

Música y masonería en España. Pautas para un estudio

JACINTO TORRES MULAS

Durante mucho tiempo, la ausencia de estudios generales sobre el fenómeno masónico en España y sobre aspectos parciales del mismo se ha querido justificar tanto con la escasez de documentación primaria disponible como con la falta de otros estudios paralelos que pudiesen ir constituyendo referencias a partir de las cuales ir avanzando en el conocimiento. Hoy sabemos que ni una cosa ni otra son ya ciertas; aunque con limitaciones, existe un considerable cúmulo de documentos originales accesibles al investigador en diversas fuentes y, por otra parte, los estudios sobre la masonería española han alcanzado en la actualidad un desarrollo difícilmente imaginable hace sólo dos o tres décadas, tanto en sus planteamientos generales como en los estudios particulares de los más diversos aspectos, cuyo mejor exponente son los trabajos publicados en las actas de los cinco Simposios internacionales sobre historia de la masonería española que preceden al actual. En uno y otro casos, justo es reconocer la impronta de la amplia e intensa actividad desplegada por el profesor Ferrer Benimeli.

En otro lugar damos a conocer el fruto conjunto y ordenado de dichos Simposios¹, cuyo total arroja la abultada cifra de 341 artículos. Si añadimos los numerosos ensayos, tesis y diversos textos publicados durante este período comprobaremos que en sólo estos diez años el conocimiento sobre la masonería española ha avanzado más que en cualquier otra etapa anterior, tanto en número como en calidad; y, sobre todo, se han establecido unas pautas firmes para que ese conocimiento sea solvente, riguroso y objetivo, en perceptible contraste con un estilo anterior más frecuentemente caracterizado por el apasionamiento, la superchería o el fanatismo.

1. TORRES MULAS, J. y BURGOS BORDONAU, E. «Una década de bibliografía masonológica: las Actas de los Simposios sobre Historia de la Masonería Española», en *La masonería española entre Europa y América: VI Symposium internacional de historia de la masonería española*, / Zaragoza, 1-3 de julio de 1993 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1994, 2 vol.

Si examinamos un poco más al detalle esos estudios, veremos que por sus páginas desfila una riquísima diversidad de temas y enfoques, desde la más severa y rigurosa cuantificación numérica hasta el comentario subjetivo en la apreciación histórica de un determinado fenómeno o personaje, en una pluralidad en la que no falta el punto de vista de la política, la geografía, la religión, el derecho, la antropología, el periodismo, la milicia, la sociología, la iconografía, la economía, la literatura, la informática, la educación, el urbanismo, la pintura, la bibliografía, la estadística... Parece como si ningún tema posible (y hasta algunos aparentemente «imposibles») hubiese quedado fuera de la observación de los estudiosos de la masonería española. Por eso me ha resultado tan chocante comprobar que precisamente el área de mi especialidad, la música, no haya merecido la atención de los investigadores. Desde luego, se trata de una materia que requiere el conocimiento de unas técnicas y un lenguaje singulares y específicos, lo que en cierta medida puede justificar que los historiadores se hayan abstenido de entrar en ese campo, exótico a los ojos de un profano. Pero tampoco se han atrevido con otros aspectos no estrictamente relacionados con la técnica, el lenguaje o el análisis musical, como los de tipo biográfico, simbólico o los concernientes a los ritos y ceremonias en su faceta musical. Y dicho esto, es necesario añadir que tampoco los musicólogos han reparado en la materia, hasta el punto de que la propia voz *Masonería* está rigurosamente ausente en la absoluta totalidad de los diccionarios de música españoles publicados hasta hoy.

Ha tenido la masonería en España una evolución histórica sumamente difícil y adversa, lo que en muy gran medida ha determinado su carácter; esto, a su vez, unido a la obsesiva campaña llevada a cabo por el franquismo y sus epígonos durante medio siglo, ha tenido por consecuencia que para muchos haya sido y sea, incluso en la actualidad, un tema sobre el que se proyecta todo tipo de prejuicios, cuando no el silencio o la ignorancia más completa. Tal vez eso ayude a entender por qué no hemos estado atentos a las posibles vinculaciones que la masonería pudiera tener con otros asuntos, la música en nuestro caso. Con todo, tampoco puede decirse que sea ésta una materia que cuenta con el favor preferente de los investigadores en otros países; de los más de seis mil títulos que integran la más reciente edición de la *Bibliografía general de la masonería*², sólo ciento doce tienen alguna relación con la música, de los que más de la mitad tratan exclusivamente de Mozart y sus obras³; otras treinta y tres referencias corres-

2. FERRER BENIMELI, J. A. *Bibliografía de la Masonería. Introducción histórico-crítica*. 2.^a ed. corr. y aum. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

3. Lo cual, aunque con todo merecimiento, ha alcanzado categoría de auténtico tema *vedette* músico-masónico, pero que con frecuencia no pasa de ser más que un socorrido tópico, tratado superficialmente o sin entrar en la faceta específicamente musical del asunto. Así, cuando se aborda desde puntos de vista biográficos o se especula con razonamientos de tipo sentimental o ditirámico, suele ignorarse u omitirse cualquier referencia al hecho de que el Conde-Arzbispo de Salzburgo, Hieronymus Colloredo, también estaba afiliado a la masonería.

ponden a recopilaciones de cantos del siglo XVIII y sus sucesivas reediciones, quedando sólo diecisiete títulos, entre esos seis mil, que tratan de otros varios aspectos generalés, muchos de los cuales no son sino artículos que repiten cosas ya conocidas y, con frecuencia, insisten una y otra vez sobre viejos errores, de manera que su cualidad más apreciable resulta ser su brevedad. De entre todos, apenas media docena abordan el tema con seriedad y profundidad; huelga añadir que ni uno solo de ellos se interesa por España.

Las aportaciones de autores como Philippe A. Autexier, Alberto Basso, Jacques Chailley, Roger Cotte, Cecil Hill, Paul Nettl, Hugo Riemann y otros constituyen sin duda lo más serio e interesante en el terreno de las recónditas relaciones entre música y masonería; pero aun partiendo de enfoques diversos, con diferentes criterios y resultados, presentan un aspecto común para lo que nuestro tema interesa: ni dicen absolutamente nada de España ni sus datos son directamente extrapolables a nuestra realidad histórica. En consecuencia, sin dejar de reconocer y aprovechar sus observaciones cuando parezca preciso, dejaré de lado lo concerniente a otros países y tradiciones, así como lo tocante a obras de compositores e intérpretes extranjeros, ya que mi propósito se orienta a la indagación y el esclarecimiento —en la medida en que sea posible— del caso español.

Un interesante artículo del primero de los autores antes citados comienza con el valiente reconocimiento de que «la littérature consacrée à la musique maçonnique est-elle riche en contributions sans valeur aucune, et singulièrement pauvre en travaux bien documentés et solides du point de vue méthodique»⁴. En efecto, con demasiada frecuencia de lo que se trata es de aspectos biográficos, de anécdotas o de datos históricos circunstanciales que, cuanto más abigarradamente prolijos son, más ponen en evidencia la falta de un auténtico enfoque musical, estricta y rigurosamente musical, es decir, de aquello que concierne a la música como tal, como fenómeno sonoro, y no a las peripecias de sus agentes o de su entorno. Tengo como la más firme premisa de mi trabajo que si existe algún tipo de relación entre la masonería y la música, debe buscarse tanto en las posibles facetas de significación musical visibles u ocultas en los ritos y símbolos masónicos como en el análisis interno de la música misma, de sus elementos y sus estructuras.

El punto de partida para esta búsqueda se basa en un razonamiento por analogía: estando las actividades masónicas dotadas de un alto grado de ritualización, cabe esperar que al igual que ocurre con diversos tipos de comportamientos sociales igualmente ritualizados (como puede ser el caso, entre muchos otros y según las ocasiones, de los de carácter militar, nupcial, gastronómico o religioso) pueda estar presente de algún modo la música. Por otra parte, la propia naturaleza de la música misma parece altamente sus-

4. AUTEXIER, PHILIPPE, A. «La musique maçonnique», en *Dix-Huitième Siècle*, Paris, n.º 19 (1987), p. 97-104.

ceptible de posibilitar algún tipo de vinculación o, cuando menos, de paralelismo con la simbología masónica.

La teoría pitagórica de las consonancias y el modelo musical platónico del universo físico fueron recogidos por Aristóteles, Arístides Quintiliano y Boecio y transmitidos hasta los filósofos, astrónomos y artistas de los siglos posteriores, como Kepler e incluso Leibniz.

Durante la Edad Media, cuando la masonería se manifestaba como realidad operativa, la música era también considerada una suerte de «arquitectura», y de su carácter objetivo da testimonio su inclusión en el Quadri-vium, junto con las otras artes liberales matemáticas: aritmética, geometría y astrología. La «música de las esferas» no es sino el resultado de la armonía cósmica, y así nos la presenta Fray Luis de León en su prodigiosa trasposición poética dedicada al organista y compositor Francisco Salinas, cuya Oda comienza señalando precisamente la virtud esclarecedora de la música:

*El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada...*

que luego, en un proceso de ascesis pitagórica, explica:

*...y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta...*

y, en el momento cenital de la composición, se nos revela el paralelismo músico-arquitectónico: el Gran Arquitecto del Universo es también el Gran Maestro Compositor del Cosmos:

*Ve cómo el Gran Maestro,
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.*

Así, el compás con el que el Ser Supremo mide y ajusta la obra magna de la creación se nos muestra en esa su doble dimensión de musical arquitectura.

Y la música sirve también como vehículo de progresión iniciática que dirige el alma del aprendiz, *de su origen primero esclarecida*, hacia una nueva dimensión, a un viaje hacia el grado superior:

*Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,*

y oye allí otro modo
de no perecedera
música...

Finalmente, al cabo de esa progresión, se accede a un nuevo grado mediante el abandono del estado anterior, de modo análogo a lo que prescribe el rito de iniciación de los maestros masones:

¡Oh, desmayo dichoso!,
¡oh, muerte que das vida!...

Luz, números, Gran Maestro, templo, viaje, muerte y renacer... éstos y otros conceptos igualmente presentes en una larga y antigua tradición musical especulativa constituyen otras tantas sugestivas posibilidades que, sin embargo, no parece que hayan tenido en la masonería el amplio y profundo desarrollo que de ellas podríamos esperar, según se expondrá luego con más detalle. A este respecto, resulta un tanto decepcionante que en el más conocido y consultado diccionario masónico español, la voz *Música* se explique con una extravagante digresión sobre los orígenes mítico-legendarios que poco o nada tienen que ver con la realidad masónica, despachando finalmente en cuatro brevísimas líneas lo que nos interesa, que por lo demás tampoco aclara gran cosa: «Una de las siete artes liberales, que figura en muchos grados de la Masonería. Es el segundo escalón de la escala misteriosa de los Caballeros Kadosch, y simboliza la armonía que debe existir entre todos los masones del Universo»⁵. Otra voz a considerar es *Hymno*, donde de nuevo se elude entrar realmente en la materia, con la particularidad en este caso de quedar manifiesta su nula información en lo relativo a su posible incidencia en las prácticas masónicas de nuestro país.

Pero, volviendo al hilo conductor de nuestro trabajo, para poder conocer y definir de una manera comprensiva y amplia las relaciones entre música y masonería en España se hace preciso, por una parte, el establecimiento de un plan de exploración sistemática de fuentes documentales, tanto primarias como secundarias, y por otra parte, la definición y adopción de unas pautas de actuación metodológica que permitan articular los diferentes objetos de investigación. Tales pautas, cuando menos, deben atender a las siguientes facetas, repartidas en estas cinco áreas:

A. Determinado el ámbito cronológico y geográfico, identificación de los individuos pertenecientes a la masonería (o inequívocamente ligados a ella) cuya actividad profesional se desenvuelva en el ámbito de la música: compositores, intérpretes, docentes, editores, constructores, empresarios, así como de las instituciones de carácter musical vinculadas a la masonería.

5. FRAU, L. y ARÚS, R., *Diccionario enciclopédico de la Masonería. I Completado con la Historia General de la Orden masónica desde los tiempos más remotos* / [por J. G. Findel]. La Habana, La Propaganda Literaria, 1883, 3 vol.

B. Observación de conductas que puedan entenderse como caracterizadas o influidas por la pertenencia a la masonería, tanto en las manifestaciones personales como en las relaciones sociales y la actividad profesional.

C. Estudio de los posibles elementos de naturaleza musical asociados al ritual o a las actividades masónicas. Caracterización y definición de tales elementos y de sus modos de expresión musical.

D. Análisis de obras musicales y eventual determinación de aspectos de significado masónico existentes en ellas.

E. Presencia de la música en actividades de información y difusión, así como en la propaganda tanto promasónica como antimasónica.

Es evidente que un planteamiento como el aquí propuesto requiere largo tiempo y esfuerzo para su ejecución, y sus mejores frutos sólo podrán alcanzarse mediante la concurrencia y el contraste de aportaciones parciales realizadas no por un único investigador sino por varios otros que, preferiblemente, actúen de manera coordinada en sectores diversos. Con todo, creo que bien vale la pena dar a conocer lo que hasta este momento llevo avanzado al respecto, bien entendido que lo que se expone a continuación hay que tomarlo con la mayor cautela y únicamente en concepto de iniciales tanteos en un campo hasta ahora completamente virgen. Con toda certeza, de proseguir las averiguaciones y las reflexiones al respecto, no sólo aumentarán en cantidad y calidad los datos de que ahora disponemos, sino que será preciso tener en cuenta otros nuevos y quizás variar el enfoque, y acaso hasta el sentido, de tal o cual apreciación. Considérese, pues, cuanto sigue como lo que realmente es: un primer apunte que, además, está deliberadamente resumido y carente de matizaciones y datos complementarios cuya inclusión darían a este texto una extensión inadecuada a la ocasión y el medio en que se presenta. Queden para un futuro estudio más extenso los datos que ahora se omiten y los que, en tanto, podamos añadir.

I. MUSICOS MASONES

La presencia de músicos en la logias puede obedecer a dos motivos; el primero, obviamente, lo constituye el hecho accidental de la profesión ejercida por alguno de sus miembros, de igual manera que otros pueden ser abogados, comerciantes, clérigos, sastres o relojeros y, como tales, participar de todos los derechos y obligaciones comunes al resto de los hermanos, sin más límite a su progresión masónica que el derivado de su propio trabajo. Pero también existe la clase de los «Hermanos Artistas», distinta de la anterior y, a su vez, claramente diferenciada de la de los «Hermanos Sirvientes», con los que frecuentemente aparecen confundidos. «Hermanos artistas se llaman los que una Logia inscribe en su taller, con el objeto de dar mayor realce a sus trabajos. Tales son los profesores de pintura, de escultura,

de música, los impresores, etc.»⁶. Estos hermanos no son iniciados ni promovidos más allá de los tres primeros grados, están exentos del pago de cuotas y no pueden ejercer cargo u oficio alguno en la logia, aunque sí tienen derecho al voto. «Cuando haya fiestas o banquetes, los hermanos artistas están obligados a contribuir por su arte a la alegría de los hermanos, y a la mayor celebridad y brillo de la función»⁷.

Esta clase era más propia de la masonería del siglo XVIII y fue transformándose a medida que avanza el siglo XIX, principalmente como consecuencia la nueva situación establecida en Europa tras la derrota de Napoleón, hasta que la figura del Hermano Sirviente quedó reducida a un único miembro encargado de la limpieza y otras tareas domésticas. Tanto entonces como anteriormente, en todos los países la totalidad de los músicos masones de cierta relevancia (Geminiani, Spohr, Clerambault, Gossec, Méhul, Mattheson, Philidor, Piccini, Salieri, Cherubini, Spontini, Hummel, Pleyel, Kreutzer y tantos otros, como los antes citados Mozart y Haydn) optaron por su participación regular en las logias, evitando las limitaciones que llevaba aparejadas su adscripción alternativa como hermanos artistas. Por otra parte, hay que observar que la función de éstos sólo adquiere sentido en relación con la importancia y frecuencia de las actividades musicales de las logias, que en el caso de las españolas resultaban sumamente escasas, de manera que la figura de los «hermanos artistas» no parece que constituyeran una categoría distinta de los demás miembros; aquellos que eran músicos actuaban como tales ocasionalmente en alguna celebración especial, pero sin constituir clase o categoría diferente desde el punto de vista masónico, quizás con la única salvedad de los músicos militares integrados en las logias bonapartistas, de efímera existencia, asunto del cual se tratará más adelante.

En cualquier caso, el establecer una lista de cuáles fueron los compositores, intérpretes o, en general, personas dedicadas a algún quehacer musical que pertenecieron a la masonería no es un objetivo que tenga valor en sí mismo; a fin de cuentas se trataría de poco más que una curiosidad cuya importancia apenas se diferenciaría de un censo de músicos abstemios, o de músicos practicantes de deportes, o de músicos hetero-, homo- o bisexuales. Lo que realmente interesa no son tanto las adscripciones o actitudes personales como la música misma, la investigación acerca de las obras y su análisis, que permita determinar la hipotética presencia de ciertos rasgos característicos. No obstante, hay que tener en cuenta que dicho censo resulta imprescindible como punto de partida para evaluar comportamientos y, sobre todo, como pista que nos oriente en la búsqueda de obras musicales a examinar.

6. *Estatutos Generales de la Masonería Escocesa*. / Traducidos por Tadeo C. Carvallo de la edición impresa en Nápoles, 1820. Artículo 231. Reproducido por A. CASSARD en *Manual de la Masonería o sea el Tejedor de los ritos antiguo escocés, francés y de adopción*. Barcelona, Jarré Hermanos, [ca. 1871], p. 483.

7. *Ibidem*, art. 234.

La elaboración de una lista de los músicos masones es tarea harto difícil, o más exactamente, imposible, si nos atenemos sólo a las obras de referencia de carácter musical: ni en las Historias de la Música Española, ni en los Diccionarios existentes encontraremos la menor noticia al respecto. Hay que recurrir entonces a las fuentes de información masónicas, donde la situación apenas mejora algo. En primer lugar por el carácter reservado de la Orden del Gran Arquitecto del Universo, nada proclive a exhibir la nómina de sus miembros. Reserva que, en España, se ha agudizado por el casi permanente estado de persecución que la masonería ha padecido hasta la actualidad y que ha tenido por consecuencia la ocultación, destrucción o pérdida de muchos documentos masónicos, escasos ya en su origen por la razón antes expuesta. La documentación hoy superviviente con carácter de fuente original y primaria, emanada de los propios organismos de la masonería, sólo nos permite un conocimiento muy limitado y parcial de lo que interesa a nuestro propósito.

Desde luego, también aportan datos de utilidad otras fuentes, como memorias, diarios, cartas, escritos históricos y similares, así como la propia tradición masónica y las declaraciones de carácter autobiográfico, que en algunos casos permiten caracterizar con toda verosimilitud como masón a determinado personaje, si bien falta el dato original que lo documente de modo indiscutible y objetivo. No significa esto que, en tales casos, dicha caracterización sea falsa, y a veces ni siquiera dudosa, sino sencillamente que el documento que la testimonia desapareció, circunstancia ésta que se puede haber producido en una proporción realmente desesperante: baste señalar el hecho de que sólo en Madrid hay identificadas en torno a un centenar de las logias que allí se establecieron; pues bien, de casi la mitad de esa cifra no tenemos más datos que el de su solo nombre, mencionado en tal o cual boletín o papel de otra logia. Del resto, pocos son los cuadros en los que aparecen sus miembros o los documentos que nos permiten identificarlos. La ocultación, la destrucción y, en ocasiones, la ignorancia por parte de familiares y descendientes es otro factor que tampoco ayuda a aclarar las cosas. Está claro que, en tales circunstancias, muchos habrán de ser los músicos masones cuya identidad escape a nuestras posibilidades de investigación. Si hallamos en un cuadro lógico el nombre de un individuo, estamos en condiciones de asegurar con toda certeza que fue masón, pero si tenemos motivos para sospechar que alguien lo fue y no lo encontramos mencionado en los documentos supervivientes y accesibles, la hipótesis ni se confirma ni se niega, quedando las razones de nuestra suposición a la espera de su eventual confirmación objetiva. Por tanto, de las personas que aparecen a continuación mencionadas como masones podemos afirmar que lo son todas las que están pero, ni mucho menos, están todas las que son. Con todo, conviene no ignorar algunos casos en que el cúmulo de datos alcanza a convertirse en evidencia, al margen de las estrictas exigencias de objetividad positivista.

Aunque, a diferencia de la mayoría de los países de Europa durante el siglo XVIII la masonería tuvo en España una implantación sumamente restringida, no es menos cierto que las andanzas del Duque de Wharton en España dieron como resultado que los masones reunidos a principios de 1728 en el Hotel de Lys, en la madrileña calle ancha de San Bernardo, fuesen los primeros del continente en solicitar a la Gran Logia de Londres la constitución de una logia regular. La formación apenas once años antes de dicha Gran Logia en Inglaterra significa, según opinión unánime de los historiadores, la definitiva consolidación de la masonería especulativa y el inicio de su época moderna. La temprana iniciativa de la logia matritense parece apuntar a una prometedor actividad masónica en España; sin embargo, todo hace creer que los miembros de aquel primer taller fuesen en su totalidad extranjeros: comerciantes, diplomáticos, militares o artistas residentes o de paso por España. No es así en el caso de otra logia fundada en Barcelona en 1748 y que estuvo activa hasta 1751, año en que un decreto promulgado por Fernando VI prohibió «las Congregaciones de Franc-Masones», pero que se recompuso y prosiguió sus actividades en 1755, precisamente bajo la dirección de un músico, Francisco Serrat. Antes de que sus actividades fuesen denunciadas al comisario del Santo Oficio, en marzo de 1756, ya se había incorporado a dicha logia al menos otro músico, Francisco Rossell⁸; en el proceso seguido por la Inquisición hallamos la declaración de otro músico, Manuel Planas, que acusó a Serrat de «hablar con desprecio de la Misa».

Es también un músico de la época, acaso el que mayor poder haya jamás tenido en toda nuestra historia, el protagonista de una vieja y persistente tradición que le hace miembro de la masonería. Me refiero al tenor castrado Carlo Broschi, más conocido por el sobrenombre de Farinelli. Igual que otros varios autores, Caballero de Puga recoge también dicha alusión en los siguientes términos: «La importancia de aquellas [las logias], en que la mayoría de sus miembros pertenecían a la nobleza y a las clases influyentes, hizo que el Santo Oficio, para ponerse a cubierto, recabara del Rey la interdicción de la Orden, y Fernando VI, por decreto de 2 de julio de 1751, la prohibió en todo el reino, y dictó pena de muerte para todo aquel que la profesara, sufriendo muchos las torturas de la Inquisición, y debiendo otros su libertad al célebre músico Farinelli, que por medio de su gran valimiento con la Reina y de su intimidad con el Marqués de la Ensenada, logró hábilmente salvar a muchos dentro del mismo Palacio, dándoles comisiones de Real Orden para diferentes puntos de la Península y América, con objeto de

8. La documentación relativa a estos individuos y a sus actividades masónicas se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Madrid, (en lo sucesivo AHN-M), Inquisición, legajo 1723, expedientes 80 y 83. Una selección de los datos del proceso ha sido publicada por A. MARTÍNEZ MILLÁN: «Sociología de los masones españoles a través de las relaciones de causas inquisitoriales (1740-1820)», en *La masonería en la historia de España: Actas del I Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Zaragoza, 20-22 de junio de 1983 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1984, p. 21-38.

alejarlos del peligro»⁹. Desde luego que los viajes y la vida cosmopolita de Farinelli antes de su venida a España en 1737, y especialmente su estancia en Londres durante los tres años inmediatamente anteriores, pudieron muy bien haberle puesto en contacto con la masonería y sus actividades benéficas. Por otra parte, quienes le conocieron coinciden en atribuirle un espíritu honesto, altruista y solidario, tanto más notable por su elevada posición en la Corte y los amplísimos poderes de que disfrutaba. Cuando tras abandonar Madrid en 1759 se instaló definitivamente en su villa de Bolonia, recibió allí algunas visitas de antiguos compañeros y amigos, entre ellos de los Condes de Montijo y de Fernán Núñez y del Duque de Arcas, y también de algunos compositores y escritores, como Martini, Gluck y Mozart y Casanova, masones todos ellos. Si bien carecemos de documentos de la época que testimonien su pertenencia a la masonería, no es menos cierto que los masones han tenido a Farinelli por uno de los suyos; como dato significativo, nótese el interés que Tomás Bretón sentía por el personaje, hasta el punto de convertirlo en asunto y protagonista de una de sus óperas.

Otro músico que alcanzó celebridad en los años finales del siglo XVIII fue Carlos Ordóñez, vienés de origen español afiliado a la logia *Zu den drei Adlern*, que en 1786 se convirtió en la nueva logia *Zur Wahrheit* al fundirse con otras dos: *Zur Palmenbaum*, a la que pertenecía el célebre clarinetista Anton Stadler, y *Zur wahren Eintracht*, en la cual había recibido W. A. Mozart el grado de *Compañero* el 7 de enero del año anterior, apenas una semana después de que F. J. Haydn presentase su candidatura para ser iniciado.

Por lo que se refiere a un tal Pedro Carbonier, que en 1790 «tocaba la trompa en algunas funciones de iglesias»¹⁰ en la villa tinerfeña de La Orotava, nada más sabemos de su actividad musical, probablemente sin gran relevancia y complementaria de otras, ya que igualmente se dedicaba a «teñir sombreros» y «enseñaba también algunos caballeritos a jugar florete».

Los acuerdos de Napoleón con la corona española que permitieron la llegada de tropas francesas y la posterior instauración en el trono de José Bonaparte sirvieron también para extender por España el modelo de masonería bonapartista que el hábil corso había diseñado al servicio de sus intereses. Dependiente del Grande Oriente de Francia, estaba integrada casi exclusivamente por militares franceses o personal adscrito a los servicios auxiliares, como la intendencia o la sanidad. Es muy notable la abundancia de músicos en sus logias, entre las que destaca *Les Amis de l'Honneur et*

9. CABALLERO DE PUGA, E., *Francmasonería. Ritual del maestro francmasón . seguido de la Historia de la Francmasonería y de la segunda parte de la Jurisprudencia Masónica*. Madrid, Dionisio de los Ríos, 1888.

10. En *El Señor Inquisidor Fiscal contra don Pedro Carbonier de nación francés, vecino de la Villa de La Orotava, Isla de Tenerife por Francmasón*, Biblioteca de El Museo Canario, Inquisición, Fondo Bute, Lib. XXXIX, 1790-1806, serie 2.ª. Cit. por M. DE PAZ SÁNCHEZ, *Historia de la Francmasonería en Canarias (1739-1936)*, Gran Canaria, Cabildo Insular, 1984, p. 70.

de la Vérité, creada en Madrid en 1810 y en la que figuraban algunos españoles; sin embargo los diecinueve músicos que aparecen en su cuadro lógico son todos extranjeros: franceses en su mayoría y algún alemán. Vale la pena señalar que en la copia del acta remitida a París con motivo de celebrar la instalación de la logia, el domingo 12 de enero de 1812, se da un gran relieve a las actividades musicales, a cargo de los propios músicos de la logia, que aparecen mencionados como «Hermanos Artistas de Armonía»¹¹. Análogo carácter debieron tener los pertenecientes a las demás logias de obediencia francesa existentes en Madrid y en otras ciudades: Barcelona, Cádiz, San Sebastián, Vitoria, Talavera, Santander, Salamanca, Gerona, Figueras, Santoña, Sevilla y Zaragoza.

Además de las logias militares pertenecientes al Gran Oriente de Francia, funcionaban otras compuestas mayoritariamente por civiles españoles «afrancesados», agrupadas en la Gran Logia Nacional de España bajo los auspicios de José I, que fue su Gran Maestre desde su creación en 1809 hasta que las derrotas de los ejércitos franceses y su progresiva retirada del territorio español hicieron inevitable su disolución. Por los escasos datos que han llegado hasta nosotros, parece que sus actividades se centraban mayoritariamente en Madrid, donde está documentada la existencia de, al menos, siete logias¹². A diferencia de la mencionada anteriormente, en la logia *Beneficencia de Josefina*, la casi totalidad de los músicos que en ella figuran son españoles: Francisco Adela, Juan Albertos, Juan Barneda, Antonio Hecht, Lorenzo Heik, Santiago Llagostera, Narciso Paz, Francisco Trigo y Felipe Valverde¹³.

Los turbulentos sucesos históricos que ocurrieron en España desde la intervención napoleónica hasta la muerte de Fernando VII hacen que el estudio de este período resulte tan interesante como complejo. Las guerras, paces, alianzas, pactos, traiciones y el marasmo de vaivenes políticos, ideológicos y bélicos hacen sumamente difícil deslindar actitudes, pensamientos e incluso seguir el rastro biográfico de muchos de sus protagonistas a lo largo de esas tres primeras décadas del siglo. Con el regreso al trono de Fernando VII y amparándose en su decreto de 24 de mayo de 1814 prohi-

11. Documento conservado en la Bibliothéque Nationale de Paris, Mss. FM2 559. Cit. por J. A. FERRER BENIMELI, *Masonería española contemporánea*. 2.^a ed. corr. Madrid, Siglo XXI, 1987, 2 vol., I, p. 78.

De las «columnas de armonía» se trata con más detalle en la sección C, dedicada a la intervención musical en los ritos y ceremonias.

12. Cf. FERRER BENIMELI, J. A., «Implantación de logias y distribución geográfico-histórica de la masonería española», en *La masonería en la España del siglo XIX: II Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Salamanca, 2-5 de julio de 1985 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, 2 vol., I, p. 61.

13. Información procedente del Banco de Datos del Centro de Estudios Históricos sobre la Masonería Española (CEHME). Aunque todavía en fase de constitución y aún no plenamente operativo, su consulta me ha sido posible gracias a la amabilidad de su director, D. José Antonio FERRER BENIMELI y de la actual encargada de su revisión y depuración, D.^a Susana Cuartero Escobés.

biendo las asociaciones clandestinas, la Inquisición y la policía desataron una feroz persecución antimasonónica, reanudada aún con más virulencia tras el trienio liberal. Esto obligó al desmantelamiento de los talleres y el ocultamiento o huida de los masones, que con frecuencia eran identificados sin mayores distingos con los liberales, afrancesados, miembros de sociedades patrióticas, etc. Fueron muchas las familias que, teniendo o sin tener vínculo alguno con la masonería, hubieron de emigrar «porque la persecución era cada momento mayor en España; y si al principio fueron sólo personas notables las que tuvieron que abandonar el país, ya a fines del año de 1824 la necesidad había cundido en todas las clases y condiciones»¹⁴, según señala uno de sus más notables protagonistas.

Es lógico que, en semejantes circunstancias, poco sea lo que podemos hallar de utilidad para nuestro propósito. Las pesquisas deben, sin duda, orientarse preferentemente hacia los españoles del exilio (o, más exactamente, de los exilios, diversos según ideologías, momentos y lugares de destino), con atención especial a Londres y París. Entre ambas ciudades desarrolla sus actividades el capitán de los ejércitos del rey José y eximio compositor y guitarrista Fernando Sors, cuya firma masónica no se recataba de estampar al frente de sus partituras¹⁵. Tampoco se anduvo con muchos recatos Ramón Carnicer durante el trienio constitucional, lo que le puso en el punto de mira de los secuaces de Fernando VII cuando luego pintaron bastos, instruyéndosele un expediente cuyos documentos¹⁶ afirman que «fue individuo de la Tertulia Patriótica, y se cree lo es también de alguna secta reprobada, denotando ser contrario a la Religión...» y que «el expresado filarmónico Ramón Carnicer ha sido miliciano voluntario y exaltado revolucionario [...] la opinión de muchos le designa como afiliado a sectas tenebrosas y reprobadas». No me parece nada improbable esa posibilidad, por más que el propio Carnicer se viese obligado a protestar «la maledicencia y la envidia» (aunque, curiosamente, sin desmentir ni negar de manera formal las acusaciones, sino proclamando que «por ningún concepto se considera indigno»). Sin embargo conviene ser muy suspicaces con semejantes imputaciones, movidas muchas veces por un mero instinto servil o por un fanatismo ciego; en efecto, «delaciones y prisiones se sucedían durante estos años: a menudo la policía lograba introducir agentes y delatores en las logias para deshacer los planes revolucionarios. La mayoría de la documentación asequible proviene de estos informantes que, muy a menudo, distorsionaban los hechos para justificar la represión»¹⁷. Otras veces, el celo de los

14. ESPOZ Y MINA, F., *Mi emigración a Inglaterra*, Madrid, Ed. Atlas, 1960. Biblioteca de Autores Españoles, CXLVII, p. 129.

15. Cf. PIRIS, B., *Fernando Sor, une guitare a l'orée du Romantisme*, Arles, Aubier, 1989, p. 54-57.

16. Documentos conservados en el Archivo General de Palacio, Madrid, *Papeles reservados de Fernando VII*, tomo 66.

17. ZAVALA, Iris M., *Masones, comuneros y carbonarios*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 24.

espías les jugaba malas pasadas, como las supuestas logias que mandó investigar el Secretario de Estado, Francisco Eguía, en Valladolid y Zaragoza y que resultaron ser, respectivamente, una timba y un club filarmónico.

Parecido acoso sufrieron otros músicos de talante y compromiso liberal, como José Sobejano y Ayala, organista de la catedral de Pamplona que en los aciagos días de la Guerra de la Independencia militó a las órdenes de Espoz y Mina, con el que trabó relación estrecha y de quien recibió el encargo de dirigir las bandas de música de su división. Acabada la contienda, fue perseguido por sus opiniones liberales, hasta el punto de tener que vivir oculto hasta que, en 1827 obtuvo el perdón real y pudo rehacer su vida profesional¹⁸. Digna también de estudio es la figura del fervoroso revolucionario José Melchor Gomis y sus contactos parisinos, que podría tal vez develarnos aspectos hasta ahora inéditos de su biografía¹⁹. Y otro tanto puede aplicarse a Nicolás Rodríguez de Ledesma, cuya patriótica actitud le valió un doble exilio en Londres, en 1813 por los afrancesados y después, en 1823, por los absolutistas. Es digno de tenerse en cuenta que en la capital británica recibió el apoyo de la Philharmonic Society, entidad de origen masónico que llegó a nombrarle miembro de honor.

Pero es preciso reconocer que de estos y de tantos otros músicos españoles de la primera mitad del siglo XIX sabemos muy poco, empezando por lo más importante, que es su propia producción musical; no debe extrañarnos que aspectos mucho menos evidentes, como el que nos ocupa, nos sean igualmente ignorados en su casi totalidad²⁰.

Tras los estragos causados por la intensa represión fernandina, la época que alcanza hasta la revolución de 1868 nos resulta particularmente oscura, confusa y escasa de datos. De la actividad del Grande Oriente Nacional de España fundado en Lisboa por Pedro de Lázaro y del Gran Oriente Hespérico creado posteriormente por Celestino Magnan apenas tenemos algunos indicios. Como señala el profesor Ferrer, «a partir de este momento empieza un período confuso sobre el que ni siquiera las propias historias masónicas se ponen de acuerdo y sobre el que existe muy poca documentación, si bien hay constancia de la existencia de una serie de logias, especialmente en Barcelona, Cádiz y Gijón, la mayor parte de las cuales dependían de obe-

18. Cf. POSADA, D. S. «José Sobejano y Ayala», en *El Orfeón Español*, Barcelona, 24 de abril de 1864. Cit. por B. Saldoni *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, 4 vol. Edición facsímil de la primera, con índices, a cargo de Jacinto TORRES. Madrid, Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura, 1986, III, p. 363-364.

19. Cf. DOWLING, J. *José Melchor Gomis, compositor romántico*. Valencia, Castalia, 1974. Apunta algunos datos ciertamente sugestivos, pero sin conclusiones categóricas acerca de su posible filiación masónica.

20. Algunas sugerencias interesantes se encuentran en DIEGO GARCÍA, E., «Aproximación al estudio de los posibles masones en 1823», en *La masonería en la España del siglo XIX: II Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Salamanca, 2-5 de julio de 1985 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, 2 vol., II, p. 451-466.

diencias masónicas extranjeras»²¹, circunstancia ésta última que dificulta aún más el conocimiento de sus miembros, muchos de los cuales quedarán irremediablemente ocultos a nuestra investigación, salvo los raros casos en que su pertenencia a la masonería quede manifiesta por otros medios.

La mayor cantidad de información disponible procede del último tercio del siglo XIX, época en que la masonería se desenvuelve en España con una cierta tolerancia, holgada en el sexenio revolucionario y finalmente abortada a partir de 1896 y la posterior crisis nacional de dos años más tarde. Con informaciones procedentes en su mayor parte de la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional (tanto de la sección *Inquisición*, en Madrid, como sobre todo de la sección *Guerra Civil*, departamento *Masonería*, en Salamanca, así como del *Banco de datos* del CEHME) tengo registrados hasta el momento casi dos centenares de músicos, de los que no es ésta la ocasión de transcribir su filiación completa, cargos y actividades; a la espera de un tratamiento particularizado, me limitaré ahora a decir que entre ellos, junto a editores y grabadores, como Benito Zozaya o Faustino Echevarría, figuran libretistas como Eduardo Jackson Cortés y José Jackson Veyán, Luis Fernández Ardavín, Palomino de Guzmán, José Caviedes, Eusebio Sierra o Miguel Ramos Carrión, así como compositores e intérpretes como José Rodoreda, Juan Cuyás, Jaime Llombart, Antonio Bonnin, Manuel Dordal, Conrad Ferrer, Joan Bonastre, Pedro Grau, Enrique Arbós, Manuel Nieto Matañ, Francisco Jiménez Delgado, Dionisio Granado, Manuel Chalons, Luis Napoleón Bonoris, Tomás Bretón, Apolinar Brull o Máximo Marchal, algunos de los cuales aún siguen en activo a principios del siglo XX, época a la que pertenecen Julián Benlloch, Juan Frígola, José Parera, Gustavo Pittaluga, Julio Gómez, Pau Casals, Eduardo Martínez Torner o Matilde Muñoz. No es ella la única mujer que figura en las logias, pues ya mucho antes encontramos en ellas a Ecilda Maciá de Lacal, Aurea Rosa Clavé o Clotilde Cerdá, más conocida por su nombre artístico de Esmeralda Cervantes.

Se trata, en cualquier caso, de sólo algunos nombres de entre un censo muchísimo más amplio pero de ningún modo completo. Ya quedó dicho que de muchos de los músicos que fueron masones jamás tendremos noticia, por la desaparición definitiva de aquellos documentos que pudieran haberlos dado, pero sobre esto hay que añadir las dificultades de identificación que presentan muchos de los documentos masónicos conservados en los que, o no consta la profesión, o ésta aparece en términos tan vagos y de plural sentido como «profesor» o «artista», cuando no otros como «comerciante», «empleado» o «militar», denominaciones todas ellas bajo las que en varias ocasiones hemos podido hallar a individuos cuya actividad es netamente musical.

21. FERRER BENIMELI, J.A., «Evolución histórica de la masonería española», en *La masonería española, 1728-1939 / Exposición*. 2.^a ed. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» [et. al.], 1991, p. 48.

De entre aquellos cuya pertenencia a la masonería he podido obtener constancia documental, no faltan casos pintorescos, como los componentes de una orquesta de La Habana que constituyen en 1890 más de las tres cuartas partes de la logia *Amor de Zaragoza*, n.º 272²². Sin llegar, ni mucho menos, al extremo de la logia parisina de *Saint-Jean de Palestine* que estaba compuesta únicamente de miembros de la orquesta de la Opéra-Comique, o de la «Philo Musicae et Architecturae Societas Apollinis» creada por la logia londinense *At the Queen's Head* para difundir el pensamiento masónico a través de los conciertos públicos, ciertos datos apuntan a la existencia de un foco masónico entre 1872 y 1876 en el Teatro de Variedades de la madrileña calle de la Magdalena, así como en las tertulias de la Carrera de San Jerónimo (como en su momento y lugar sucediera con la Sociedade Filarmónica lisboeta), pero por el momento esto es asunto que está aún pendiente de estudio. Como también lo está, desde el punto de vista de sus conexiones con la masonería, la figura de José Anselmo Clavé, estrechamente relacionado con Sebastià Junyent y Rossend Arús, y cuya sociedad coral «Fraternidad» adopta un nombre suficientemente expresivo²³. Desde aquel viejo lema de «Libertad, Igualdad, Fraternidad» hasta el más comúnmente adoptado por la masonería española de «Salud, Fuerza, Unión», pasando por algunos otros —de cuyo estudio seguramente se derivarían algunas conclusiones muy útiles— como «Verdad, Justicia, Trabajo», «Paz, Tolerancia, Verdad», «Trabajo, Ciencia, Progreso» o «Ciencia, Moral, Justicia», el lema claveriano de «Progrés, Virtut, Amor» no deja de resonar con ecos bien afines, nunca contradictorios con la propia actividad pública y privada de Clavé. Dejando aparte el caso personal de su fundador, puede que no fuera mala idea revisar el origen, función y composición de aquellas primeras sociedades corales²⁴, tan próximas a cierta línea de pensamiento masónico²⁵.

22. AHN, Salamanca, Sección Guerra Civil, *Masonería* (en lo sucesivo AHN-S, *Mas.*), legajo 3-A, expediente 784. Cf. DELGADO IDARRETA, J. M., «Las logias 'Zaragoza' en Cuba», en *Masonería española y América: V Symposium internacional de historia de la masonería española*, / Cáceres, 16-20 de junio de 1991 / FERRER BENIMELI, J.A., coord. Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1993, 2 vol., p. 299-311.

23. Así también lo señala la muy autorizada opinión de OIOL MARTORELL, «En la trajectòria de l'obra de Josep Anselm Clavé, 'L'Aurora' inicia el primer pas cap a una acció col·lectiva que no adquirirà una estructuració més plena fins a l'època de 'La Fraternitat' (fins i tot el canvi de nom és significatiu)». Cf. MARTORELL, O., *Josep Anselm Clavé (1824-1874). Obres corals*, Barcelona, Edigsa, 1970. Antologia històrica de la música catalana, 10/25. [Comentarios a la edición fonográfica].

24. Algún apunte de ello hice en un estudio anterior: TORRES, J., «El origen de los orfeones y sociedades corales en España», en *Cuadernos de Música*, Madrid, n.º 2 (1982), p. 79-91.

25. Es sumamente esclarecedor observar el casi literal paralelismo entre los argumentos de Clavé en defensa de las sociedades corales y los que Enrique Naranjo expone en 1886 ante la Comisión de Reformas Sociales. Cf. GAY ARMENTEROS, J.C., «El informe de un ingeniero masón», en *Masonería, política y sociedad: III Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Córdoba, 15-20 de junio de 1987 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1989, 2 vol., II, p. 968-969. A mayor abundamiento, inciden en lo mismo las ideas expuestas por Bretón en «La música y su influencia social», en *Harmonía*, Madrid, n.º. 6 (junio de 1916), p. 7.

Aunque no sea posible por ahora ser más precisos en lo que a Clavé se refiere, sí que lo es en lo concerniente a Isaac Albéniz. Razones de espacio impiden entrar aquí en consideraciones merecedoras de un tratamiento más amplio y detenido (al igual que para con otros músicos relevantes, algunos de los cuales han sido citados más arriba) y que habrán de constituir parte destacada de la monografía que al respecto estoy preparando. Algún detalle ya he anticipado en anteriores publicaciones²⁶, a las que remito al lector.

Como noción global en lo que respecta a este epígrafe, puede afirmarse que la presencia de músicos en las logias españolas es un hecho corriente, aunque no parece que este sector profesional sea uno de los más representados. Es bastante significativo el hecho de que, después de introducidas mil quinientas fichas en el censo de masones españoles del CEHME, no figurase ni un solo músico en la base de datos²⁷; cuatro años más tarde, sobre una cantidad total de cuarenta mil registros, los músicos no aparecen como categoría propia, es decir, no alcanzan al uno por ciento²⁸. Por lo que atañe a músicos españoles iniciados o afiliados en logias extranjeras es asunto que, salvo contadísimos casos aislados, está por estudiar.

1. Las instituciones masónicas musicales.

De tanta o mayor importancia que la nómina de músicos masones sería el conocimiento de las posibles entidades a que la masonería dio lugar en el ámbito musical. No cabe duda de que entre los promotores de la creación de Liceos, Academias, Sociedades, Ateneos y demás instituciones que proliferaron en la España del pasado siglo debió haber, según los casos, algunos miembros de la Orden. Desde luego, la mera participación de tales personas no bastaría para adjudicar un carácter masónico a tal o cual asociación, y

26. Cf. TORRES, J. «Isaac Albéniz en los infiernos», prólogo al libro *El Pacto de Fausto*, de M. FALCES SIERRA, Granada, Universidad de Granada, 1993. Reproducido, con leves modificaciones en *Scherzo*, Madrid, n. 80 (diciembre de 1993), p. 150-153. Cf. también TORRES, J., «La inspiración 'clásica' de Isaac Albéniz», en *Isaac Albéniz. Sonatas para piano*. (Edición fonográfica). Barcelona, Harmonía Mundi, 1994, p. 3-14. Un tratamiento más específico del asunto en *Isaac Albéniz y los hermanos francmasones*, en preparación.

27. Cf. RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, R., Banco de datos sobre la masonería española. (Las logias de Valencia), en *La masonería en la España del siglo XIX: II Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Salamanca, 2-5 de julio de 1985 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, 2 vol., II, p. 607-635.

28. Cf. RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, R. [et al.] «El estado actual del Banco de datos de la masonería», en *Masonería española y América: V Symposium internacional de historia de la masonería española*, / Cáceres, 16-20 de junio de 1991 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1993. 2 vol., II, p. 879-898.

sólo tras el análisis de sus objetivos y actividades podríamos encontrar una respuesta correcta.

Una vez más, las carencias y lagunas de nuestra historiografía musical²⁹ impiden no sólo profundizar en este asunto, sino incluso disponer de una información general y fiable a partir de la cual estructurar las investigaciones. Hasta el presente, la poca atención que musicólogos e historiadores de la música española han prestado a los aspectos institucionales se ha limitado a la descripción de sus peripecias y actividades musicales y a la reseña de sus gestores. Las conexiones entre masonería y librepensamiento, magníficamente tratadas en un libro ya clásico³⁰, nos indican hasta qué punto debemos considerar una pluralidad de intereses y enfoques en los que pueden darse coincidencias y paralelismos. Observaremos entonces que instituciones como las Sociedades Musicales de Socorros Mutuos parecen obedecer al mismo impulso que rige la fraternidad masónica, y su estudio resulta imprescindible para discernir su posible filiación, estudio que convendría extender a otro tipo de sociedades no exclusivamente musicales, como la madrileña «El Gran Pensamiento», pero que en cuyas actividades la música tenía un papel destacado y cuyos promotores son con frecuencia masones. Incluso las circunstancias de la creación de la *Sección de Música* en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando (rebautizada como de Bellas Artes en aquel mismo decreto de 10 mayo de 1873, en plena efervescencia republicana) así como la selección de sus primeros miembros, tal vez convendría reexaminarla desde la óptica de cuanto vengo exponiendo por si pudiera arrojar nuevas luces al respecto.

Como «cooperativa de consumo» se constituye en junio de 1884 «La Fraternidad», promovida por Alberto March a través de la logia madrileña «Fraternidad Ibérica, n 90» a la que éste pertenecía y que fue también la que acogió a Bretón, los Jackson, Caviedes, Nieto, Latorre, Chalons, Zozaya y Jiménez Delgado, siendo éste último firmante del acta constituyente y pasando a formar parte de la directiva de dicha asociación³¹. Algún otro tipo de instituciones de carácter más o menos filarmónico, entreverado con los planteamientos benéfico-docentes tan gratos a la masonería, nos es también conocido, aunque sólo sea al través de datos fugacísimos, como los que dan noticia de la «inauguración y consagración de un nuevo templo masónico» en Madrid, especificando que «asistió también la banda de música de uno

29. La moda reciente del romanticismo musical español, protagonizada en buena parte por musicólogos de sacristía recién conversos, parece orientarse principalmente (a juzgar por sus realizaciones) a la explotación de un repertorio poco o nada conocido y ahora ya libre de derechos de autor. Mucho menos interés o capacidad se evidencian por la elaboración tanto de monografías bien documentadas de aspectos parciales como de estudios solventes de conjunto.

30. ALVAREZ LÁZARO, Pedro F., *Masonería y librepensamiento en la España de la Restauración*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1985.

31. AHNS-S, *Mas. leg. 670-A, exp. 2*. Estatutos reproducidos por F. MÁRQUEZ [et al.] *La masonería en Madrid*, Madrid, Avapiés, 1987, p. 195-197.

de los asilos de beneficencia y un coro de profesores que cantaron diferentes salmodias durante la ceremonia»³².

En ocasiones son las bandas de música, en principio formalmente independientes de la masonería, las que mantienen estrechas relaciones con la actividad de las logias, como la gaditana «Bercelius» de Tarifa, que «sabe hacerse querer de tal suerte que las bandas populares la suelen sorprender con serenatas en sus banquetes»³³. Otras veces se trata de escuelas, como en el caso de la Academia de Música cuya creación se propone al patronato de la Casa del Pueblo de Palma de Mallorca³⁴ por Pedro Grau, que ya actúa como director del Orfeón Proletario, actividad que compatibiliza con la de Venerable Maestro de la logia *Pitágoras*. Un orfeón también, junto con una compañía teatral, son los complementos de la escuela laica de la Sociedad Progresiva Femenina; esta entidad barcelonesa, constituida en 1898 gracias al impulso de Angeles López de Ayala, estaba vinculada a la logia *Constancia* de Barcelona, cuya reorganización y actividades tuvieron lugar en la propia sede de la Sociedad, en la calle de Torrijos n 7, de Gracia³⁵.

Interesante también, sin duda, sería rastrear la presencia masónica en la actividad editorial. A título de mera sugerencia y entre los muchos casos posibles, permítaseme señalar la revista *Harmonía*, fundada en Madrid en 1916, que se autodefine como «órgano de información y biblioteca de las bandas de música en España»; editada por Mariano San Miguel, tenía su sede en la Carrera de San Francisco, 8. El director era Domingo Julio Gómez, y con él colaboraban Tomás Bretón y Matilde Muñoz, masones todos ellos; en la nómina de colaboradores figuran también Manuel Palau, José Forns, Juan Bartlett, Victorino Echevarría, José Manuel Izquierdo, Angel Peñalva Téllez, Germán Alvarez Beigbedu, Rodrigo A. Santiago, Jesús Calleja, Tomás Arogues, José Subirá y Emilio Vega. Sólo un estudio pormenorizado de sus contenidos e intenciones podría confirmar o no nuestras conjeturas, pero al menos vale la pena tener en cuenta el dato de que las bandas de música eran en aquel momento en muy gran parte de carácter

32. En *El Menorquín*, Mahón, 21 de abril de 1870. Cit. por J. J. MORALES RUIZ, «El Menorquín y la logia mahonesa de 'Los amigos de la humanidad'», en *Masonería, política y sociedad: III Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Córdoba, 15-20 de junio de 1987 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1989, 2 vol., p. 333-334.

33. *Boletín Oficial del Gran Oriente Nacional de España*, n.º 71 (15 de junio de 1890), p. 9. Cit. por E. ENRÍQUEZ DEL ARBOL «Problemática que plantea la multiplicidad de logias en Andalucía occidental», en *La masonería en la historia de España: Actas del I Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Zaragoza, 20-22 de junio de 1983 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1984, p. 235, nota. 26.

34. AHNS-S, *Mas.*, leg. 536-A, exp. 1.

35. AHN-S, *Mas.*, leg. 611-A, exp. 1. Cf. SÁNCHEZ FERRÉ, P. «Mujer, feminismo y masonería en la Cataluña urbana de la Restauración», en *Masonería, política y sociedad: III Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Córdoba, 15-20 de junio de 1987 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1989, 2 vol., II, p. 943.

militar, sector con tradicional arraigo masónico, y que en las de carácter civil había muchos músicos de procedencia castrense. Por otra parte, el propio nombre de la revista no sólo posee resonancias masónicas sino que *Armonía* es uno de los pocos vocablos de índole musical que tiene valor como símbolo en la masonería, habiendo dado lugar a la denominación de varias logias y siendo adoptado como nombre simbólico por numerosos hermanos, entre ellos varios músicos, como Javier Jiménez Delgado o Enrique Liñán.

II. LOS COMPORTAMIENTOS

Identificadas las personas, el siguiente paso metodológico sería examinar sus comportamientos al objeto de comprobar si a través de sus actitudes se traslucen de alguna manera los principios abrazados con su ingreso en la masonería. El profesor Ferrer lo ha expuesto de manera bien nítida: «...la masonería tiene una ideología que en muchos aspectos coincide —quizá por razones puramente coyunturales históricas— con la del liberalismo. Sin embargo, en un momento dado, resulta difícil saber si la masonería influye en el ambiente socio-político, o más bien es el ambiente el que influye en la masonería. [...] La pregunta que surge espontánea es hasta qué medida la actuación de los hombres de la masonería está supeditada a la pertenencia o no a la masonería»³⁶.

Pero esto está muy lejos de ser tarea fácil; muchos de los individuos identificados son personajes que carecen de relevancia pública y de los que no hay cartas, diarios, escritos que den testimonio de su paso por el siglo, gentes sin huella visible cuya historia no está documentada. Y además, lo que interesa al objeto que estamos tratando no son tanto las actitudes de carácter ideológico, político o social; siendo el propósito fundamental de este ensayo interrogarse acerca de las posibles conexiones entre la masonería y la música, lo que debe interesarnos principalmente es la conducta «musical» de sus agentes, es decir, si su condición de músico aporta algo a su condición de masón, o si su condición de masón se deja sentir de algún modo en su desempeño como músico. Y esto es de particular importancia en el caso de los compositores, pues su acción creativa es infinitamente más susceptible de reflejar aspectos masónicos, sean del carácter que sean, que cuando se trata de intérpretes, constructores, copistas u otros cuya faceta profesional queda mucho más limitada a los efectos de una hipotética proyección masónica a su través.

Los propósitos de la masonería se han explicado de innumerables maneras desde la propia institución. El Grande Oriente Nacional de España (fracción del Vizconde de Ros), que se presenta como «asociación humani-

36. FERRER BENIMELI, J. A., *Masonería española contemporánea*. 2.^a ed. corr. Madrid, Siglo XXI, 1987, 2 vol., I, p. 20.

taria, científica y benéfica, de instrucción y de progreso universal», los expone así: «Tiene por objeto promover la civilización, generalizando la instrucción de las ciencias, artes y oficios, creando escuelas e institutos y facilitando los medios para que se acuda a los que ya estén creados. Celebrará periódicamente conferencias públicas y privadas sobre asuntos que tiendan a purificar el corazón y mejorar las costumbres, propagando la necesidad de que el hombre acepte como norma de sus acciones el honor en los sentimientos, la pureza en los hábitos y la cultura en los modales, y excitando el ejercicio continuo de la beneficencia pública y privada, para cuyo objeto se emplearán los medios que faciliten los socios o los que se adquieran, excitando los sentimientos de la caridad pública»³⁷.

Por su parte, la fracción del GONE presidida por José María Pantoja, declara que «La francmasonería es un sistema de filosofía práctica que promueve la civilización, ejerce la beneficencia y tiende a purificar el corazón, mejorando las costumbres y combatiendo el vicio; mantiene el honor en los sentimientos y disipa la ignorancia y el error, propagando la ilustración en todas las clases sociales», tras lo cual establece que «educar, instruir, moralizar a los hombres es la principal tarea de la Francmasonería. Y los educa, instruye y moraliza mediante fraternal unión de todos los iniciados, unión y asociación en la que de continuo se trabaja para investigar la verdad, y en la que todos se obligan a obrar y a vivir según la verdad hallada, y a practicar el bien y la virtud, según la razón ordena»³⁸.

Progreso, ilustración, instrucción, beneficencia, honor, fraternidad..., conceptos todos ellos tan laudables como problemáticos a la hora de su eventual plasmación musical. No obstante, como tendremos ocasión de ver más adelante, no es por ahí donde con más probabilidad podemos hallar trazas de significación masónica en la música, sino en la simbología de los rituales y en determinados aspectos del ceremonial. De modo que tales conceptos, más que a manifestaciones específicamente musicales, nos remiten de nuevo a los comportamientos personales y de relación social.

No es mucho lo que puedo anticipar al respecto y, en cualquier caso, nada que resulte especialmente significativo. Se trata más bien de solicitar algún favor, o de interceder en beneficio de alguien. Así, la logia *Lealtad*, n.º 6 de Barcelona envía el 1 de diciembre de 1894 al Gran Secretario del Gran Oriente Español una plancha del siguiente tenor:

«Este tall[er] os recomienda eficazmente al q[uerido] h[ermano] y miembro activo del mismo, Alfredo Löwe y Jeisteles, simb[ólico] *Beriot*, gr[ado] 2, que pasa á esos VVall[es] para visitar en unión del Embajador de

37. *Gaceta Oficial del Grande Oriente Nacional de España*, n.º 1 (25 de julio de 1887). Reproducido por FERRER BENIMELI, J. A. *Masonería española contemporánea*, cit., pp. 11-12.

38. *Constitución de la Francmasonería Española y Leyes universales de la Institución, recopiladas por el Grande Oriente Nacional de España, fundado en 1780*. Madrid, Tip. de Fortanet, 1893.

Austria al Ministro de la Guerra y presentar a éste un Pito-medida que tiene hoy día en uso el Ejército alemán.

«Como quiera que dicho h[ermano] pretende, y está en vías de conseguirlo, que el referido Pito sea aceptado para nuestro Ejército, según tendrá ocasión de exponeros personalmente, os suplicamos useis de cuanta influencia podais disponer cerca de Lopez Dominguez ó de cualquiera de sus allegados para el mejor éxito en la pretensión del h[ermano] Löwe.»³⁹

Es lástima que en otra plancha posterior, del 6 de febrero de 1895, se advierta que «Por lo que respecta al h[ermano] Löwe, hemos de suplicaros dejes en suspenso cuanto afecta al mismo y que personalmente debía éste comunicaros; quedando sumamente reconocidos al Gr[an] Consejo por el interés que nos demuestra»⁴⁰. Quien sabe si la suerte de nuestras armas, tan adversa apenas tres años más tarde, hubiera sido otra de haber contado con tan singular como enigmático artefacto.

Otra muestra, notable por lo fatídico de su inoportunidad, es la plancha fechada el 3 de abril de 1936 que la logia mallorquina *Pitágoras* envía «Al muy Poderoso y Q[uerido] H[ermano] Diego Martínez Barrio» recomendándole al Venerable, Pedro Grau Dauset, por «sus bastos [sic] conocimientos para desempeñar el cargo de Director de este Conservatorio»⁴¹.

Algo más finas fueron las gestiones que Bretón encomendó a su cofrade Eduardo Caballero de Puga para que hiciese por remover los obstáculos que impedían el estreno de su ópera «Los Amantes de Teruel», pretensión por lo demás perfectamente legítima y justa, ya que el compositor salmantino estaba siendo víctima de una auténtica conspiración para silenciar su obra. Parece oportuno, llegados a este punto, mencionar que es precisamente el caso de Tomás Bretón el que en mejores condiciones se encuentra actualmente para el estudio: durante ocho años, entre 1881 y 1888, decisivos en su vida y en buena medida también en la historia de España, escribió un diario íntimo cuyas ochocientas registran un fascinante desfile de personas y acontecimientos de aquél momento, además de darnos detallada cuenta de sus entusiasmos, abatimientos, desahogos y reflexiones sobre todo lo divino y lo humano. Guardado celosamente el manuscrito por él y sus descendientes, debo a la amabilidad de su nieto Joaquín Hernández Bretón el haberlo puesto a mi disposición para su publicación, con índices de personas, materias y obras⁴².

Por lo que hemos visto, si bien alguna de estas actitudes puede no ser precisamente modélica, tampoco pasan de constituir una aplicación estricta

39. AHN-S, *Mas.*, leg. 616, exp. 1.

40. *Ibidem*.

41. AHN-S, *Mas.*, leg. 536-A, exp. 1.

42. BRETÓN, T., *Diario (1881-1888). Edición, estudio e índices de Jacinto Torres Mulas*. Madrid, Acento Editorial / Fundación Caja de Madrid, 1994, 2 vol.

del principio de fraternal auxilio; nada, en todo caso, sustancialmente distinto de lo que ocurre en casi cualquier otra profesión o en casi cualquier otro momento; véase si no la carta que dirige Antonio Peña y Goñi a Francisco A. Barbieri en junio de 1887 para recomendarle a la Sociedad Coral de San Sebastián, que se presenta al concurso de «El Gran Pensamiento»; o la que Barbieri, a su vez, había mandado unos meses antes a Víctor Balaguer recomendándole a Antonio de Córdoba para la oficialía de Aduanas en Manila, o... tantas y tantas como circularon y circulan en una práctica habitual que no distingue entre masones y no masones.

Al margen de otro tipo de conductas que pudieran pertenecer al ámbito de los supuestos designios secretos de la masonería (y, en tal caso, no iba a ser nada fácil aclarar qué papel correspondería a la música y los músicos) ninguna de las actuaciones observadas reviste una significación especial. En los casos que conozco de conducta más o menos reprochable, nada se evidencia de específica o característicamente masónica que las haga de diferentes de otras similares del mundo profano; y en el fondo no pasan de ser pequeños tejemanejes que, finalmente, resultan hasta seráficos si se nos ocurre compararlos con los fétidos sucesos de venalidad y corrupción que hoy salpican por igual a particulares y entes públicos.

III. PRESENCIA MUSICAL EN LOS RITOS Y CEREMONIAS

Es éste, a mi entender, el aspecto más interesante de esta indagación. Se trata, primeramente, de observar si en las complejas ceremonias que prescribe el ritual masónico existe lugar para la música y, en tal caso, determinar su carácter normativo o facultativo, su alcance general o restringido y lo ordinario o singular de su ocurrencia. En segundo lugar, es preciso examinar si hay alguna otra faceta propia de la actividad o el pensamiento masónicos con la cual aparezca asociada la música, bien en su naturaleza sonora, bien como expresión alegórica, terminológica o cualquiera otra. En todo caso, es imprescindible hacer un poco de historia:

Como es sabido, la masonería moderna tiene su origen en las antiguas corporaciones de maestros canteros (masonería «operativa») cuyos secretos profesionales, costumbres y tradiciones van ritualizándose progresivamente, a medida que desaparece el antiguo arte pedrero de la construcción. Por razones de proximidad (geometría, ingeniería, diseño) o de prestigio los masones «antiguos» incorporan a sus logias o talleres profesionales a otros individuos que no son estrictamente operarios del trabajo de la piedra. Este proceso, que se extiende a lo largo del siglo XVII, cuando ya ha declinado la construcción de grandes edificios de piedra, es el que acabará por dar preponderancia a estos últimos, los masones «aceptados», que son los artífices de la masonería «especulativa». A principios del siglo XVIII «se verificó un cambio en la orientación de la hermandad masónica, pues aunque se conservó escrupulosamente el espíritu de la antigua cofradía, con sus princi-

pios y usos tradicionales, se abandonó el arte de la construcción a los trabajadores de oficio, si bien se mantuvieron los términos técnicos y los signos usuales que simbolizaban la arquitectura de los templos, aunque a tales expresiones se les dio un sentido simbólico. A partir de aquel período la masonería se transformó en una institución, cuya característica era la consecución de una finalidad ética, susceptible de propagarse por todos los pueblos civilizados»⁴³.

Una fecha decisiva en dicho proceso fue la fundación de una Gran Logia en Londres en 1717, presidida por un Gran Maestro, que reunía a cuatro de las entonces allí existentes; la paulatina agregación de otras y, fundamentalmente, la publicación en 1723 de las *Constituciones* redactadas por J. T. Desaguliers y J. Anderson significaron la definitiva consolidación y expansión de la masonería «regular». Esta masonería de origen inglés, que podríamos calificar de ortodoxa, pronto hubo de combatir o asimilar, según los casos, otros planteamientos, como el de origen escocés que acentuaba los aspectos ocultistas y rituales, dotándolos de una rica simbología con el propósito de identificar la tradición masónica con la de un presunto cristianismo esotérico. Antes de que finalizase el siglo ya se había producido también la creación de un *rito francés*, así como un *rito escocés antiguo y aceptado*, un *rito de estricta observancia*, y un *rito americano*, a los que después se sumaría un *rito oriental de Memphis y Misraim*, amén de numerosas otras desviaciones de menor importancia. Todo ello supuso la progresiva introducción de elementos de muy dispares procedencias (egipcias, pitagóricas, talmúdicas, bíblicas, templarias, esotéricas, espiritistas...) que fragmentaron y deformaron los postulados y manifestaciones de la masonería, llegando en ocasiones hasta extremos caricaturescos.

1. Las canciones masónicas.

Por lo que a la música se refiere, algunos historiadores han observado que se encuentra ya presente en la carta magna de la masonería especulativa, las *Constituciones* de Anderson. En efecto, al final del texto propiamente doctrinal aparecen cuatro cantos con su música: *The Master's Song, or the History of Masonry, The Warden's Song, The Fellow-Craft's Song* y *The Entered Apprentice's Song*⁴⁴. Pero lo que no ha sido suficientemente resaltado es el carácter puramente discrecional de esta práctica, que de ningún modo constituye una actividad normativa. Basta con que recordemos los nombres de aquellas cuatro logias inicialmente promotoras de la Gran Logia

43. FERRER BENIMELI, J. A., *La masonería española en el siglo XVIII*. Madrid, Siglo XXI, 1974, pp. 27-28.

44. ANDERSON, J., *The Constitutions of the Free-Masons, containing the History, Charges, Regulations, etc., of that most Ancient and Right Worshipful Fraternity. For the Use of the Lodges*. London, W. Hunter [J. Senex and J. Hooke], 1723.

de Inglaterra (*The Goose and Gridiron, The Crown Ale House, The Apple Tree y The Rummer and Grapes*) para que nos demos cuenta de que sus nombres no son sino los de las tabernas y fondas donde se reunían sus miembros, cuyas tenidas se efectuaban durante las cenas que los congregaban. Dichas canciones no son, pues, sino una variante próxima a la muy extendida práctica de la *table-music, musique de table o tafelmusik*, bien que con textos adecuados a la circunstancia.

Cuando la Inquisición canaria interroga al comerciante afincado Alejandro French acerca de sus actividades masónicas, éste menciona que la hermandad «tenía por patronos a los señores San Juan Bautista el principal, y el segundo San Juan Evangelista [...] y el día del Bautista como de patrono principal, se elige hermano mayor, y se hace convite grande con función de música en la misma posada o mesón donde se suelen juntar»⁴⁵. En otra declaración, el 11 de agosto de 1741, preguntado sobre el sentido o carácter de las reuniones, contestó que durante las sesiones se bebía y fumaba, brindando por diferentes causas, y que los socios pagaban al hostelero sus consumiciones, y que cuando se incorporaba un hermano a una reunión ya comenzada, tras llamar a la puerta con los golpes de rigor y ser invitado a pasar, le decía el maestro: «hermano, V.M. vendrá seco, cargue; con lo cual toma el vaso y bebe, a cuyo tiempo responden los hermanos bebiendo, sientan el vaso [...] y todos juntos dan nueve palmadas en tres tiempos continuos o con tres espacios en ellos, y que esta es ceremonia de alegría...», añadiendo finalmente su opinión de que «era compañía muy alegre, que tenían amistad, bebían y cantaban y no se hacían mal ni murmuraban de nadie»⁴⁶.

De la utilización de las *Constituciones* a efectos musicales nos da el mismo Alejandro French un precioso testimonio: «no se leían libros, ni papeles algunos, ni tampoco se enseñaban doctrinas, oraciones ni ceremonias algunas, y solamente había un libro de a cuarto, impresos [...] y que sabe que su título es Constituciones u Ordenanzas de la hermandad de Francs massons, el cual se vende en Londres e Irlanda [...] Y que advirtió que el dicho libro contenía cantares, porque cuando había algún hermano de buena voz le daba el maestro el libro para que cantara y que [...] entre otros cantares hay uno que llaman el cantar del peón, el cual le escribirá en inglés y exhibirá ante este Tribunal»⁴⁷. Pocos días después, en una nueva comparecencia, presentó un documento escrito «de su puño en idioma inglés y traducido en español por el P. Calificador» que traía cinco estrofas del men-

45. Declaración de Alejandro French ante el Inquisidor del Santo oficio de Canaria, Felipe Muñoz y Velasco, el 7 de noviembre de 1740, en AHN-M: *Testimonio de la causa de Don Alexandro French, sobre aver concurrido a la junta de Francmassons, Inquisición de Canarias*. Leg. 7, exp. 5. Año 1742. Cit. por M. de Paz Sánchez en *Historia de la Francmasonería en Canarias (1739-1936)*, Gran Canaria, Cabildo Insular, 1984. Alejandro French había sido iniciado en la Royal Exchange Lodge, de Boston, a principios de mayo de 1737.

46. AHN-M, *Inquisición*, leg. 1.827, exp. 3, fol. 13-18. Cit.: Paz, *Historia...*, pp. 47-49.

47. *Ibidem*, fol. 43-44.

cionado *Cantar del Peón* y que fue unido a los autos. Efectivamente, dicho texto viene a coincidir con el que aparece en las *Constituciones* y con el que por esas fechas había sido traducido al francés por Lansa para ser cantando haciendo la cadena de unión al final de los banquetes⁴⁸.

Muy pronto, la propia evolución ceremonial separó formalmente las tenidas de la posterior refacción, manteniéndose en ésta la costumbre de entonar cánticos, cuyos textos proclaman las virtudes de la masonería o, simplemente, el regocijo que produce el buen comer y beber. Pero lo que debemos tener en cuenta por encima de cualquier otra consideración es su independencia absoluta del ritual. A lo largo del siglo XVIII se hicieron numerosas recopilaciones de dichos cánticos⁴⁹, cuya génesis era la mayoría de las veces ajena a la masonería: se trataba de melodías bien conocidas, tradicionales o de moda, con textos que resultaban afines al pensamiento de los hermanos o a las que se adaptaban letras escritas ex-profeso, según la vieja práctica *ad notam*; hubo también entre ellas composiciones musicales nuevas, pero tanto en el caso de las «contrafacta» como en el de las obras originales me ha resultado imposible hallar el más mínimo rasgo musical que, de manera congruente y sistemática, pueda caracterizarse como específica e inequívocamente «masónico». La elección de las tonalidades, el compás, las fórmulas rítmicas, el uso de las alteraciones, los períodos del fraseo melódico, la estructura... todos los elementos, en suma, son tan casuales y variables que puede afirmarse con seguridad la inexistencia genérica de intenciones simbólicas, alegóricas y hasta meramente descriptivas en tal repertorio.

Por lo que se refiere a los textos Cecil Hill señala que, entre los que se escribieron en Inglaterra y Escocia para ser cantados al aire de melodías ya existentes y bien conocidas, los versos presentan un esquema métrico regular de 6-6-4-6-6-6-4 sílabas⁵⁰, indicándose muy frecuentemente que se cantasen con la melodía de «God Save great George our King», que se convertiría en himno nacional tanto británico (todavía en uso en la actualidad) como de otros países durante algún período de su historia (Dinamarca, Suecia, Suiza, Rusia, los Estados Unidos de América, Liechtenstein y varios estados alemanes). Está por ver si a la antedicha secuencia numérica cabe atribuirle algún de tipo de significación simbólica, pero parece más razonable creer que se trata más bien de una elección obligada por la estructura musical de la melodía elegida en función de su popularidad.

48. Cf. *Chansons de la très vénérable confrérie des Maçons libres*. La Haye, 1735.

49. Muy poco tiempo después de aparecer la colección mencionada en la Nota anterior, publicó J. Ch. NAUDOT las *Chansons notées de la très vénérable confrérie des Maçons Libres, précédées de quelques pièces de poésie convenable au sujet, et d'une marche*, Paris, 1737, varias veces reeditado con posterioridad. El repertorio más extenso y que gozó de mayor difusión es *La Lire Maçonne, ou recueil de chansons des Francs-Maçons... par les frères DE VIGNOLES et DU BOIS*, La Haye, 1766, que conoció sucesivas reediciones en 1766, 1775 (uno de cuyos ejemplares perteneció a Barbieri) y 1787, alcanzando ya las 586 páginas.

50. HILL, C., «Masonic Music», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, 20 vol., XI, p. 754.

En España, además de las noticias más o menos vagas acerca de canciones masónicas que aparecen en algunos procesos inquisitoriales, también conocemos algunas de las coplas e himnos que se cantaron en algunas logias españolas, si bien las escasas muestras disponibles pertenecen ya al período de la masonería bonapartista. Así, tras el banquete celebrado con motivo de la instalación de la logia militar española *José Napoleón*, en el depósito de Châlons-sur-Marne, en 1813, se cantaron unas coplas que, según la costumbre, exaltan la fraternidad masónica⁵¹, pero de las cuales sólo se conserva el texto y no la música. También en el banquete con que la logia madrileña *Santa Julia* celebró la fiesta de su titular, el 28 de mayo de 1810, se dedicó al rey José un himno cuya música también ignoramos⁵². A medida que avanzaba el siglo XIX debieron hacerse entre nosotros más infrecuentes las canciones en los banquetes, que en cualquier caso quedaban sometidos a una especie de censura previa; en los Reglamentos Generales adoptados tras la asamblea universal de Lausana en 1875, el artículo 354 del capítulo 8, que regula los banquetes, recoge la norma de que «los hermanos que deseen cantar cánticos masónicos ó profanos deberán antes comunicarlos al Hermano Orador y obtener el permiso del presidente»⁵³.

2. Los himnos masónicos.

Como se dijo anteriormente, los cantos en los banquetes que encomian las virtudes masónicas, estimulan la unión fraternal o expresan la satisfacción de pertenecer a la Orden, e incluso aquellos de carácter báquico, están, desde luego, directamente relacionados con la actividad masónica, pero se trata de un tipo de actividad musical que no forma parte orgánica de los preceptos del ritual ni, por lo demás, las partituras que de ella conocemos parecen albergar contenidos o intenciones especiales.

Pero hay otras circunstancias en las que sí se requiere de manera expresa la participación musical: se trata de la constitución de una nueva logia, en cuya ceremonia y tras concluir el acto de instalación de sus dignatarios y emitidos los juramentos, «los h[ermanos] presentes saludarán á la nueva Log[ia] con los honores Mas[ónicos] y podrá hacerse por un hermano ad hoc un discurso alusivo, y la música entonará *un himno mas[ónico]*»⁵⁴

51. Documentación conservada en París, Bibliothèque Nationale, Mss. FM12, 207. Cit. por J. A. FERRER en *Masonería española contemporánea*, 2.ª ed. corr., Madrid Siglo XXI, 1987, 2 vol., I, p. 202.

52. *Colección de Piezas de Arquitectura trabajadas en el Taller de Santa Julia, logia escocesa*, Madrid, 1812, p. 43. Cit. por FERRER, *ibidem*, p. 104.

53. Cit. por L. TÁXIL en *La España masónica*. Barcelona, Impr. de la Inmaculada Concepción, 1888, p. 238.

54. *Constituciones de la Masonería Española del Serenísimo Gran Oriente de España del Rito Escocés Antiguo y Aceptado*. Madrid, Tip. de Julián Peña, 1871. Cf. Art.º 5.º: «Del modo de Constituir una Logia, e instalación de sus dignatarios».

(las cursivas son originales). Por su parte, el Diccionario de la masonería insiste en lo mismo, señalando que en tal ocasión «la columna de armonía deja oír sus dulces acordes»⁵⁵.

Son de gran importancia estas citas, pues en ellas hallamos dos elementos perfectamente especificados y con una nítida atribución de funciones en la ceremonia: *el himno* y *la columna de armonía*, elementos ambos que encontramos igualmente en la masonería de otros países. Del himno que se entona (y de manera preceptiva, según se ve) en la constitución de una logia sí cabe esperar algún tipo de intención expresiva, de alusión musical de carácter simbólico o descriptivo. Sin embargo, queda la sospecha de que se trate más bien de una formulación para cuya puesta en práctica pueda servir cualquier tipo de música con la suficiente pompa y empaque. No abundan en España, antes al contrario, las composiciones específicamente masónicas de ese tipo y, además, el propio autor del artículo contribuye eficazmente a afianzar esa sospecha. Veámoslo con atención.

En la voz *Hymno*, y tras la inevitable y farragosa disertación histórica, afirma que «el empleo de los *hymnos* se ha continuado entre los masones, en cuya Orden se denominan *hymnos* o *himnos* los cantos congratulatorios y de alabanza en todas las ceremonias plausibles, como son fiestas de Adopción, Reconocimientos conyugales, Instalación de Oficiales, Alianzas y Convenciones entre Potencias diversas, Inauguración de talleres y otros edificios masónicos, y muy especialmente en la Consagración y dedicatoria ó advocación de los mismos. Dar noticia de los principales *hymnos* de la Orden sería tarea de todo punto imposible, sobre todo si se atiende á que están muy en boga desde el siglo XVIII en los talleres franceses é ingleses. Con el fin de que el lector pueda formar idea aproximada de ellos, acompañamos esta página con la música y letra de un himno que reproducimos fielmente de la obra de Samuel Cole *The Free mason's Library and General Ahiman Rezon* [sic], publicada en Baltimore en 1817. Dicha composición fué ejecutada en la ceremonia de instalación de una de las principales Logias de la ciudad de Baltimore, en el referido año»⁵⁶, de donde se desprenden varias cosas: la primera es que se confunden en un mismo término las canciones y los himnos propiamente dichos; la segunda es que, aunque conocidas aquéllas y practicadas en España, su mayor auge corresponde a los talleres franceses e ingleses; la tercera es que el autor del artículo, Rossend Arús, persona de acreditados conocimientos, no encuentra un himno español para ilustrar su artículo y ha de recurrir a uno extranjero. La letra de dicha composición es una traducción del propio Arús en estos términos: «Al hacer Dios por su mano los cimientos de la Tierra, con divina perfección nuestras leyes fueron hechas. ¡Oh! Salve, misteriosa, sublime Masonería»; su aplicación a la mú-

55. FRAU, L. y ARÚS, R., *Diccionario enciclopédico de la Masonería. / Completado con la Historia General de la Orden masónica desde los tiempos más remotos / [por J. G. FINDEL]*, La Habana, La Propaganda Literaria, 1883, 3 vol., III, p. 84.

56. *Ibidem* Voz *Hymno* y lámina 12.

sica está hecha de manera arbitraria y antimusical, ajena o contraria al ritmo y a la expresión melódica, lo cual resulta tan evidente que, más que a alguna del todo improbable razón de tipo simbólico, debe atribuirse a pura y simple ignorancia o negligencia.

3. Las «Columnas de Armonía».

Atendamos ahora al asunto de la *columna de armonía*. Con arreglo a la habitual transposición terminológica de vocablos de procedencia arquitectónica, se llaman columnas a las filas en que se colocan los hermanos en la logia y que, a su vez, se alinean con las dos columnas (J-B) existentes a la entrada del templo y que evocan las que Hiram colocó en el atrio del templo de Salomón en Jerusalén. Por influencia francesa, se llama columna de armonía a un conjunto de instrumentos de viento que participa en determinadas ceremonias. Está de más toda especulación sobre un posible simbolismo de la denominación, que no alude a aspecto extramusical alguno, sino que se corresponde con lo que en España se ha llamado desde tiempo inmemorial *Banda*, es decir, un grupo de instrumentos de viento (metal y madera) y de percusión, a diferencia de la *Charanga* que suele constar sólo de metales; a sendos términos corresponden los franceses de *Harmonie* y de *Fanfare*.

Observa con perspicacia Roger Cotte que «les effectifs et la composition des colonnes d'harmonie sont exactement les mêmes que ceux des musiques militaires du XVIIIe siècle»⁵⁷, cosa absolutamente cierta, cuyo origen sin embargo debemos buscar en la evolución de la *música alta*, emblema sonoro y manifestación característica del poder⁵⁸; es el componente ritual y «caballeresco» de la masonería lo que nos da la pista segura para la correcta comprensión del fenómeno.

Con el establecimiento en España de logias de filiación bonapartista, mayoritariamente nutridas de militares franceses, las columnas de armonía conocieron un fugaz momento de auge en nuestro país, como se desprende con claridad de la documentación conservada aun siendo ésta tan escasa. Sin duda, los himnos y canciones a que he aludido más arriba estuvieron acompañados por los hermanos músicos de la logia, integrantes de la columna de armonía. De su presencia y hasta abundancia dan cuenta los cuadros de logias tales como la «Beneficencia de Josefina» en la que, tras los funcionarios ministeriales y los militares, son los músicos y los eclesiásticos los grupos profesionales más numerosos. Y otro tanto sucedía en la logia *Les Amis de l'Honneur et de la Vérité*, cuya ceremonia de instalación en 1812 destaca de manera relevante la participación musical.

57. COTTE, R., *La musique maçonique et ses musiciens*. Le Mans, Ed. du Borrégo, 1991, p. 31.

58. Cf. TORRES, J. «La Música Alta en España», en *Nassarre*, Zaragoza, vol. IV, n. 1-2, 1988, p. 265-270.

Pero tras el regreso de Fernando VII la situación cambió radicalmente, no sólo por el hecho de que la inmensa mayoría de las logias se vieron obligadas a abatir columnas, sino porque en las que pudieron seguir funcionando las actividades musicales hubieran sido muy difícilmente compatibles con la forzada clandestinidad. Además, en lo sucesivo nunca volvió a darse un número tan abundante de músicos en las logias españolas; desde entonces en adelante debemos considerar las menciones documentales a las columnas de armonía como un atavismo o una alusión retórica. Y tampoco cabe pensar en una atribución funcional de algunos miembros de la logia, análoga de los cargos de vigilante, orador, tesorero, etc., puesto que en este asunto es imposible diferenciar entre oficio profano y oficio masónico: nada impide a un hermano dotado de las mejores prendas de bondad, belleza y dulzura ejercer como *Hermano Terrible* dentro de la logia, pero a quien no sabe tocar el clarinete en la vida profana, las luces de la Orden no bastan para hacerle experto en su manejo dentro del templo. Es decir, se es músico o no se es músico, con independencia absoluta de si se es masón o se deja de serlo, y si en las logias no hay músicos, no hay música que valga.

Así se comprende la ambigüedad de expresiones como la citada anteriormente: «la columna de armonía deja oír sus dulces acordes» (pero ¿se refiere realmente a unos *acordes* concretos?) o la no menos imprecisa que aparece en la misma fuente al referirse a los ritos funerarios: «la columna de la armonía deja oír sus tristes melodías». En realidad, se trata sólo de vagas insinuaciones de carácter poético, más conceptual que real, sin determinación específicamente musical ninguna, lo que queda nuevamente de manifiesto cuando alude a la «trompa fúnebre», instrumento cuya participación en las tenidas fúnebres resulta harto improbable, siquiera sea por el hecho de que no existe un tal espécimen en la organología.

Sólo con un sentido un tanto hiperbólico se pueden considerar como cosa real las referencias a la columna de armonía si las entendemos referidas a la ocasional actuación musical de uno, dos o tres hermanos con motivo de alguna celebración especial. Esto es lo que hicieron alguna vez Bretón y Brull en *La Fraternidad Ibérica*, o Martínez Torner y Frígola en la *Hispano Americana*, por no citar sino dos ejemplos bien documentados. Tal tipo de intervenciones eran relativamente frecuentes con ocasión de los banquetes anuales y las fiestas de adopción, acaso menos en las tenidas blancas y en las de instrucción y muy escasa en las tenidas fúnebres, pero debemos reparar en que en todos estos casos la música tiene un carácter puramente adjetivo y no integrado con carácter ritual en los trabajos internos del taller.

4. Instrumentos musicales en las logias.

Son probablemente ocasiones como las recién descritas y, acaso, otro tipo de actividades musicales más vinculadas al ritual masónico cuya indagación no doy por concluida, lo que explica la existencia de instrumentos

musicales en el inventario de varias logias, pianos en casi todos los casos, aunque alguna vez se trata de un armonio.

Examinando los documentos relativos a la logia *Caballeros del Silencio*, instalada en la madrileña calle de Luzón, donde compartía el templo con *Los Puritanos* (¿bellinianos devotos?), encontré una plancha del Venerable Maestro de éstos últimos, el escritor sevillano Manuel Hiraldez de Acosta, dirigida a los hermanos de la otra logia el 7 de noviembre de 1869, por la cual sabemos que «...la Comisión de Ornato acordó por mayoría y con unánime aplauso, sustituir el armonium alquilado por un piano comprado, el cual puede pagarse en plazos mensuales casi equivalentes a los del alquiler del armonium; y que después de tomar este acuerdo se comprometió al hermano Galileo a que saliera responsable de todo...»⁵⁹. Pero lo que se ventilaba entonces no era en realidad una cuestión musical, sino un problema de control económico y reparto de los gastos del templo, lo que dio lugar a disensiones y tiranteces tales que condujeron a la separación. Con todo, el asunto del instrumento se arregló finalmente, pues en un acta de finales de marzo del año siguiente podemos leer que «El H[ermano] *Perseverancia*, manifestó que cumpliendo con lo pactado a su iniciación, tenía a disposición de la L[ogia] el Harmonium que se obligó a traer, y la L[ogia] acordó utilizarle tan luego como se trasladase al nuevo local»⁶⁰.

También la logia tinerfeña *Teide* se dota de un instrumento similar; el 9 de marzo de 1874 el Venerable informó de la adquisición de un pequeño «órgano en mil ciento dos reales, que había dado orden de satisfacer al hermano Tesorero», acordándose dar las gracias a Matías López por el «servicio de su organito que viene prestando dos años ha»⁶¹, diminutivo que con toda probabilidad se refiere no a un órgano propiamente dicho, sino a un armonio.

5. El simbolismo en lo musical

Mas, a pesar de todo lo dicho, sigue pendiente la cuestión principal: más allá de la música utilizada para amenizar ciertas celebraciones y dar solemnidad a otras, o la que se emplea para cantar textos relativos a la Orden, ¿podemos *strictu sensu* hablar de una música masónica?, y en caso afirmativo ¿cuáles son sus rasgos distintivos?, ¿están en tal caso codificados con precisión o, por el contrario, dependen del criterio del músico? No cabe duda de que la música puede actuar eficazmente como vehículo transmisor

59. AHN-S, *Mas.*, leg. 735-A, exp. 14.

60. *Ibidem*.

61. AHN-S, *Mas.*, leg. 713-A, exp. 2, *Registro de los trabajos de la Resp. Log. Cap. Teide n.º 53 en el año de la V. L. 5873*, fol. 213. Matías López, (simbólico *Mozart*), era músico, había nacido en Vejar en 1829 y fue iniciado en 1871 en dicha logia *Teide*, en la que aparece registrado como Director de Banquetes entre 1872 y 1874.

de signos ocultos. En uno de los artículos que Juan Mañé y Flaquer publicó en 1895 en el *Diario de Barcelona* narrando los sucesos de 1840 escribe: «Sabén todas las autoridades españolas que el llamamiento a los exaltados para romper en motín o bullanga en Madrid se hace por medio de algunos remendones caldereros que pasan por todas las calles repicando un toque conocido sobre sus calderos o sartenes; y que este mismo llamamiento a motín o asonada en las capitales o ciudades de las provincias se hace por medio de un órgano portátil, que repite sin cesar por todas las calles la tocata conocida»⁶², sistema que actualizado a las circunstancias de casi siglo y medio más tarde volvió a demostrar su utilidad con *Grandôla, vila morena*, el inolvidable cántico fraternal de José Afonso.

Convencido de que la respuesta a la cuestión anterior debía ser positiva, decidí examinar un repertorio diverso de obras musicales utilizadas por los masones, escritas para su uso en las logias, o que hubieran servido para manifestar los ideales propios de la masonería, tratando de hallar algún denominador común, de descubrir algún factor condicionante que hubiese sido tenido en cuenta en el momento de su composición. La presunción de que un ritmo ternario sería el más adecuado, habida cuenta de lo esencial del simbolismo del número tres en la masonería, no dio resultado ninguno: muchas obras estaban en ritmo binario, y de las ternarias no se podía colegir un significado particular. Un intento similar, enfocado hacia las tonalidades, no produjo resultados concluyentes: si bien es cierto que algunas piezas exhiben una armadura de clave de tres bemoles, son más las que se desenvuelven en tonalidades diferentes. ¿Y por qué tres bemoles habrían de ser más «masónicos» que tres sostenidos? No hay que ignorar la posibilidad de que la elección del tono de Mi bemol mayor o de Do menor en algunas composiciones muy características podría deberse a su adecuación a algunos de los instrumentos propios de las columnas de armonía, trompas y clarinetes en particular, y no tanto a una intención simbólica, manifestada sólo «a posteriori».

El examen de las distancias interválicas entre las notas que constituyen los temas principales, al objeto de comprobar si podía deducirse con carácter general alguna preferencia significativa que mostrase un tipo consistente de relaciones, fue igualmente inútil. Por último, también tuve en consideración las posibilidades de la letra G, inicial de God y signo capital en la masonería; pero ni su tonalidad asociada de Sol, ni un empleo sintomático de la clave correspondiente, ni ningún otro aspecto en los límites de la razón⁶³.

62. Cf. ZAVALA, Iris M., *op. cit.*, p. 176.

63. Si digo en los límites de la razón es por la facilidad con que podemos dejarnos arrastrar hacia el delirio si no ejercemos cierta vigilancia sobre nuestro pensamiento; baste recordar que aunque la G remita a Dios en el ámbito anglosajón, los masones francófonos para mantener el signo con algún sentido hubieron de atribuirlo a la Geometría, y que si en la notación musical inglesa y germánica corresponde a dicha letra la nota musical Sol, para los hispanos esta palabra también alude al astro cen-

No debo omitir que están todavía por alcanzar su término las indagaciones relativas al análisis musical desde el punto de vista de la Sección Aurea. De lo que hasta el presente llevo estudiado, cabe anticipar que tampoco se evidencia que el uso de la *divina proporción* constituya una de las luces que el músico iniciado adquiere en la logia; en caso contrario, el número 1,618 estaría presente con una abundancia mucho mayor en las composiciones musicales de los adeptos de la Orden. Pero no es así, sino que dicha proporción áurea puede hallarse en autores tan dispares de orientación, estilo y época como Dufay, Xenakis, Mozart, Debussy, Bach, Bartok o Sibelius, y aunque en ellos figura algún masón no podemos extraer conclusiones de carácter generalizador, sin que, por otra parte, podamos estar seguros en muchas ocasiones de que se trata realmente de un empleo deliberado, y no casual, de la sección áurea. Pero incluso en tales casos, y habida cuenta de las disparidad estética, cronológica y ideológica de sus autores, sólo podremos atribuirlo a eso que en otra ocasión he denominado «el placer de razonar»⁶⁴, es decir el goce puro de la especulación intelectual aplicada a la realidad sensorial de las relaciones sonoras, cosa que ciertamente no es del todo común entre los músicos, pero que tampoco constituye un patrimonio característico y exclusivo de la masonería. Cosa distinta es que alguno de los hermanos músicos, conocedor de la armonía de los «números concordados» y estimulado por el simbolismo que impregna la vida masónica, haya decidido en tal o cual ocasión componer una pieza de música con arreglo a aquella y con la particular intención de establecer algún tipo de relación simbólica con ésta; se trata entonces de una decisión personal que depende mucho más de las luces propias del individuo que de la hipotética instrucción que al respecto haya podido recibir de la Orden, de manera análoga a lo que sucede con la utilización de diferentes planos tonales y su explicación simbólica⁶⁵. No obstante, como ya dije antes, puede que sea ésta una vía fecunda en hallazgos aún por desvelar.

tral de nuestro sistema, fuente única y prístina de toda luz, en tanto que para los franceses significa el suelo. Mézclase, agítase, sírvase caliente y, a poco que nos descuidemos, habremos puesto en pie un nuevo Rito Musical de la Universal Armonía cuyos patronos habrían de ser, al alimón, Marin Mersenne y Franz Anton Mesmer.

64. TORRES MULAS, J. J. S. *Bach: el placer de razonar*. Prólogo al libro de Malcolm Boyd *Bach*, Barcelona, Salvat Editores, 1985.

65. Se considera que Mi bemol mayor es la tonalidad masónica perfecta, cuyos tres bemoles reflejan el triple rito de iniciación y las tres columnas del templo de humanidad que cada cual debe construir en sí mismo; su tono relativo, Do menor, expresa una asimilación incompleta de los ideales masónicos; por el contrario, los tonos con sostenidos, especialmente Sol mayor y Mi menor, representan intereses mundanos, mientras que la tonalidad de Do mayor actúa de un modo más neutro, bien como soporte para la exposición narrativa, bien como expresión de la esperanza y la búsqueda de la luz. El que fue mi maestro durante dos años, el profesor de la Sorbona Jacques Chailley, ha sido quien con más agudeza y coherencia ha tratado de sistematizar este aspecto; sus conclusiones, si bien no exentas de cierto subjetivismo, constituyen un excelente recurso pleno de sugerencias para acceder a la comprensión de muchas obras musicales en planos inéditos. Cf. CHAILLEY, J. *La Flûte Enchantée, opéra maçonnique*, Paris, Robert Lafont, 1968. Id. «Haydn and the Freemasons», en *Studies in 18th Century Music, a tribute to Karl Geiringer*, London, G. Allen, 1970.

Por lo que toca a las manifestaciones externas de carácter plástico de la masonería (emblemas, escudos, joyas, herramientas y objetos simbólicos, accesorios para el ceremonial) nada he hallado tampoco que presente algún significado musical de cualquier clase que sea.

6. Las «Baterías».

Pero sí existe en el quehacer masónico un único componente de significación musical real, operativo y constante: las baterías. Constituyen éstas un elemento de naturaleza pura y específicamente musical, bien que reducido a su expresión más simple, la rítmica. Aunque no se practican en la masonería anglosajona, constituyen un aspecto destacado tanto en el Rito Francés, como en el Escocés Rectificado y en el Escocés Antiguo y Aceptado y, por consiguiente, son para el estudio de la música en la masonería española un firme hilo a seguir; en realidad, la única pista objetiva y segura por ser el único factor verdaderamente musical incardinado en el ritual.

La batería masónica es un rito consistente en dar un cierto número de golpes con una determinada cadencia rítmica, que varía según los grados. El Venerable y los Vigilantes la hacen golpeando con el mallet sobre su mesa, en tanto que los hermanos la hacen entrechocando sus manos. Normalmente se hacen las baterías en la apertura y al cierre de los trabajos de la logia, pero también pueden hacerse en el curso de la tenida baterías de júbilo y de tristeza; con la primera se honra a un hermano o se celebra un suceso favorable, y se realiza entrechocando las palmas de ambas manos, a manera de aplauso (tradicionalmente prohibidos como tales en las logias y todo tipo de ceremonias masónicas); la de tristeza o duelo se reserva para las honras fúnebres de los fallecidos, y se realiza golpeando con la palma derecha sobre el antebrazo izquierdo, con el brazo caído a su manera natural. La triple batería se hace con ocasión de especial alegría u homenaje. A la batería suelen seguir diversas aclamaciones.

En el Diccionario de Ligou se señala un interesante detalle: «On peut supposer que, venue des anciennes initiations artisanales, la batterie rappelle l'activité rythmique du tailleur de pierres qui se combinait parfois avec l'invocation, sonore ou intérieure, d'un nom divin»⁶⁶. Esta explicación de origen resulta convincente o, cuando menos, verosímil; otras actividades y trabajos presididos por algún tipo de ritmo constante han dado lugar también a expresiones musicales características, como las bamberas o canciones de columpio, los cantos de trilla, o los de fragua, cuyo nombre no es otro que el de la herramienta que produce el ritmo: el martinete.

66. G. O. [¿Georges Oudot?] «Batterie», en LIGOU, D. *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie*, 3.^a ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 114-115.

La importancia de las baterías como fundamento para la identificación de símbolos musicales en la masonería ha sido igualmente advertida por Chailley, Cotte y Autexier. Este último nos previene de que «toute la difficulté se trouve dans le fait que la forme et le sens des batteries varient de façon considérable dans le temp et dans l'espace»⁶⁷, inconveniente que he tenido ocasión de padecer en mis propias indagaciones al respecto. Es obvio que, para que podamos obtener alguna utilidad de las baterías como instrumento de investigación, resulta imprescindible que previamente las hayamos identificado y clasificado. Y aquí es donde empiezan los problemas, puesto que tales baterías no sólo son distintas en cada grado sino que, en un mismo o equivalente grado, difieren según los ritos. Dado que la implantación y desarrollo de la masonería en España fue sumamente irregular y que su historia está plagada de episodios de creación y desaparición de Grandes Orientes y Grandes Logias que con frecuencia pugnaban entre sí y estaban adscritas a diferentes Obediencias, resulta prácticamente imposible la sistematización de las baterías. Por otra parte, a la hora de examinar desde esta óptica una determinada composición musical, será necesario establecer previamente si la logia a la que pertenece su autor se acoge a tal o cual Obediencia, si (cosa frecuente) cambia de una a otra y si, en tal caso, practica el mismo rito u otro diferente.

Ni siquiera en los aspectos más básicos existe unanimidad. La batería del primer grado, el de Aprendiz, sólo tiene en común el estar compuesta por tres golpes, pero varía el ritmo (lo que resulta esencial desde el punto de vista del análisis musical) y mientras que en el Rito Francés se prescribe la fórmula 2+1, en el de Misraim es 1+2, y en el Escocés Antiguo y Aceptado es 1+1+1. Otras veces sucede que, para un mismo rito, distintas fuentes dan distintas fórmulas; es el caso de los nueve golpes de la batería del grado de Maestro, que en Rito Francés se hacen con cadencia igual según Cassard, mientras que según Frau y Arús se hacen agrupados así: 2+1, 2+1, 2+1. Para complicar más las cosas, sucede que baterías de igual número de golpes corresponden a grados distintos en diferentes ritos, e incluso varía también su fórmula rítmica: los siete golpes del grado 31.º del Rito de Misraim (5+2) son los mismos que en el grado 7.º del Rito de York o Americano (pero no iguales, sino 6+1) y que en el 8.º grado del Rito Adonhiramita (en este caso 3+4).

Más aún, las complicaciones a que pueden dar lugar determinadas baterías nos obliga a poner en duda la posibilidad de su utilización práctica, no ya solo por la destreza exigida al compositor masón, sino por la alta improbabilidad de su percepción por parte del resto de los hermanos. La batería del grado 27.º del Rito de Misraim consta de quince golpes, según la siguiente fórmula: 2+1+2+1+2+2+2+2+1. La del grado 14.º del Rito Escocés

67. AUTEXIER, F., *op. cit.*, p. 97.

Antiguo y Aceptado tiene veinticuatro, si bien su fórmula parece más ase-
quible: 3+5+7+9. La del grado 33.º tiene once golpes: 5+3+1+2.

La falta de atención al ritual de las baterías, así como el mencionado problema de las divergencias entre distintos rituales y obediencias, fueron la causa de la errónea o nula comprensión de muchos aspectos de la partitura de una de las obras más emblemáticas de la masonería: *Die Zauberflöte*. Por ejemplo, la presencia de tres acordes sucesivos, interpretada hasta hace poco como expresión del simbolismo ternario básico, resulta ser por su esquema rítmico una representación de la batería de cinco golpes, característica de las Cámaras de Adopción de la masonería femenina, según la plausible interpretación de Chailley, que profundiza también en otros aspectos, como la ceremonia de iniciación de los hermanos sirvientes en la Orden de la Estricta Observancia, rama masónica a la que pertenecían las logias vienesas de la época mozartiana. Es precisamente el esclarecimiento de aspectos como los recién mencionados los que nos ayudan a comprender mejor los personajes de la Reina de la Noche y de Papageno y su función en el plan general y la intención de la obra.

Pero, además de la configuración rítmica de los golpes, existe otro aspecto musical que no se ha tenido en cuenta hasta el presente: el acento o intensidad. Sólo rara vez en alguna explicación del ritual he hallado indicaciones al respecto, como la de Oswald Wirth cuando se refiere a «comment frappent les Maîtres: par trois coups dont le dernier est renforcé pour rappeler la mort d'Hiram»⁶⁸, o como se describe en el cuaderno de ceremonias de 1906 de la tinerfeña logia *Añaza n.º 1*: en la apertura y cierre de las tenidas fúnebres el Venerable da un golpe de mallet suave, que representa el nacimiento del hombre; el Primer Vigilante da un golpe fuerte, que representa la virilidad del fallecido; el Segundo Vigilante da un golpe imperceptible, que representa el último suspiro⁶⁹.

De lo visto hasta el presente se desprende la gran complejidad que puede presentar el estudio de las baterías. Pero partiendo de esa misma evidencia podemos también llegar a la conclusión de que su realización práctica en el trabajo regular de las logias habrá quedado limitado a la capacidad y habilidad de las personas encargadas de ejecutarlas. La correcta percepción y expresión del ritmo musical requiere una cierta dosis de pericia y un buen control psicomotor, cualidades que de ningún modo debemos suponer *ex profeso* a la totalidad de los hermanos masones. Además, incluso en ritos con abundancia de grados, como el Escocés Antiguo y Aceptado que tiene treinta y tres y es el más extendido en la masonería española, los talleres realizan sus trabajos sólo en algunos de ellos. Por todo lo cual parece razonable creer que el uso de las baterías se haya realizado en un pasado re-

68. WIRTH, O., *La Francmaçonnerie rendue intelligible á ses adeptes. / III Le livre du Maître*, Paris, Dorbon, 1923.

69. AHN-S, *Mas.*, leg. 286-A, exp. 3.

ciente y se realice en la actualidad de una forma simplificada, incidiendo sobre todo en el simbolismo numérico de cada uno de los tres grados simbólicos o fundamentales: Aprendiz, Compañero y Maestro, a los que corresponden respectivamente los números 3, 5 y 9.

A pesar de que el simbolismo de las baterías masónicas está todavía poco estudiado y poco desarrollado, insisto en el juicio antes expuesto de que, por su calidad y esencia netamente musicales, constituyen el único elemento seguro que existe en el ritual masónico para la definición e identificación del simbolismo musical.

6. Los nombres simbólicos.

Diferentemente a lo expuesto en la sección anterior, los nombres simbólicos que adoptan los masones en el momento de su iniciación pertenecen a otro ámbito distinto del simbolismo y su posible significación musical no va emparentada directamente con ningún tipo de actividad sonora. Ese es también el caso de los nombres de las logias, si bien la elección de éstos se produce por acuerdo deliberado de sus miembros constituyentes, en tanto que la del nombre simbólico personal es una decisión particular y espontánea.

El fenómeno de la adopción de un nombre simbólico se explica tanto desde un punto de vista psicológico, por la idea de que con la iniciación se adquiere una nueva personalidad, como desde un punto de vista práctico, por la conveniencia de mantener velada la personalidad a los ojos de los profanos. Es éste último aspecto el que sin duda ha contribuido con más fuerza a que en la masonería española prevaleciera esta práctica, inexistente o pronto abandonada en otras áreas, con la excepción de la obediencia de la Estricta Observancia y la de los Iluminados de Baviera. La profesora Françoise Randouyer ha tratado con lucidez y sensibilidad este asunto⁷⁰ y su opinión coincide con la que aquí mantengo de que el sentimiento de persecución y acoso fue determinante en el caso de los masones españoles, por más que en épocas más recientes se haya generalizado la idea de que se trata de algo propio e inherente al espíritu masónico.

Un cierto carácter militante de la pertenencia a la Orden junto con el hostigamiento a que han sido sometida, ha sido los causantes de algunas actitudes que revelan un talante belicoso y que van desde las violentas diatribas antijesuíticas hasta la concepción del nombre simbólico como «nombre de guerra», denominación que he encontrado con cierta frecuencia en los

70. RANDOUYER, F., «Ideología masónica a través de los nombres simbólicos», en *La masonería en la España del siglo XIX: II Symposium de metodología aplicada a la historia española*, / Salamanca, 2-5 de julio de 1985 / J. A. FERRER BENIMELI, coord. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987, 2 vol., II, pp. 425-439.

cuadros de diversas logias y que viene así mismo corroborada en el *Diccionario* de Frau y Arús.

Pero sea por la razón que fuere, lo cierto es que los masones españoles en su absoluta mayor parte (al igual que nuestros toreros, flamencos, guerrilleros y rufianes) han mantenido la costumbre de dotarse de un alias. Como cabe esperar, los músicos masones han optado en gran parte por nombres pertenecientes a otros músicos, pero no de manera general, pues nos encontramos con que Bretón se hacía llamar *David*, Benlloch *Arte*, M. Torner *Voluntad*, C. Cerdá *Esther*, A. Clavé *Mariana Pineda*, B. Zozaya *Saúl*, J. Dorado *Franklin*, J. Frígola *Ulises*, J. Jiménez *Armonía*» o J. Pons *Resurrección*». Por otra parte, hallamos un tipógrafo *Chopin*, un notario *Wagner*, un sastre *Fígaro*, un platero *Gayarre*, un policía *Bretón*, un sastre *Meyerbeer*, un sombrerero *Donizetti*, un telegrafista *Lohengrin*, un oficial de correos *Bach*, un relojero *Mozart*, un militar *Beethoven*» y un panadero *Gottschalk*.

La elección del nombre simbólico bien puede obedecer a un ánimo de identificación o de admiración, y en esa línea es lógico suponer que una de las razones para ello pudiera ser su parentesco masónico. Tomar el nombre de un hermano que hubiese alcanzado fama y renombre por sus acciones masónicas o profanas resultaría sumamente comprensible. Sin pretender, desde luego, una lectura necesariamente obligada por el razonamiento recién expuesto, sí que al menos merece la pena observar con atención los nombres musicales que han sido objeto de elección por parte de los masones españoles, tanto músicos como de otras profesiones. En la lista encontramos abultada mayoría de adeptos bien conocidos; entre ellos, y junto a obras o conceptos como *Lohengrin*, *Do* o *Ritmo*, los nombres de algunos otros músicos cuya pertenencia a la masonería ignoramos hasta ahora. En relación con los que aparecen con más frecuencia, la pregunta queda en pie: ¿fueron también masones cuya filiación era conocida por quienes decidieron ostentar sus nombres, o la elección debe atribuirse a razones de popularidad, o puramente anecdóticas o casuales? He aquí una lista, aún provisional, de 443 nombres simbólicos de carácter musical registrados hasta el momento:

Mozart: 68 casos; Wagner: 51; Beethoven: 42; Rossini: 34; Clavé: 33; Meyerbeer y Gayarre: 26; Verdi y Bretón: 22; Bellini: 19; Chopin: 10; Paganini: 9; Sarasate: 8; Liszt, Chapí y Schubert: 7; Eslava: 6; Donizetti, Lohengrin y Armonía: 5; Gounod y Mendelssohn: 4; Tita Ruffo: 3; Schumann, Puccini y Tannhäuser: 2; Bach, Bottesini, Despres, Do, Gottschalk, Haendel, Haydn, Menotti, Pedrell, Rienzi, Ritmo, Rubinstein, Strauss y Tamberlik: 1.

Entre los nombres simbólicos elegidos por los músicos se observa, en reñida competencia con los de figuras ilustres de la música, una inclinación muy clara por políticos, revolucionarios y libertadores del ámbito masónico que alcanzaron trascendencia histórica: Flammarion, Franklin, Lincoln, Malatesta, Mazzini, Robespierre, Thiers, Voltaire. A su lado, otros españoles de inequívoca significación liberal: Churruca, Ferrer Guardia, Mariana Pineda,

Mina, Prim, Riego, Sixto Cámara, Torrijos. Algunos corresponden a prohombres de épocas anteriores o de la antigüedad: Cervantes, Colón, Copérnico, Diógenes, Galileo, Lutero, Sócrates. Algunos aluden a conceptos más abstractos: Armonía, Arte, Libertad, Luz, Resurrección, Tolerancia, Voluntad. Otros son de personajes bíblicos o mitológicos: David, Esther, Júpiter, Marte, Minerva, Prometeo. Por último, sólo dos de ellos son nombres geográficos: Cádiz y Vitoria.

Según Pilar Amador, la elección del nombre simbólico pertenece más al campo de la «mentalidad» que al de la «ideología»⁷¹, lo que puede ayudarnos a explicar la poca «calidad» simbólica que se desprende de una primera observación de nuestra lista, particular de los nombres que aparecen más reiteradamente adoptados. Pero para dar una interpretación plausible a estos resultados sería preciso, por una parte, asegurarnos de que la muestra es completa o, al menos, de la mayor amplitud posible, y por otra parte, deberíamos disponer de unos criterios de análisis que hasta el momento apenas están sólo esbozados.

IV. NATURALEZA Y ALCANCE DE LA MUSICA MASONICA

Siendo la música de carácter asemántico, resulta muy difícil establecer cuando una determinada composición es o no es «masónica» y, desde luego, no existe una clara analogía que permita extrapolar los criterios aplicables a la literatura, la poesía o las otras artes. Puede que desde un punto de vista sumamente amplio pueda considerarse masónica cualquier música que tenga algún tipo de simbolismo masónico, o con la que se cante un texto relativo a la masonería o a sus atributos, o que sea utilizada en las ceremonias y rituales de los talleres.

Pero la orientación dada al presente estudio impide conformarse con una formulación tan lata e imprecisa. Una obra tan clara e indiscutiblemente masónica como es *Die Zauberflöte* hubiera sido imposible de escuchar en cualquier logia contemporánea. Las canciones y los himnos que exaltan las virtudes de la masonería suelen ser de origen tan variado como la tradición popular, el vaudeville, las canción de salón, las arias de ópera, las marchas militares, la música de baile, los cantos tabernarios y hasta la *Folie d'Espagne*, sin que en la absoluta mayor parte de los casos haya la más mínima traza masónica en sus pentagramas. En fin, la música que ocasionalmente se utiliza en determinadas ceremonias de algunas logias es en muchos casos ajena también a la masonería, y su elección se debe sólo a la percepción

71. AMADOR, P., «Mensajes de mentalidad expresados a través de los nombres simbólicos de los masones de América: Cuba», en *Masonería española y América: V Symposium internacional de historia de la masonería española*, / Cáceres, 16-20 de junio de 1991 / J. A. FERRER BENIMELI, coord., Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masónería Española, 1993, 2 vol, II, p. 967-981.

convencional de su aspecto: solemne, lírico, marcial o jubiloso según los casos.

Si pretendemos categorizar en un solo plano, intentado distinguir entre música masónica y música no masónica, lo más probable es que acabemos empantanados en un conflicto irresoluble. Por eso creo que es más útil servirse de un criterio plural, que atienda de manera interrelacionada a las diferentes posibilidades que pueden plantearse. Para ello, al disponernos a examinar una composición musical, estimo necesario distinguir, por un lado, entre la *faceta* que resulte pertinente investigar y, por otro lado, la *función* a que esté destinada la obra en cuestión; en el primer caso, habremos de tener en cuenta el posible dualismo de la obra, según atendamos a la música o al texto. Veámoslo mejor en un esquema:

	Faceta	Función
<i>Música:</i>		
A.	Con símbolos o retórica masónica.	A. Para el ritual o ceremonial masónico.
B.	Sin símbolos o retórica masónica.	B. Ajena al ritual o ceremonial.

Texto:

- A. Con referencias explícitas a conceptos o símbolos masónicos.
- B. Sin texto.
- C. Sin referencias explícitas a conceptos o símbolos masónicos.

De tal manera que puede darse la circunstancia de que una obra presente claros elementos masónicos en su faceta musical, pero sin que su función corresponda al trabajo de la logia, caso de la ópera de Mozart antes aludida (ABA).

Puede, en otro caso, haber sido creada con la intención específica de su empleo en determinada ceremonia y carecer (aunque resulte improbable) de elementos simbólicos (ABB o ABC).

Finalmente, y desde luego que sin agotar la casuística, podemos hallar obras sin función ritual o ceremonial y en cuya música, además, tampoco hay elementos masónicos (BB); sin embargo, merecen ser tenidas en cuenta si, teniendo texto propio, éste incluye referencias explícitas a conceptos o símbolos masónicos (BBA). Tal vez conviene añadir que en el examen del texto debe incluirse el título así como, de haberlos, el argumento, la trama, los personajes, y las partes no cantadas sino declamadas.

Queda claro que, desde el punto de vista de la plasmación musical de intenciones masónicas, serían más interesantes las obras que pudiéramos señalar como AAA, luego las AAB, luego las ABA, las ABB o ABC, y así sucesivamente en las diferentes combinaciones.

El proceso ha de comenzar por la localización de las obras para su examen, fase en la que apenas podemos contar con más pistas que la posible sugerencia que sus títulos puedan ofrecernos al explorar los repertorios. Lógicamente, también será preciso examinar las obras de cuyos autores nos conste su pertenencia a la masonería, pero también las de aquellos cuya filiación nos parezca verosímil, pues tal vez los resultados del análisis de sus obras pueda ofrecernos la evidencia que, de otro modo, no podríamos obtener por la falta de documentación.

No es presumible que en todas las obras musicales que lo tengan el simbolismo masónico se manifieste a primera vista. El problema radica en saber qué es exactamente lo que hemos de ver en ellas, de modo que lo más inteligente será observar en primer lugar las pertenecientes al ritual masónico, puesto que con más probabilidad hallaremos en ellas los rasgos que buscamos y que, a su vez, nos permitirán ir creando y definiendo una tipología, guiándonos por los criterios que he expuesto en la sección C de este mismo texto. Será también provechoso el análisis de las diversas composiciones que se proclaman masónicas, como la música procesional publicada por J. G. Naumann, o las odas y cantatas de Birkenhead, Boyce, Hayes y Lortzing, sin prescindir de las que Mozart compuso para diversas circunstancias relacionadas con sus actividades como masón, o la última partitura que escribió Sibelius, donada por el autor a la *Grand Lodge of Free and Accepted Masons of the State of New York*.

Pero por desgracia, obras de semejantes características parecen ser extraordinariamente escasas en el ámbito español, acaso más señaladamente que otros países donde la masonería pudo desenvolverse con menos dificultades. En todo caso, en el panorama internacional de la música masónica son raras las obras de gran porte que podemos considerar propiamente como música masónica, cuyo repertorio está constituido fundamentalmente por composiciones de menor escala. Dejando aparte el caso particular de Mozart, aunque en algunas obras de músicos célebres como Haydn, Beethoven, Liszt, Wagner, Meyerbeer, Puccini, Satie o Sibelius podemos encontrar claras alusiones, símbolos o elementos de carácter masónico, sólo de manera excepcional poseen realmente un carácter ritual. Como ya sabemos, la explicación es que «destinata ad una vita precaria, come precaria era generalmente l'esistenza delle logge, la musica dei riti masonici non poteva sopravvivere a lungo nel tempo: di qui la povertà dei documenti autentici, di reperti musicali significativi; di qui anche la modestia di molta della creazione musicale, volta a fini funzionali e di mero consumo»⁷².

Ese carácter modesto y efímero tendrían, sin duda, las canciones de la academia poética fundada por el ilustrado Manuel María de Arjona en 1771 en Osuna, su ciudad natal, de la que sabemos que «por el carácter semise-

72. BASSO, A., «Massonica, Musica», en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e delle Musicisti*, / diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1984, (reimpr. 1989), vol. 3: Il Lessico, p. 68.

creto y por las canciones se delataron a la Inquisición como Logia»⁷³. En otros casos se trata de obras que hacen alusión a la masonería, sea denigrándola o defendiéndola, como la *Canción de los francmasones* cuyo manuscrito perteneció a José Pérez Rúa y que se cantaba en Cádiz durante el trienio liberal. En cuanto a las composiciones a las que hice alusión al tratar de las logias españolas a principios del siglo XIX, interpretadas con ocasión de fiestas y celebraciones, es más que probable que no tuviesen contenido simbólico ninguno, y ni siquiera un origen masónico, pues «les colonnes d'harmonie, à part quelques marches, ne possédaient pas de répertoire instrumental spécifiquement maçonnique. Quand celui-ci a existé, il s'agissait en général de musique chantée avec accompagnement d'instruments et, bien souvent, les oeuvres sont perdues [...] En général, on devait utiliser les nombreux arrangements pour «harmonie», répandus largement à la fin du XVIIIe siècle, à l'usage des musiques militaires et privées»⁷⁴.

Un dato sumamente curioso lo aporta el historiador de la masonería Nicolás Díaz y Pérez: «Durante los últimos días del gobierno provisional [en 1870] comenzó a ensayarse en el teatro de la Zarzuela una obra atribuida, no sabemos con qué fundamento, a don Pedro Antonio de Alarcón y que por el misterioso secreto con que se hacían sus ensayos parciales excitó la curiosidad de todos los actores que tomaban parte en ella y de los empleados del teatro, que se mostraban codiciosos por saber el por qué de tantas reservas. Pronto se descubrió la incógnita, por lo que Ramón o Alejandro Cubero y otros actores que tenían papel en la misma zarzuela se indignaron, como Francmasones que eran, al ver que la obra en cuestión era una sangrienta crítica contra la Orden y no vacilaron en descubrir a todos los hermanos la causa del secreto con que se llevaban los ensayos de *El Gran Oriente*, que así se llamaba esta zarzuela»⁷⁵. Añade luego que, tras ciertas negociaciones para que se suspendiesen los ensayos, en las que Díaz implica nada menos que a Prim, a Milans del Bosch y al gobernador de Madrid, Moreno Benítez, finalmente la obra no llegó a representarse, ante el temor de Salas, el empresario de la Zarzuela, a la violenta reacción con que los masones le amenazaron si llegaba a estrenarse.

Curiosos también los títulos de algunas otras obras escénico-musicales de autores masones, como *El Gran Pensamiento*, divertimento cómico-lírico

73. JURETSCHKE, H., *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid, 1951, p. 29-30. Cit. por M. MORENO ALONSO en «La masonería española ante Blanco White», en *Masonería, política y sociedad: III Symposium de metodología aplicada a la historia de la masonería española*, / Córdoba, 15-20 de junio de 1987 / J. A. FERRER BENIMELI, coord., Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1989, 2 vol., p. 344.

74. COTTE, R., *op. cit.*, p. 39-40.

75. DÍAZ Y PÉREZ, N., *La Francmasonería española. Ensayo histórico-crítico de la Orden de los Francmasones en España desde su origen hasta nuestro días*. Madrid, Tip. de Ricardo Fe, 1894, p. 548. La exactitud de los datos, cuya amable comunicación debo a Mme. Randouyer, está pendiente de confirmar, pues aparte de cierta proclividad de Nicolás Díaz para mezclar la realidad con la fantasía, aún espero el resultado de las gestiones que me permitan identificar con seguridad la obra en cuestión.

en prosa con libro de Julio Ruiz y música de Manuel Nieto Matañ, o *Sociedad Secreta*, juguete cómico-lírico en prosa de Eladio Montero y música de Apolinar Brull Ayerra, entre otros cuyo estudio podría, con seguridad, iluminar nuestro conocimiento de esta faceta, tan escaso en la actualidad que más bien puede calificarse de prácticamente inexistente.

En cuanto a composiciones específicamente vinculadas a un ritual, no faltan alusiones concretas en diferentes ocasiones; una de las más notables debió ser la celebración en 1892 del IV centenario del Descubrimiento de América. El programa del «Festival Masónico» organizado al efecto en Madrid por el Gran oriente Español indica que, tras la apertura de los trabajos y entrada de los altos dignatarios, se interpretó un «Himno masónico por la orquesta y voces», y que después de la lectura de versos adecuados a la ocasión, se efectuó una «Marcha masónica acompañada por la orquesta para depositar al pie de la columna donde se alza el busto de Colón la alegórica rama de acacia»⁷⁶.

Por su indudable interés, tratándose de una ocasión de tan gran solemnidad, sería muy conveniente disponer de informaciones más precisas acerca de tal himno, su autor y sus intérpretes. Por el momento he hallado otros dos himnos masónicos, uno de 1871 y otro de 1924, así como una melodía para canto y piano compuesta para una tenida fúnebre en 1891. Huelga decir que el análisis detallado de esas obras desborda el marco establecido para el presente ensayo, por lo que serán tratadas de manera monográfica en una próxima ocasión; no obstante, en lo que tienen de específicamente musical, es decir, al margen de los conceptos expresados en sus respectivos textos, sí se puede mencionar la existencia de un claro simbolismo expresado a través de formulaciones rítmicas que refuerzan lo que expuse en la sección anterior, referente a las baterías como símbolo musical.

No me cabe duda de que han de existir algunas otras composiciones, más o menos similares a las recién mencionadas, cuya cantidad y calidad resulta imposible determinar de antemano. Bien podemos creer que la presencia de músicos en las logias debió producir algún resultado material, siquiera ocasionalmente, del mismo modo que otros hermanos hicieron poemas o pinturas. Pero tales materiales se destruyeron o permanecen ocultos. Sólo queda hacer votos por que la perseverancia en la investigación y la solidaridad de quienes puedan arrojar alguna luz permitan desvelar las tinieblas que aún envuelven nuestro conocimiento de la música masónica en España.

76. *Boletín Oficial del Gran Oriente Español*, Madrid, n.º 60, 1 noviembre 1992. Cit. por J. A. FERRER BENIMELI «La masonería española y el IV Centenario del Descubrimiento de América», en *Masonería española y América: V Symposium internacional de historia de la masonería española*, / Cáceres, 16-20 de junio de 1991 / J. A. FERRER BENIMELI, coord., Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1993. 2 vol., p. 15.

V. MUSICA EN LA DIFUSION Y PROPAGANDA

Un último aspecto que no quiero ignorar es el de la asociación de la música con actividades de propaganda pro o antimasónica, así como de aquellas otras de carácter más o menos neutro que se producen en el ámbito científico o académico. Es muy frecuente, y hasta podríamos creer que casi obligado, el empleo de la música para ilustrar o servir de fondo a las más diversas actividades: conferencias, exposiciones, películas de cine, reportajes o documentales, emisiones de radio, etc.

Constituye este apartado un aspecto por completo distinto de lo tratado en las anteriores secciones de nuestro estudio. Pero quede clara la advertencia de que no resulta posible obtener a su través ningún conocimiento interno propiamente musical, ya que poco o nada tiene que ver realmente con la música en sí, sino más bien con la psicología de su utilizador, con sus intenciones o, simplemente, con su nivel de información o conocimientos. El empleo de una determinada partitura en combinación con un determinado acto orientado al examen, la exaltación o el ataque a la masonería en general o a cualquiera de sus elementos o aspectos en particular es algo que no nos dice nada en absoluto de la propia música, aunque acaso si pueda inferirse de ello algún juicio de tipo psicológico, estético o moral que, por tanto, queda fuera del objetivo y propósito de este ensayo.

Más lejos aún de la música misma, como fenómeno sonoro, está la utilización de su terminología o la plasmación gráfica de sus instrumentos, actividades o ambientes característicos. No es mucho lo que al respecto he podido recolectar, sino más bien escaso y siempre afectado por el doble juego conceptual a que se presta la polisemia de algunos términos musicales, prácticamente limitados a sólo dos: triángulo y compás. En los chistes y caricaturas, generalmente hostiles a la masonería, encontramos algunas veces (y siempre poniendo en juego el mismo viejo mecanismo) la referencia o el dibujo del triángulo como instrumento musical para caracterizar alguna actividad masónica o a alguna persona perteneciente a la masonería; otro tanto puede decirse de expresiones como «llevar el compás», en este caso con el sentido asociado de dirigir o controlar, entendido a la inversa cuando se dice «perder el compás». En algunos casos he visto la expresión «tocar el violón», que carece de correlato conceptual masónico; significa hacer algo inútil o que carece de importancia y suele usarse como contraposición a los que «marcan el compás», es decir, quienes realmente ejercen un poder de dirección y ejecución.

Pero este tipo de expresiones, sean verbales o gráficas, constituyen un grupo marginal, irrelevante y de recursos muy limitados y sumamente repetitivos⁷⁷.

77. Con esta idea viene a coincidir un recentísimo artículo que, aunque muy tangencialmente y sin reparar en la significación musical de algunos símbolos a los que considera «geométricos o arqui-

CONCLUSION

Si bien tanto el pensamiento masónico como sus ritos muestran una gran riqueza en conceptualizaciones sincréticas y en manifestaciones de poderosa plasticidad, no lo son tanto en la explotación de las posibilidades que la música ofrece en el terreno simbólico/especulativo.

La participación de la música en el quehacer masónico se efectúa sólo en su vertiente práctica, y casi exclusivamente como complemento sensorial para dar realce a determinadas ocasiones. El simbolismo presente en determinadas obras es producto del albedrío de tal o cual compositor, como opción de una sensibilidad e inspiración personal expresada mediante rasgos retóricos o estilísticos de carácter particular, pero sin formar en modo alguno parte de una normativa que, por lo que a la música respecta, es prácticamente inexistente. Únicamente las baterías constituyen un elemento objetivo, característico y constante cuya formulación rítmica adquiere un valor simbólico para cada grado, fundamentalmente los tres esenciales de Aprendiz, Compañero y Maestro, a los que se asocian los números 3, 5 y 9. A partir de su estudio y sistematización se puede calibrar lo que de masónico pueda tener una composición musical.

No obstante, una obra musical (y más si es cantada) puede ofrecer diferentes vías para la expresión masónica, lo que hace preciso diferenciar claramente el estudio del texto y el de la música; en cualquiera de los casos, un aspecto de la mayor importancia es si ha sido o no concebida para su empleo integrado en el ritual. A tales efectos, parece conveniente adoptar un sistema flexible de clasificación que al tiempo sirva también para orientar jerárquicamente la importancia de los aspectos a examinar.

Para la investigación de la música masónica es de absoluta necesidad la identificación previa de sus probables autores. La relación de músicos masones puede, además, contribuir a extender el campo de nuestro estudio hacia las instituciones en que hayan participado o que hayan promovido. Ampliando las posibilidades, otra fuente interesante de conocimientos relativos al tema musical es el de las obras que, no guardando relación formal alguna con las actividades masónicas, se refieren a ellas en algún sentido.

En suma, he tratado de establecer los requisitos mínimos y las premisas básicas para abordar un campo amplio y pluridisciplinar, objeto ocasional de referencias y alusiones invertebradas y asistemáticas, cuyo estudio no se ve precisamente favorecido por los ribetes de esoterismo que lo flanquean (doble, para mayor inconveniente, puesto que el lenguaje de la música requiere también una «iniciación»). Al mismo tiempo, he procurado ofrecer

tectónicos», alude también al tema tratado. Cf. MARTÍNEZ DE LAS HERAS, A., «La imagen «antimasónica» en la prensa de la segunda República», en *Masonería y periodismo en la España contemporánea* / J. A. FERRER BENIMELI, coord., Zaragoza, Prensas Universitarias, 1993, p. 111.

los primeros frutos de esa investigación, cuyo estado ciertamente agraz ojalá sirva de acicate para su prosecución.

Y, por último, la necesidad de que esas «pautas» para un estudio a que aludo en el título de este ensayo no se tomen sólo como un juego de palabras, puesto que tal estudio no puede consistir únicamente en los datos o conceptos de carácter más o menos literario, histórico o especulativo; me refiero, sobre todo, a la imprescindible necesidad de la localización y el análisis de la música misma, de los pentagramas, de las partituras. Esa ha de ser sin duda la mejor manera de que, por encima de especulaciones, hipótesis y fantasías, pueda de verdad hacerse la luz sobre este tema, tan sugestivo como ignorado.

MIGUEL ÁNGEL JARAMILLO GUERRERA

A.H.C. Salamanca

De todos es sobradamente conocida la documentación de la Masonería existente en el Archivo Histórico Nacional, Sección Guerra Civil, de Salamanca. Su misma directora en el I Symposium presentó un trabajo en el que hacía un repaso de la misma¹. Posteriormente otros autores han desarrollado algunos aspectos parciales, entre los que destaca Blanca Domínguez, encargada varios años de la Sección, quien profundizó en los documentos propios de las instituciones masonicas (logias, obediencias, etc.) realizando una muy compleja tarea de «reconstrucción» de esos archivos por medio de la informática, que no sólo permite, elaborando un cuadro de clasificación que permite una más racional descripción.

Esta importantísima tarea, que se ha iniciado, va de ser completada con otra que no lo es menos y a la cual, ya he hecho alusión, se le ha prestado menos atención: la identificación y descripción de la documentación que sobre la Orden se gestó en el propio archivo. Esto es, lo producido en rela-

1. Díez de los Ríos SAN JUAN, M. Teresa, «Archivos de la masonería en el Archivo Histórico Nacional, Sección Guerra Civil de Salamanca». *La masonería en la Historia de España. Actas del I Symposium de Metodología aplicada a la Historia de la Masonería*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1985, pp. 133-140.

2. DOMÍNGUEZ FERNÁNDEZ, María Blanca, *Documentos de logias masonicas de Córdoba y Almería*, dirigido por Blanca Domínguez Fernández, y realizado por Inés María Cruz Alfaro y el equipo Unidad Valencina, 4 v., Madrid: Dirección de Archivos Españoles, 1983.

3. «Obediencias y Logias (IX, XIX y XXI): su producción documental y la reconstrucción de los archivos originales a través del principio de procedencia» y de métodos informáticos. *Documentos, Política y sociedad. III Symposium de Metodología aplicada a la Historia de la Masonería Española*, Córdoba, 15-20 de julio de 1987, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1988, v. II, p. 1021-1030.

DOMÍNGUEZ, M. Blanca, FORTALESA SANTIAGUITA, M. Jesús «Obediencias por la reconstrucción de la masonería en Argentina». *Masonería española y América. Actas del I Symposium de Metodología aplicada a la Historia de la Masonería*, Cáceres, 18-20 de julio de 1987, Zaragoza: Centro de Estudios de Historia de la Masonería Española, 1988, v. II, pp. 182-186.