desde 2010, actualmente continúa su formación en el Centre d'Études Supérieures Musique et Danse de Poitou-Charentes, en Francia, con Carole Carniel-Petit.

MARÍA
JOSÉ
PERETE
MARCO





De la Caverne Alchimique au Temple Maçonique

par Sylvie Frossasco et Ana Anriot

Poussière, tu retourneras à la poussière....

Curieuse façon d'initier un travail, mais la fin n'est-elle pas un commencement en soi ?

Du moins n'est-ce pas ce que nous semblons avoir compris, nous Francs Maçons, quand nous prétendons devoir passer, un jour, à l'Or ..Éter..?

N'est-ce pas ce qu'a également compris l'Adepté cheminant sur la voie du Grand Œuvre ?

N'ayez aucune crainte, je ne tenterais pas, là, de vous en exposer les diverses phases, ni de vous décrire les différentes voies à emprunter pour son accomplissement, lesquels sont des concepts dont je n'ai aucune maîtrise.

Il serait par conséquent vain de faire du recopiage...plutôt qu'en la matière, chercher la quintessence...

Si j'ai choisi cette thématique, c'est qu'au fil de mes propres réflexions sur notre démarche maçonnique en général mais surtout sur notre rituel en particulier, sur ses origines, sur son pourquoi, sur sa portée, j'ai acquis la conviction que le

REAA, tel que nous le pratiquons encore de nos jours, est d'inspiration profondément alchimique...

Je me propose par conséquent de nous faire effectuer, tout au long de cette planche, de fréquents allers retours entre rituel maçonnique et alchimie...

Alchimie des mots, alchimie des nombres, alchimie des corps, harmonie, fusion, transmutation des métaux en or, élixir de vie, recherche de la Pierre Philosophale....

Pratiques mystérieuses qui semblent appartenir au seul passé, pourtant des alchimistes oeuvrent encore, qui sont-ils, quelle quête poursuivent-ils ?

Entrés dans la légende pour certains comme des magiciens barbus, pour d'autres comme des faiseurs d'or, ou de simples mystificateurs, l'imagerie populaire en a souvent fait des individus étranges induisant des approches souvent opposées.

Science, physique, biologie, à notre époque leur démarche peut nous paraître singulière, ils sont pourtant les héritiers

De la Caverne Alchimique au Temple Maçonique

de pratiques millénaires qui trouvent toujours résonance de nos jours.

Une porte s'ouvre, notre voyage dans le monde de l'alchimiste va commencer.

Vieux manuscrits, allégories, symboles, pour nous F.:M.: cet univers étrange apparaît néanmoins déjà familier.

Ici tout est symbole...n'est-ce pas, en effet, un des premiers préceptes que nous apprenons lors même de notre d'initiation....

Comment, ne pas d'emblée, faire le rapprochement entre démarche opérative et spéculative, deux aspects que nous retrouvons en alchimie comme en maçonnerie.

De cette double démarche, découlent deux mythes fondateurs de la science d'Hermès.

D'un point de vu strictement opératif, qu'ils soient fils de Lamech selon la Genèse et ancêtre de tous les forgerons en cuivre et en fer ou comme le Vulcain des Romain ou Héphaïstos son homologue Grec, les premiers alchimistes sont les premiers forgerons, car ce sont eux, qui recueillent le matériau émergeant de la terre.

Ils le travaillent ensuite à l'aide du feu et ainsi le façonnent créant armes et outils qui permettront, chacun tour à tour, à chaque âge de l'humanité, d'avancer en civilisation.

De l'âge de pierre à l'âge de cuivre, de l'âge de cuivre à l'âge du bronze puis du fer, pour arriver un jour enfin, nous l'espérons, sur un plan plus spirituel cette fois, à l'âge d'or.

D'un point de vue spéculatif cependant, l'idée est que Dieu lui-même en avait révélé les secrets à Adam et à travers lui à Noé, puis à toute à sa descendance... chacun et chacune de nous en serions, par voie de conséquence, également les dépositaires.

Ceci est primordial pour bien comprendre le parallèle que l'on peut faire entre alchimie et maçonnerie à nombre d'égards.

En effet, que cherche l'alchimiste si ce n'est, par la connaissance de la nature et de ses lois, tenter de percer le secret de la vie et le mystère des trois règnes, animal, minéral et végétal.

Du laboratoire où il expérimente à l'oratoire où il conceptualise, l'adepte est avant tout un philosophe de la nature qui tente de percer les mystères de l'existence et de la matière.

Car, partant de la simple observation, il apparaît clairement que tout est métamorphose.

Toutes choses naissent et disparaissent, quelle que soit leur nature, quelle que soit le temps qu'il faille pour se faire, tout n'est que cycle de naissance, croissance, mort et résurrection sous une forme différente.

Notre Rituel ne s'appuie t-il d'ailleurs pas sur le cycle de la nature, concept qui sert de base même à notre cérémonie d'initiation ?

Retour à la terre symbolisé par le séjour dans le cabinet de réflexion, là où l'impétrante doit mourir à elle-même avant que de renaître, non plus simple profane, mais véritable initiée.

Pourquoi cette "épreuve" nous semble t'elle d'emblée si naturelle, alors qu'en tant que « non encore créé» nous n'avons, à ce moment précis, encore aucune notion du symbolisme maçonnique ?

Serait-ce justement, que, quels que soient notre vécu et nos origines, cette symbolique fait partie de notre inconscient peut-être individuel mais surtout collectif ?

Ceci est d'autant plus amusant que j'avais d'emblée réussi à assimiler le schéma freudien de la psychanalyse, alors que je n'étais jamais parvenue à adhérer au concept d'inconscient collectif de Jung, fervent adepte, en outre, de l'art d'Hermès.

Or, c'est la maçonnerie qui m'a permis d'en comprendre les mécanismes et de, peu à peu, en intégrer l'idée comme une évidence.

En effet, la quête intérieure à laquelle nous francs-maçons tentons de procéder tout en restant attachés à nous élever, tel Dante qui commençant symboliquement son voyage au centre de la terre, pour parvenir à atteindre les sphères célestes, m'a longtemps interpellée.

Ce faisant, elle m'a permis de comprendre qu'appliquant la méthode maïeutique de Socrate, il convient de plonger au plus profond de soi afin, les mêmes règles régissant l'Humain et le Divin, le microcosme et le macrocosme, de pouvoir connaître, dès lors, "l'univers et ses Dieux".

Et comment ne pas envisager que, si selon la Bible, Dieu a fait l'Homme à son image, l'Homme a lui, fait, Dieu à la sienne.

Mais revenons au parallèle entre alchimie et maçonnerie et considérons à nouveau notre cérémonie d'initiation.

Nous passons, nous l'avons vu, par l'épreuve de la terre, dans le cabinet de réflexion, reproduction, s'il en est, de la caverne alchimique.

Sans nous "étaler" sur son contenu qui serait l'objet d'une planche à part entière, nous y trouvons symbolisés différents éléments de source alchimique évidente.

Le soufre, le sel, le mercure, bien évidemment, mais aussi le coq, garant de la vigilance et figure de l'avènement de la lumière initiatique, attribut d'Hermès, dieu à double face, l'une blanche, l'autre noire à l'image de notre pavé Mosaïque....

Y trône également notre fameux V.I.T.R.I.O.L. dont je retiendrais plus volontiers la déclinaison en V.I.T.R.I.O.L.U.M. "visite le centre de la terre où tu trouveras la pierre cachée, véritable médecine".

Car, si dans la terre se trouve le remède, la portée d'une telle découverte est dès lors immense.

Appliqué à l'alchimie, nous plongeons dans la théorie des signatures chère à Paracelse, père ne de la médecine spagorique, elle-même ancêtre de l'homéopathie.

L'adage de Paracelse étant qu'en vertu de la loi des semblables, l'astre est guéri par l'astre selon un système de correspondances astrales entre les minéraux, les végétaux et les différents organes du corps.

Attardons nous dans notre cabinet de réflexion, si nombre de maximes y relèvent de la mise en garde, une en particulier affirme un principe alchimique majeur :

De la Caverne Alchimique au Temple Maçonique

"Si tu persévères, tu seras purifiée, tu t'affranchiras des ténèbres et la lumière t'éclairera..."

ceci, mérite que l'on s'y arrête...

"tu sera purifiée", s'entend par les éléments car, nous le savons, les quatre épreuves de l'initiation consistent à être purifiée tour à tour par la terre, l'air, l'eau, le feu, les quatre éléments, donc, symboles premiers de la quête alchimique.

Et "cette lumière qui nous éclairera", n'est-elle pas figurée dans la Loge à l'Orient où trônent, à la fois, le soleil et la lune, qui pour l'alchimiste symbolisent, au-delà de la Lumière, la réunion entre le principe solaire masculin et le principe lunaire féminin, pour constituer la réunification de ces deux principes dans l'androgynat originel...

La V.:M.: n'affirme t-elle une fois la récipiendaire reçue maçonne, "n'oubliez jamais que si vous êtes un des pôles de l'Humanité, l'Homme est l'autre pôle" ?

Concept d'androgynat d'ailleurs posé dans les deux versions de la Genèse puisque dans l'une, Adam et Eve sont façonnés de la même terre, dans l'autre Eve est tirée de la côte d'Adam, tous deux, ainsi, issus de la même matière première...

Cette materia prima de la sélection de laquelle va dépendre la qualité du grand œuvre que l'Adepte va s'attacher à opérer à l'abri du regard profane...

Le premier travail d'une surveillante en loge étant de s'assurer que le Temple est couvert extérieurement, comment ne pas considérer que ce lieu, symboliquement secret et sacré, s'apparente à la caverne des Alchimistes, au sein de laquelle, eux aussi pouvaient travailler à couvert....

N'ayant de cesse d'occulter le sens intelligible de leurs travaux, ce, afin de le protéger, car comme le précise Roger Bacon, "en révélant le secret on en diminue la puissance."

C'est cette considération même qui m'a permis de faire le lien que je ne parvenais à établir entre, alchimie opérative et hermétisme spéculatif.

En effet, les adeptes de l'art d'Hermès se sont attachés à coder derrière des symboles et des allégories, les différents traités alchimiques tout d'abord, faisant ensuite, de leur discipline, un art à part entière.

C'est ainsi que voit le jour la langue des oiseaux, ou le gai savoir, langage codé utilisé, entre autres, par le poète et le troubadour pour véhiculer des messages secrets auquel le profane ne saurait et ne devait rien entendre.

Ce, à l'instar de notre "il pleut", parfois lancé en plein "cagnard" ...

En effet, outre de rendre le texte indéchiffrable pour le profane, comme dans de nombreux Contes faussement



De la Caverne Alchimique au Temple Maçonique

présupposés pour enfants, l'intérêt capital du symbolisme alchimique provient de son archaïsme et de son contact encore vivant avec les puissances primordiales de l'univers et leurs images.

Par tradition, si l'on tait le nom de Dieu ou qu'il est interdit de coucher le tétragramme par écrit, c'est parce qu'en connaissant ce nom on peut accéder à la connaissance...alors que l'Homme a eu interdiction de goûter à son arbre et que sa désobéissance a provoqué la chute de l'Humanité toute entière....

La filiation devient dès lors plus claire encore entre alchimie et hermétisme :

- l'alchimiste cherche à transmuter la matière pour passer du métal le plus vil au métal le plus noble, l'or qui symbolise dans nombre de civilisations anciennes, notamment en Egypte, l'éclat de la Lumière Divine.
- en décodant le langage, attribut Divin accordé à l'ensemble de la création, seul, l'Homme, en ayant gardé le privilège après la chute, l'hermétiste cherche lui à remonter au Verbe créateur, le Logos.

Tout cela, bien que pouvant sembler rebutant, est, je peux vous l'assurer, passionnant quand on s'y plonge réellement et que l'on tente des corrélations, même si celles-ci ne peuvent que rester à un niveau très modeste par rapport au niveau de Connaissance que cela requière.

Parvenue au terme de ce voyage, il apparaît clairement que l'alchimiste n'est pas un simple faiseur d'or et que l'alchimie constitue une doctrine ésotérique débouchant certes, de prime abord, sur la transformation de vils métaux en or, mais ceci ne constituant, en fait, qu'une allégorie derrière laquelle se cache l'essentiel :

"nous avons laissé nos métaux à la porte du Temple et que nos regards se tournent vers la lumière..."

Le but suprême étant, en effet, la transmutation de l'adepte, car, comme le dira Paracelse, "nul ne transmute aucune matière s'il ne s'est transmuté lui-même".

Mais je ne saurais conclure ce travail sans me référer au "Texte" fondateur de l'Art d'Hermès, la fameuse Table d'Emeraude qui pose deux principes fondamentaux:

"sépare le subtil de l'épais" - "tout ce qui est en haut est comme ce qui est en bas et de là provient le miracle de toute chose."

En cela, réside le principe même de "l'un dans le multiple" "du tout dans l'unique", symbolisé par le serpent qui se mord la queue, l'Ouroboros.

La matière est une mais elle peut prendre différentes formes.

Ceci est un concept fondamental de la démarche alchimique, laquelle découle largement des thèses de la philosophie aristotélicienne, qui considère que toute chose tend à atteindre sa propre perfection.

Et cela n'est-il pas un principe qui nous est commun et que nous partageons chacune, car serions nous en Franc Maçonnerie si ne croyons pas, nous toutes mes sœurs, en la perfectibilité de l'Homme....

Sylvie Frossasco, de Niza, fue iniciada en 2002 en la R. :L. : "Le Vaisseau d'Isis" n°356 al Or. : de Grasse.

Compañera en 2003 y Maestra en 2005, pertenece ahora a la R. :L. : "Pierre de Lumiere" n°66 al Or. : de Cannes (Gran Logia Femenina de Francia)

Ana Anriot de Vallauris fue iniciada en 1989 en la R. :L. : "Pierre de Lumiere" n°66 al Or. : de Cannes.

Compañera en 1992 y Maestra en 1995 fundó en el año 2000 la R. :L. : "Vaisseau d'Isis" n°356 al Or. : de Grasse para reintegrarse hace tres años a su Logia Madre.

ANA
ANRIOT
et
SYLVIE
FROSSASCO



Querida mi Luna

... escucha ...

por Brenno Ambrosini

Querida mi Luna,

Todas las noches te miro y te admiro, y al mismo tiempo te acaricio como el Maestro te diseña dulcemente cuando traza el Cuadro. Necesito con constancia tu brillo en la oscuridad y tú me dejas mirarte, coqueta, cambiando tu cara en cada ocasión. ² Todas las noches me recuerdas que yo te veo así, pero el Sol te ve diferente. Me lo recuerdas para que no me pare en lo que simple parece. Veintiocho dulces caras, veintiocho noches y veintiocho encarnaciones en una encarnación única, una opinión, un pensamiento. ³

Querida mi Luna,

Te necesito, mi fuente de Luz clara: tu rostro acaricia mi rostro, tu voz del Silencio me aconseja. Enfrías y tranquilizas mi deseo intenso del Sol que da miedo con sus rayos cegadores a los que no estoy preparado. Un Sol que ofende todavía los ojos de mi Conciencia. Tu Luz refleja es la del Demiurgo que ilumina al Hombre, la del Sol es la del Principio. Tu Luz consueta, la del Sol apabulla. Tu Luz es la del Hombre que quiere salir de la ignorancia, la del Sol es la Luz de la Sabiduría casi amenazadora. Tu Luz es la guía del cariño, la del Sol es Justicia implacable. Me reconfortas del miedo al Fiat Lux emanado del Verbo Divino en el Principio, motor inmóvil ⁴, incógnito punto sin espacio ni tiempo.

Querida mi Luna,

Me enseñaste que soy un símbolo, como tú, que refleja la vida y el Ser universal, como tú. Un símbolo y una idea en movimiento que por el Rito intenta restablecer el Orden Magno del Principio, reflejo en espacio y tiempo de lo inespacial y atemporal. Tú das formas y sombras a los gestos rituales, los símbolos y los signos que ayudan la gestación y el renacimiento del Hombre Nuevo y Libre. Hasta reunir lo disperso y, al fin, llegar a recomponer, lleno de Luz, el nombre verdadero del Logos.

Querida mi Luna,

Mi estrella y mi guía en el viaje iniciático desde el Cuerpo hacia el Espíritu a través del Alma ⁵ en la formación del microcosmos acorde y armónico al Orden Magno de las cosas, tú me enseñaste el camino de las tinieblas exteriores hacia la Luz que algún día encontraré gracias a la iluminación iniciática. Tu Luz es la que dio razón a mi antropogénesis espiritual reflejándose a través de tu imagen la Palabra que da el Orden, la Palabra que es Belleza. Tú has iluminado la fuerza de mi mazo y la inteligencia de mi cincel para desbastar la piedra bruta hasta casi proporcionarle tridimensionalidad, al empujarme a despojarme de los metales, a separar lo espeso de lo sutil, lo profano de lo sagrado, para intuir la Belleza.

Querida mi Luna,

Dulce lámpara de los peldaños de la Escala de Jacob, tu iluminas desde la percepción sensorial, por la imaginación y el entendimiento, para ayudarme a llegar a la comprensión

Mi estrella y mi guía

en el viaje iniciático

desde el Cuerpo hacia el Espíritu

a través del Alma

en la formación del microcosmos

acorde y armónico

al Orden Magno de las cosas

profunda del último peldaño, el de la aprehensión directa de la Palabra Divina en la meditación. ⁶ Los peldaños que van desde los Infiernos al mundo de arquetipos con los diez nombres de Dios ⁷ y los sephiroth, ⁸ los siete niveles de conciencia simbolizados por las siete artes liberales. ⁹ Dulce lámpara de la Fe, de la Esperanza y del Amor. Dulce lámpara que ilumina al Aprendiz las tres columnas que se yerguen sobre el pavimento antinómico.

Querida mi Luna,

Necesito tu dualidad y tu ambigüedad, imagen de Dios y de Hombre al mismo tiempo. Dos sexos en uno, eres el icono de la copulación entre Cielo y Tierra de la que nacieron las Estrellas, infinitas luces y ancilas tuyas. Hombre y Mujer, eres icono de la dualidad en la pareja, cuya plenitud sabe transformar cada arruga de nuestros rostros en Historia y Tradición vividas juntos. En tu rostro también enseñas bellísimas arrugas.

Querida mi Luna,

Tu susurro tibio me recuerda la Tradición del Arte Real y, sin aterrorizarme, me recuerda la triste historia del Ángel, el más bonito entre los ángeles, y la de Prometeo que desafió a Zeus. Tu voz cálida me enseñó el Silencio del que cada uno puede escucharse a sí mismo. El Silencio que se aprende, un Silencio lleno de Palabras y de Música que acompaña al Francmasón a lo largo de su infinita iniciación. El Silencio que es la Voz de la Espiritualidad, la tensión hacia los estados superiores del Ser, hacia lo sutil percibido en la profundidad del Yo.

Querida mi Luna,

Me enseñaste, y nunca me regañaste por no haberlo aprendido, a escuchar con paciencia y modestia, a encontrar y probar vías diferentes para encontrar la Paz interior. Me has enseñado a mirar el tronco sin que las hojas me engañen, me has exhortado a reconocer a los brahmanes ¹⁰ y huir de los cegadores kshatriya ¹¹, que en su

rebelión ¹² pueden inducir al error y alejarse de la Tradición. Kshatriyas que transforman el símbolo en ornamento, el Rito en representación majestuosa y vacía al mismo tiempo, el grado en carga honorífica y la Plancha en un alarde de erudición y ejercicio retórico fin a sí mismo. Kshatriyas que se sirven de eslogan, frases hechas y declaraciones de principios, vaniloquios y anectódica de ningún nivel. Tú, Luna, me enseñaste el Silencio para distinguir la iniciación de la pseudo-iniciación que se autoalimenta y excluye todo aspecto de la Tradición del Arte Real.

Querida mi Luna,

Tu Silencio es mi Silencio, y el Silencio no es deminutio para el Aprendiz sino momento iniciático entre todas las Tradiciones por encima de los Tiempos y de las áreas geográficas. ¹³ Del Taoismo al Zen, del sciamanismo al Hinduismo, por no hablar de nuestra civilización, el adepto es un renacido, y simplemente no puede hablar porque infans est qui fari no potest. ¹⁴ Tú iluminaste de ternura mi Silencio, escucha interior, guía insustituible para el itinerario hacia lo trascendente, primera statio de reorientación espiritual en el procedimiento de adaptación al Orden cósmico.

Querida mi Luna,

Tú has dado esperanza en mi fase de paso, tú me has ayudado a que lo profano se posase, a que yo pudiese intentar liberarme de los metales. Tú me has repetido “espera que el humo se haya ido y la llama iluminará y dará calor”. ¹⁵ Tú me has repetido que no sólo debía dejar los metales fuera del Templo, sino que debía robar los

utensilios que la Iniciación me entregó para utilizarlos al descubierto. Tú me has hecho entender que de las “Tres Gracias” de Rubens, la más importante no es la del medio.

Querida mi Luna,

el Sol un día lejano te dijo: ¹⁶

Oh Luna, con mi abrazo / y dulce caricia / te harás bella / y poderosa / como yo.

Abrázame y no me sueltes.

¹ Referente a las 28 fases lunares.

² W.B.Yeats, A Vision, 1925

³ Terminología aristotélica

⁴ Terminología hermética cristiana medieval.

⁵ Robert Fludd, Utriusque Cosmi II, Oppenheim 1619

⁶ Sefirot: diez numeraciones que combinadas con veintidós letras del alfabeto hebreo constituyen el plan de la creación de las cosas, tantos superiores como inferiores. Los diez atributos, los diez nombres de Dios que forman el “rostro místico de Dios” o el “cuerpo del Cosmos”. Se sustentan en los tres pilares de gracia (derecha), fuerza (izquierda) y del equilibrio. La manifestación de la creación se percibe solamente en los siete sefirot inferiores.

⁷ Agrippa de Nettesheim, De occulta Philosophia, 1510

⁸ Divididas en Trivium y Quadrivium, eran gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, astronomía y música.

⁹ Sacerdote Hindú

¹⁰ Orden militar y noble del tradicional sistema social védico-hindú

¹¹ Shrimad Bragavatam

¹² L. Pruneti, “Pinnacoli dell’ odio, gemma il Caos”, en Officinac, Roma, Diciembre 2006, p.19

¹³ R. Di Castiglione, Corpus Massonicum, Roma 1984

¹⁴ E.G.Lessing, Dialoghi massonici, Roma s.d., p.38

¹⁵ Poema “Sol y Luna”, incipit, s. XV .

ERGO..SUMMAGAZINE ES UNA NEWSLETTER DIGITAL TOTALMENTE INDEPENDIENTE DE CUALQUIER IDEOLOGÍA Y DE CARÁCTER HUMANO Y HUMANISTA.

ERGO..SUMMAGAZINE DECLINA TODA RESPONSABILIDAD SOBRE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS QUE REFLEJAN SÓLO Y EXCLUSIVAMENTE LAS OPINIONES DE SUS AUTORES, QUIENES SON LOS ÚNICOS RESPONSABLES DE LA ORIGINALIDAD, AUTORÍA Y CONTENIDO DE LAS PUBLICACIONES.

TODOS LOS ARTÍCULOS Y MATERIALES GRÁFICOS PUBLICADOS SON PROPIEDAD INTELECTUAL DE SUS AUTORES.

QUEDA PROHIBIDA LA COPIA, REPRODUCCIÓN Y UTILIZACIÓN PARCIAL O TOTAL DE MATERIALES, TEXTOS E IMÁGENES PUBLICADOS SIN PREVIA AUTORIZACIÓN EXPRESA Y POR ESCRITO DE SU AUTOR.



ERGO..SUMMAGAZINE

HAN COLABORADO A ESTE NÚMERO:

GIOVANNI BATTISTA MARIA FALCONE
VINCENZO CONSOLO
VÍCTOR GUERRA
JOAN FRANCESC PONT CLEMENTE
PAU GIL CORTÉS
MARÍA JOSÉ PERETE
SYLVIE FROSSASCO
ANA ANRIOT

COORDINA Y EDITA:
Brenno Ambrosini

ergosummagazine@gmail.com

www.ergosummagazine.blogspot.com

http://www.facebook.com/
ErgoSumMagazine