

LA ESCENOGRAFÍA MASÓNICA COMO RECURSO ESTÉTICO. DUALIDAD DE FINALIDADES (SIGLOS XIX-XXI)

David Martín López
Universidad de Granada

El presente trabajo pretende reflexionar sobre los valores de la escenografía masónica como recurso estético en el arte contemporáneo, desde principios del siglo XIX hasta la actualidad, analizando las obras de diversos artistas que han planteado escenografías, decorados y ambientes masónicos con diferentes fines.

El significado hermético y simbólico del repertorio iconográfico de la Masonería ha servido, en múltiples ocasiones, para que los miembros artistas de la orden como Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), Marc Chagall (1887-1985), José Aguiar (1895-1976) o Néstor Martín Fernández de la Torre (1897-1938), crearan un discurso estético que estaba presente en escenografías teatrales -de representaciones de Mozart y otros compositores masones- o bien en decoraciones que, con carácter escenográfico, fueran realizadas para el uso interno de la Logia u otros espacios.

Estas circunstancias estéticas se han desarrollado hasta el siglo XX con una doble finalidad: la interna ritualística y la decodificación de su simbología en el mundo profano -denominación masónica para todo aquello externo a su templo-. Sin embargo, ya en el siglo XXI, a esta dualidad primigenia se añadirán nuevas divergencias. Conforme avanzamos en el proceso de las artes visuales contemporáneas, y nos adentramos en la estética del neobarroco, artistas que no pertenecen al ámbito de la Masonería, como sería el caso de Matthew Barney (California, 1967), también recurren en sus videocreaciones a los lenguajes herméticos que transmite la Institución masónica desde el siglo XVIII. Esta vez simplemente empleados como un recurso estético muy sugerente y seductor por los componentes esotéricos y las connotaciones que conlleva. Por tanto, dicha nueva escenografía carecerá del trasfondo iniciático de sus valores e intencionalidades previas.

Una evolución especulativa... ¿escenografía o escenografías?

La escenografía masónica, en cualquiera de sus vertientes, ya sea teatral, cinematográfica, arquitectónica o paisajística que podemos considerar con este carácter, lo es en sí misma por una determinada estética propia, cualidad perceptible a través de

determinados parámetros -símbolos, proporciones, colores, formas, etc.- que interactúan con el receptor a diferentes niveles, dependiendo de cuál sea justamente su conocimiento de la Orden del Gran Arquitecto del Universo. No se trata entonces de un estilo, sino más bien de una estética adaptable a cualquier estilo, puesto que trasciende precisamente al movimiento estilístico concreto de un determinado periodo y, dependiendo del mismo, actúa y se hace patente de una manera u otra en las artes y la sociedad.

En cuanto a la escenografía masónica podríamos considerar diferentes cuestiones, que llevan implícitas una serie de dualidades e interacciones con el receptor: en primer lugar, no toda la escenografía de cierta estética masónica debe haber sido realizada por un artista adepto a la Orden, o bien por un comitente miembro de la misma. Es decir, en el caso de la escenografía teatral y operística, puede ser que además el libreto y la música sean cada uno y de forma independiente, también masónicos -como *La Flauta Mágica*-.

Igualmente la finalidad estética que lleva intrínseca puede ser diversa, desde una dignificación de la Institución, una construcción simbólica y moralmente edificante, una lección filantrópica o una funcionalidad esotérica en un sentido demoníaco en la línea de los detractores de la masonería, inspirada bajo las pautas literarias y gráficas del ex-masón Leo Taxil en el siglo XIX, pues ésta actitud inspira a artistas hasta la actualidad -*Cremaster* de Matthew Barney-.

Se puede precisar que los valores escenográficos están presentes en multitud de lenguajes artísticos, y que éstos no se deben estrictamente a los usos teatrales. La escenografía masónica es un recurso estético, y una herramienta de trabajo para teóricos de la arquitectura, pintores, decoradores e interioristas desde el siglo de las Luces.

Filósofos y pensadores como Voltaire, Goethe o Runge se familiarizaron con las tendencias masónicas a las que pronto se adscribirán. Lessing decía al respecto, que la Hermandad masónica enseñaba al Ser Humano a respetar y proteger a cada uno de los miembros de la sociedad, independientemente de su riqueza o pobreza, de su religión o pensamiento (Cohen, 1927:55). Es en este acervo cultural, donde emerge una de las producciones más relevantes de todo el conjunto histórico-artístico de la escenografía masónica: *La Flauta Mágica* de Mozart (1791), cuestión que analizaremos en otro apartado.

En esta línea, y a modo de preámbulo del romanticismo, podemos señalar las extraordinarias mitografías masónicas del artista y teórico de la arquitectura británica Joshep Gandy. En ejemplos como *Comparative Architecture, an emblematic sktech* (1837) -técnica de acuarela y lápiz, ubicada en el Museo de Sir John Soane-, podemos apreciar su interés por el sincretismo religioso desde una perspectiva utópica (Lukacher, 1994:284-285). En esta integración de estilos babilónicos, egipcios, hindúes, y occidentales -desde Grecia hasta el barroco centroeuropeo-, aparte de su carácter lógico de escenografías, tan válidas como tramoyas teatrales como las verdaderas de Schinkel o Maurer, existe una teorización mitográfica donde aspectos propios de la Alquimia y la Masonería se enlazan como en pocos utópicos contemporáneos, tal vez apreciables en mayor medida en la obra de William Blake; y en otro sentido diferente, en el discurso estético y técnico del pintor norteamericano Washington Allston. Interesante personaje que, aún no siendo iniciado en la Institución, conocía gracias a sus amistades europeas masonas y rosacrucianas, los entresijos estéticos y los valores herméticos de la Orden, aplicándolos de manera directa a la pintura -al respecto debemos señalar la importancia masónica del círculo de la Villa italiana de William von Humboldt- (Bjelajac, 1997).

En Europa, Estados Unidos y algunos países latinoamericanos, desde el siglo XVIII, los ámbitos culturales más selectos, confinados en Sociedades filosóficas, habían recurrido a los encriptamientos masónicos para la trasmisión de ideas mistericas e iniciáticas no sólo para aquellos conocedores de las mismas, sino como adopción estética de un romanticismo emergente que necesitaba esta espiritualidad. Estas ideas estéticas subyacen en buena parte de la arquitectura y pintura que los miembros masones realizaban, como parte de su profesión y a la vez pertenencia a la Orden. Este metalenguaje, perceptible sólo, en la mayoría de ocasiones, para aquellos adeptos iniciados, formaba así una especie de escenografía -imaginaria y real- que imprimía en la obra determinada, una codificación de lo tangible para transmitir una idea intangible normalmente, asociada en general a una conducta ética y moral, en la línea filantrópica que la Masonería solía plantear.

Para la Iglesia Católica la palabra masonería provocaba un efecto revulsivo que llevó a la excomunión a muchos de sus miembros adeptos desde el siglo XVIII. Edictos papales y cartas pastorales no bastaron para que el hermetismo simbólico de la Masonería, en clara alusión al Templo de Salomón o de Jerusalén, apareciera en el arte religioso cristiano. No obstante, la Iglesia Anglicana, no tuvo problema alguno en contratar arquitectos reconocidos como masones -R. D. Chantrell o T. Taylor, entre

otros-, comisionados para reformar y construir la identidad espiritual del Norte de Inglaterra, en un *Gothic Revival* preferido antes de las exaltaciones grandilocuentes y extremadamente lujosas de la estética cristiano-católica de W. A. Pugin.

Los masones británicos, conociendo las herramientas simbólicas que proporcionaba la Orden, no dudaron en incorporarlas a diferentes lugares de su vida cotidiana -fábricas, industrias, oficinas, residencias, escuelas, ayuntamientos, logias e iglesias-. La escenografía masónica adquiere así en el mundo anglosajón un cierto sentimiento arquitectónico, que se evade de la discreción del interior de la logia, siendo uno de los testimonios paradigmáticos, la iglesia de San Edmundo en Falinge - Rochadale, Lancashire, Inglaterra-, construida en 1874 para la memoria del masón Albert Hudson Royd y con todos los parámetros exigibles para una logia masónica.

Todo este decorado masónico se explica conociendo la Historia de la Masonería en Gran Bretaña, puesto que al no tener inicialmente el carácter sectario que sí obtuvo en buena parte del continente europeo, por motivos religiosos y políticos durante los siglos XVIII, XIX y el XX, el despliegue artístico de la Orden puede apreciarse de manera más natural e incluso oficial que en otros territorios -recuérdese que el Príncipe de Gales es el Maestro Honorífico por tradición de la Gran Logia de Inglaterra-. Habrá que esperar hasta el desarrollo de Estados Unidos para ver otro arte masónico tan preclaro en la práctica oficial.

En otros países como España e Italia, donde la hostilidad hacia la Masonería era más patente desde Carlos III y las bulas papales de 1738, el arte tomó desde fechas tempranas la herramienta de la codificación intelectual más elevada. En nuestro país existen muestras de primera magnitud donde la escenografía masónica se inserta en el templo religioso. El significado decorativo y escénico de los Altares Mayores de la Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma y la Basílica de Candelaria en Tenerife, es bastante complejo. Ambos altares funcionan como verdaderos proscenios de un ambiente, sin duda, cercano a una elite filomasónica, que duplica la significación del Templo de Jerusalén; cuestión, por otro lado, muy presente en las construcciones religiosas planteadas en época de la propia Ilustración española y la Masonería Universal desde 1723.

Refiriéndonos a las escenografías más propiamente dichas, teatral u operística, éstas no se encuentran exentas también de poder generar relaciones que afecten a otras disciplinas. Es decir, la escenografía de una representación puede influenciar, bajo unas marcadas pautas masónicas, la realización de otras soluciones artísticas y

tridimensionales a nivel espacial: los jardines, el urbanismo y el paisajismo. En el caso concreto de *la Flauta Mágica*, su libreto y proscenios derivarán en jardines exóticos en Centroeuropa. Jurgis Baltrusaitis apunta éstos como un resultado directo de la obra mozartiana. Precisamente uno de los ejemplos más paradigmáticos es el Jardín egipcio que el rey Federico Guillermo II de Prusia, miembro además de la Orden masónica, mandará a construir en 1791 en Postdam, fecha en la que se está representando en el Teatro Real de Viena la obra de Mozart por primera vez. El jardín real posee así todos los elementos imaginados y aparecidos en los diferentes proscenios: pirámide, esfinges, obelisco y un cánope. Dos Isis, de múltiples pechos, siguiendo la estética de Diana de Éfeso, destacaría en este espacio lúdico-privado sobre “*el telón de los abetos*” (Baltrusaitis, 2006:54).

1. 1. La escenografía masónica con tintes subversivos... El ejemplo de José Aguiar

Si bien el hermetismo simbólico anteriormente planteado no requiere de la subversión para existir, cuando nos referimos a la figura de José Aguiar (Cuba, 1895 - Madrid, 1976), debido a las circunstancias políticas que cambiaron el rumbo de España en 1936, el arte masónico como expresión debía ser totalmente subversivo al Régimen pero a la vez hermético si quería perdurar.

José Aguiar, fue iniciado en la Masonería en 1930 en Tenerife. Con su estilo propio, singular, que pese a su marcado academicismo y la importancia del dibujo, en sus últimos murales propone soluciones innovadora de pinceladas anchas, colores trasgresores para su plástica, que la acercan, en cierta medida, a las soluciones estéticas del fauvismo y a las obras del también masón Marc Chagall.

Aguiar llevaría su técnica y estilo al más alto de los grados pero al mismo tiempo al hermetismo más paradigmático del arte contemporáneo español, susceptible hasta la fecha de numerosas consideraciones y ensayos, que a modo de reflexiones se han mostrado beligerantes incluso con las propias representaciones, intentando reflejar estados de ánimo, ideologías, y resignaciones que no entroncan tal vez con la personalidad del artista gomero. En sus grandes murales a la encáustica, se desenvuelve con ricos coloridos rojos, verdes, azules y amarillos, con nuevas técnicas pictóricas que desarrolla para el Casino de Santa Cruz de Tenerife (1934), la Confederación de Cajas de Ahorros de España en Madrid (1958), la Basílica de la Candelaria (1958) o el Cabildo Insular de Tenerife (1952-1954, 1960, generando principalmente, un gran

escenario simbólico. Espacio y escenografía donde se ubicarán múltiples vidas desoladas, angustiadas y sin fuerzas para luchar, amenazadas incluso con el sueño y la evasión. No sólo no es el pintor oficial políticamente correcto para el Régimen, sino que desde dentro y, subversivamente a éste, nos muestra el camino hacia una libertad posible que él considera a través de la pintura, pero de la que le está vetado hablar sin la metáfora del óleo (Martín López, 2006).

En el *Friso Isleño* (1952-1954, terminado en 1960), obra magna para el Cabildo Insular de Tenerife, ya el niño soñador del Casino con barco de vela en mano se ha transformado en hombre que lo sigue portando. Un hombre maduro, triste y pensativo, que ve en la línea de horizonte la libertad inalcanzable en la Isla. Sigue sosteniendo un barco velero blanco en sus manos. El barco, el autoexilio como salida, como única vía posible hacía la propia libertad.

Cuando Aguiar trata los temas de la tierra y sus campesinos isleños o de Castilla, señala Ángeles Abad, todas las figuras responden a un pensamiento común, a una especie de trance colectivo. Pero estos mensajes no son, como se ha interpretado, una lección moral del Régimen, pudiendo ser todo lo contrario. En *Miseria en el Campo* al igual que en *Miseria y Prosperidad*, ambos bajo la técnica de la encáustica en lienzo efectuados para la sede de las Cajas de Ahorros Confederadas en Madrid (1958), no se quiere llegar al receptor con una idea extraña de que sólo con el trabajo y el ahorro, el campesino se puede escapar de su miseria. Precisamente en el primero de estos lienzos, una madre que enseña a ahorrar a una hija sirve de asiento a su hijo que vuelve retomar el recurso iconográfico del exilio al sostener un velero blanco. Ella además está ataviada de rojo y no por casualidad ya que, en todos sus cuadros herméticos, las figuras principales visten de rojo o portan pañuelos de este color. Algo muy atrevido dada las vicisitudes del pintor y que, no obstante, llega a ponerlo en mujeres de lugares como su isla de La Gomera, epicentro de filocomunistas de la sociedad canaria y gran símbolo de la represión caciquil y franquista. Otras veces, con guiños muy bien resueltos, Aguiar incorpora los colores de la bandera republicana en la vestimenta de las mujeres, siguiendo la vieja costumbre instaurada por Gericault o Delacroix en la Francia del XIX.

Para la Iglesia Católica realizará varios proyectos. El más relevante con toda seguridad es el proyectado en 1958 para la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria, patrona de Canarias, en el Municipio de Candelaria, Tenerife. El Obispo de la Diócesis Nivariense, era por aquel entonces D. Domingo Pérez Cáceres, nacido en la localidad

tenerfeña de Güímar. Su filantropía reconocida y sus cualidades morales le llevaron a ejecutar un proyecto con un interesante discurso iconográfico. El encargado de realizar el nuevo edificio basilical (1948) era José Enrique Marrero Regalado, arquitecto igualmente del Sur de Tenerife, concretamente de Granadilla de Abona. Aguiar, amigo de Marrero, quien lo retratará con símbolos y guiños masónicos, fue el seleccionado para la decoración del presbiterio, prefiriéndose la ausencia de retablo mayor en favor de un gran mural mariano en el altar y en los accesos a la sacristía y al camarín.

El sufrimiento del pueblo que implora a la Virgen de Candelaria un mundo justo y mejor, es totalmente reflejado por nuestro pintor, que patenta el devenir de la sociedad de posguerra y el grado máximo de su angustia. Lejos de retratar al cuerpo militar del Mando Económico y Militar de Canarias y a sus gobernadores, José Aguiar tan sólo coloca al pueblo más cercano, humilde, con ancianos, niños y adolescentes, hombres y mujeres arrodillados implorando la salvación. En el otro lado del gran mural escenográfico, D. Domingo Pérez Cáceres junto a la comunidad dominica, rectora de la basílica, y los coros de niños, configuran la parte terrenal de toda la escena. No hay ninguna alusión a militares o políticos, que era muy frecuente en este tipo de murales franquistas y que sí se representaría en la parroquial de Santo Domingo de La Laguna, obra de Cossío. La constelación de ángeles se unía a la constelación celestial, de tanta importancia en las bóvedas funerarias masónicas y a los proscenios de Schinkel -la Reina de la Noche en *La Flauta Mágica*-, apreciable en otros tantos artistas masones como William Blake o Chagall, y en tantas decoraciones anónimas de pintores locales que remozaron y acondicionaron aquellos recintos que sirven de templo para sus logias.

Efectivamente en el Acto *In memoriam*, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, ya en 1976, se pudo decir abiertamente la carga social, religiosa y filosófica de su obra. En este sentido, no debemos olvidar las circunstancias filantrópicas de todo su entorno y de su profundas convicciones religiosas, pero existen notorias expresiones de soluciones masónicas que pertenecen a la ritualística propia de la Orden. En una lectura lógica de sus planteamientos artísticos debemos tener en cuenta esta adscripción valorando su plástica como uno de los grandes pintores canarios del siglo XX y uno de los muralistas más afamados del ámbito español contemporáneo.

1. 2. Óperas, Mozart y la escenografía masónica

En un análisis detenido como el que proponemos en este trabajo, uno de los paradigmas a tratar es la figura de W. A. Mozart y sus composiciones operísticas más popularizadas como masónicas: *D. Giovanni* y *La Flauta Mágica*.

Si bien la primera no responde estrictamente a una ópera masónica, determinados investigadores y especialistas en la pedagogía musical han apreciado justamente valores masónicos y cualidades ético-morales en los personajes que transmiten una enseñanza en un sentido masónico.

Algunos artistas masones, es el caso de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938), del que existe una bibliografía extensa que analiza su trayectoria vital y plástica, se acercaron a la Masonería por inquietudes herméticas y cabalísticas. Aunque se desconoce exactamente cuándo y dónde se inició en la Orden, siendo posiblemente Londres o París, en alguna de sus estancias (Almeida Cabrera, 1987:60-61), sí podemos asegurar que pertenecía a esta Institución ya que incluso firmaba con tres puntos.

Cuando se acercó al *Don Giovanni* creando la escenografía y los figurines totalmente masónicos, donde la constelación estelar aparece como bóveda de la Humanidad, actuando junto con los cipreses y las esculturas -piedras brutas y pulidas- que planteadas en la escenografía van a acentuar sin duda dicho carácter (fig. 1).

El investigador Jerez Sabater ha reflexionado sobre cómo puede perfectamente estar en consonancia con el libreto de la ópera, no teniendo por tanto que ser una expresión escenográfica en sentido masónico. Propone la idea de que el cielo estrellado representa los amores engañados por Don Giovanni y cantados en el aria del primer acto de Leporello.

En otras obras escenográficas, el pintor simbolista de Gran Canaria, inmerso en la cabalística y la Masonería, recurre a soluciones de la Orden. En *El Amor Brujo* (1915) aparecen también las referencias a la cámara de reflexiones donde el neófito debe cuestionarse su vida profana antes de ser iniciado. La gruta, con el fuego, las telas de araña y la calavera propician esta retórica a la que Néstor no es ajeno (fig. 2).

Independientemente de estas circunstancias, cuando determinados artistas masones o no se han acercado a la obra de Mozart para realizar sus creaciones teatrales, han empleado los recursos estéticos propios de la Orden. Si éstos además han sido masones, como en los casos de Schinkel, Néstor o Chagall, la cualidad masónica inherente al compositor y al autor de la escenografía se complementan, formando así un corpus unitario y sincrético que tiene una intencionalidad implícita puesto que, como se

ha venido subrayando por parte de la historiografía específica, nada es arbitrario en Masonería.

1. 2. 1. La Flauta Mágica, interacciones música, escenografía y paisaje

En 1791, bajo libreto de Schikaneder, director de una compañía de teatro ambulante para la que Mozart había compuesto algunas introducciones en 1780, el compositor salzburgués compondrá *La Flauta Mágica*. Hay que señalar que este director, igualmente masón, había tomado en otras ocasiones himnos de la Masonería para sus composiciones musicales (Istel, 1927:513).

Sin lugar a dudas se trata de una de las obras más conocidas de su repertorio, que constituyó un referente estético desde su estreno para muchos miembros de la masonería como Goethe, quien quiso componer una segunda parte; o bien para artistas masones como Schinkel, que vieron maneras de expresar sus mitografías sobre la masonería operativa en los viejos tiempos africanos o aquellos, que buscaron en la estética masónica de lo egipcio, una nueva manera de inspiración romántica.

Mozart y la Flauta Mágica no sólo han constituido un paradigma para el arte masónico, sino para la evolución de la egiptomanía, llegando a niveles artísticos interesantes como los de Schinkel o Maurer, pero que incluso revirtieron en la propia masonería, creando formas iniciáticas, basadas en los nuevos ritos egipcios del Conde de Cagliostro.

Tal es la fuerza de estas escenografías con evocaciones neogipcias que no sólo llegan a generar jardines románticos como los del rey Federico II de Prusia, anteriormente citados, sino que además despiertan una pasión inusitada en otros masones como Goethe, iniciado en 1780, para continuar el libreto de Schikaneder y escribir así una segunda parte de *La Flauta Mágica -Der Zauberflöte zweiter Theil-*. Debemos señalar que ya Goethe había creado en Weimar entre 1776 y 1786 ciertas composiciones escenográficas con un claro gusto por lo egipcio.

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

Sin embargo, alguna de las sumas estéticas de artistas masones renombrados que se han atrevido con su representación, han potenciado una visión más contundente, a veces criticada, de la valía ética y simbólica mozartiana.

Como ha estudiado Baltrusaitis, las alusiones de la obra a la sociedad coetánea de 1791, con un mensaje moralizante, son rotundamente esclarecidas al conocer que la Reina de la Noche es una alusión a la Iglesia Católica, personificada en la emperatriz María Teresa -aliada de los jesuitas-; y que Sarastro representa el maestro de la Logia *Zur Warren Eintracht* Ignas von Born, logia a la que también pertenecería Mozart desde 1785.

El conocimiento de esta obra, antes y después de ser concebida por Mozart, lleva a numerosos literatos como Alexander Tannevot a expesarla en verso en 1793 (Baltrusaitis, 2006:54).

Este esfuerzo escenográfico hace que artistas incluso que no son masones ejerzan de proyectores de la simbología masónica de la obra, como señala el Dr. James Curl Stevens. Es el caso de Carl Maurer o Guissepe Quaglio, quienes proyectan las primeras representaciones de la obra de Mozart expresando el fiel deseo del libreto y el compositor por un escenario que reuniera la simbolización conceptual de la trama (Stevens, 1991:144).

K. F. Shinckel, arquitecto y pintor masón, crea para la Ópera de Berlín en 1815 la primera escenografía netamente egipcia, aunque como buen arquitecto neoclásico y prerromántico, carente de un rigor historicista, se inspirará en las pautas del primer romanticismo orientalista alemán. Sus esfinges sobre los tejados de templos, su río Nilo con esculturas hindúes denotan incoherencias arqueológicas, pero todo perfectamente dibujado, con colores suaves y de una cierta ingenuidad que ha sido comparada con las pinturas naïfs del aduanero Rousseau (fig. 3).

Albert Boime señala como tanto Mozart, Runge y Schinkel conocen los valores simbólicos internos de las logias masónicas, donde el propio recinto está cerrado por el cielo, en su sentido espiritual, estrellado y nublado -símbolo de la futura condición celestial de la humanidad- por lo que éste se presenta también en la propia *Flauta Mágica* (1990: 478).

Las representaciones de la obra han seguido un curso natural hasta llegar al arte contemporáneo, contando con verdaderas utopías como es el caso de Marc Chagall. En lo concerniente a los aspectos masónicos de la producción del pintor ruso, éstos no han sido prácticamente abordados por la historiografía específica, aún cuando son totalmente visibles en la mayoría de su obra y su adscripción masónica está verificada (Ferrer Benimeli, 2005:150). Al respecto, Chagall, con 79 años de edad, diseñó el atrezzo y la escenografía de *La Flauta Mágica* de Mozart para la Ópera Metropolitana

de Nueva York (1965-1967). En fechas contemporáneas, artistas como Oskar Kokoschka y Beni Montresor habían realizado los escenarios de la misma obra para la Ópera Lírica de Chicago y la Ópera de Nueva York, respectivamente.

Cuando *The Times* relata el estreno de la *Flauta Mágica* con los decorados de Chagall para la Ópera Metropolitana de Nueva York, comienza con la máxima del artista, su creencia en “Dios, Mozart y el color”. La condición de masón del artista ruso añade a esta frase un sentido, si cabe aún mayor, de respeto y admiración por el compositor, cuestión que hace más hermética la propia decoración que Chagall propone. Una puesta en escena, atrezzo y decorados muy atrevidos, que esta crítica operística de *The Times* no acepta, argumentando que las demandas del libreto, requieren una contextualización en el Antiguo Egipto, siendo bastante “prepósteras”. Añade que el pintor ruso se muestra *caprichosamente* espectacular; no obstante, “hubo demasiado arte y no suficiente Mozart” (1967: s. p.).

Diez años más tarde, en una revisión crítica del teatro dirigida por John Whitty, London Green afirma que *La Flauta Mágica* de Chagall debe mantenerse y preservarse para el futuro, independientemente que otros artistas participen en nuevas producciones de la obra mozartiana. Chagall actúa como un artista catalizador entre el receptor de la obra y Mozart, puesto que conoce perfectamente la simbología que hay tras de sí. Por ello, la Reina de la Noche, en palabras del crítico teatral, no es más que la representación de una ensoñación infantil del mal; ilumina aquello que quiere y además neutraliza los valores dramáticos y cómicos del libreto (London Green, 1977: 405-407).

1. 3. Dialogando con Leo Taxil en el siglo XXI: Matthew Barney y la reconversión de un recurso

Otro giro estético que aparece en las producciones masónicas a nivel escenográfico y en sentido simbólico, ya en el siglo XXI, sucede con la videocreación de Matthew Barney (California, 1967), en su ciclo *Cremaster* (1994-2002), concretamente en la obra *Cremaster 3* (2002).

Ahora el soporte artístico cambia por completo. La tridimensionalidad del escenario es real, sin embargo, el espectador-receptor la recibe como una imagen en movimiento en una pantalla plana, que como el viejo telón teatral mozartiano, tiene todos los aditamentos masónicos.

Cremaster 3 supone el nexo con el que el creador norteamericano ha querido finalizar su ciclo. Valiéndose de la noción integradora de las artes, desde el punto de

vista wagneriano, ha creado un planteamiento sincrético de visiones externas e internas de la ritualística masónica: dualidad entre las realidades lógicas del ritual y la fabulación de aquellos quienes, como Leo Taxil, promovieron su carácter satánico y esotérico.

En un extraño contexto de mafias y Art'Déco de los años 30 del siglo XX, el artista presenta una nueva versión de la Leyenda del constructor del Templo de Jerusalén (Bayard, 2002), Hiram Abiff -encarnado por el escultor Richard Serra- en el Chrysler Building, quien esculpe *ex profeso* las columnas J y B siguiendo su singular estilo de acero cortén (fig. 4).

Y es que la escenografía de esta videocreación no puede considerarse como arbitraria desde su estética, puesto que el artista -de reconocido bagaje cultural en obras previas- ha elegido incluso el edificio, uno de los emblemas estadounidenses de la arquitectura Dèco, obra del arquitecto masón Van Allen, para un comitente de la misma adscripción, Walter Percy Chrysler (1875-1940).

El argumento masónico de *Cremaster 3* se basa, fundamentalmente, en una adaptación de la leyenda masónica sobre Hiram Abiff, el constructor del Templo de Salomón, al que parte de la masonería le atribuye que poseía el saber de los misterios del Universo y le otorga el grado 33, grado máximo en masonería regular. Hiram era el arquitecto de Salomón y a quien éste le confió la construcción e intendencia de los obreros que trabajaron en el templo en honor a Dios. Los masones, cuya orden o institución glorifica precisamente al Gran Arquitecto del Universo, lo tienen considerado como uno de sus máximos referentes a nivel ético y moral. Cuenta la tradición masónica que Hiram fue matado por sus discípulos maestros de obras, en concreto Abiram y Akirop.

Al mismo tiempo, el artista y video creador enfatiza el significado del propio edificio como parte activa de su *Cremaster 3*. De hecho le confiere propiedades telúricas, expresando que se trata de un recorrido iniciático de fuerzas antagónicas que aspiran al ascenso espiritual que significa la torre del propio *Chrylser Building*, en conexión con el Universo. Estas consideraciones de Barney vienen a ser aspiraciones estéticas naturales de la Masonería, lo mismo que la logia con su bóveda celestial significa para un masón, o una catedral gótica para el gremio operativo (Keska y Martín López, 2008).

Barney crea su propio universo mitológico compilado de sus análisis y documentación, donde confluyen las ninfas, con los gigantes, las hadas de las leyendas celtas con el más sabio de los arquitectos: Hiram Abiff. Une a éstos en el olimpo de la

nueva “mitología” de los medios de masas: el mago Harry Houdini, la actriz Ursula Andress, Marti Domination -stripper y artista performance del club neoyorquino House of Domination-, Aimée Mullins -modelo y deportista paraolímpica-, el novelista Norman Mailer o el citado escultor Richard Serra.

Sirvan estas líneas por tanto para aproximarnos a la escenografía masónica desde diferentes vertientes y cronologías: la visión arquitectónico-paisajística, la pictórica y la teatral u operística, sin desdeñar nuevos soportes artísticos como la videocreación, que actualmente también recurren a la mitología masónica. En este sentido, Matthew Barney tergiversa el concepto de estética masónica creando así una brillantez inusitada y una formulación novedosa de cómo pueden interactuar las perspectivas estéticas a través de las videocreaciones y el arte contemporáneo.

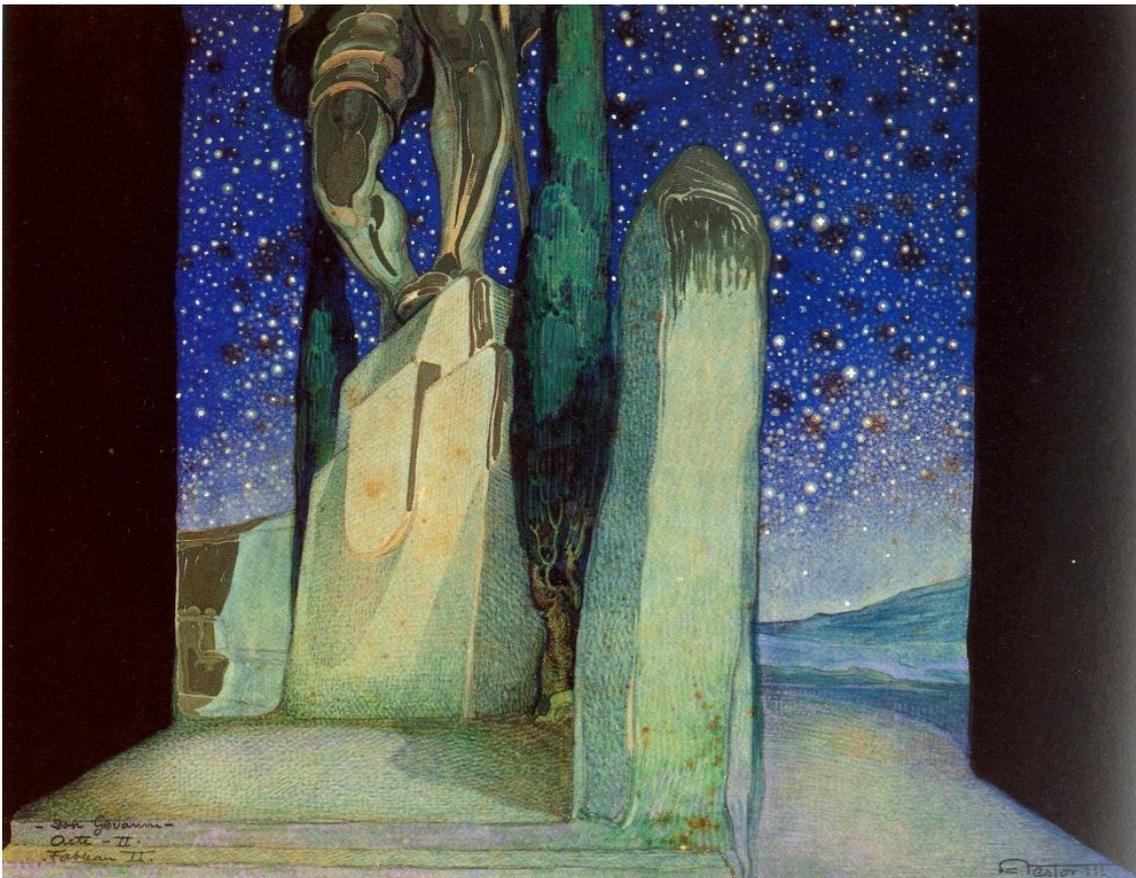


Figura 1. Néstor. *Don Giovanni* (1931). Acto II. Acuarela, 33 x 41 cms. Museo Néstor, Gran Canaria.



Figura 2. Fig. 2. Néstor. *El Amor Brujo* (1915). Técnica mixta sobre papel, 25 x 13 cms. Museo Néstor, Gran Canaria.

Figura 3. Schinkel. Decorados de *La Flauta Mágica* (Berlín, 1815). Acto II, escena VII. París, Biblioteca de la Ópera. Ver en:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/SchinkelDesignMagicFluteAct2Scene3.PNG>

Figura 4. Matthew Barney. Fotografía del escultor Richard Serra, como nuevo Hiram, en *Cremaster 3* (2002). La escena se desarrolla ante sus columnas J y B ubicadas en la última planta del *Chrysler Building* de Nueva York. Ver en:

<http://metaverseterritories.com/imgs/cremaster11.jpg>

BIBLIOGRAFÍA

Sin autor (1967), "Flowery Flute", en *The Times*, 03 de marzo de 1967, Edición estadounidense, Vol. 89, N°9.

ALMEIDA CABRERA, P. (1987): *Néstor, un canario cosmopolita*, Gran Canaria.

BALTRUSAITIS, J. (1967), *La Quete D'Isis*, París.

(2006), *En busca de Isis*, Madrid.

BAYARD J.P. (2002), *La Symbolique du Temple*, París.

BIOME, A. (1990), *Art in an Age of Bonapartism, 1800-1815*, Estados Unidos.

BJELAJAC, D. (1997), *Whashington Allston, Secret Societies and the Alchemy of the Anglo-American painting*, Nueva York.

FERRER BENIMELI, J. A. (2005), *La Masonería*, Madrid.

GARCÍA LUIS, R. (1986), *Vallehermoso "El fogueo": toma de conciencia popular, resistencia y represión (1930-1942)*, Tenerife.

HUMBERT, J., PANTAZZI, M. y ZIEGLER, C. (1994), *Egyptomania: Egypt in Western Art, 1730-1930*, París y Ottawa.

ISTEL, E. (1927), "Mozart's "Magic Flute" and Freemasonry", en *The Musical Quarterly*, Vol. 13, No. 4, pp. 510-527.

JEREZ SABATER, P. (2008) "Una iglesia y un pintor: San Marcos y José Aguiar", en JEREZ SABATER, P. *Letra, gubia y pincel. Arte y Literatura en Agulo*, Tenerife, pp. 3-8.

(en prensa), "La escenografía en el imaginario pictórico de Néstor: entre el simbolismo y el regionalismo".

KESKA, M. y MARTÍN LÓPEZ, D. (2008), "La simbología masónica en Cremaster 3 de Matthew Barney".

LONDON GREEN (1977), "Le Prophète by Giacomo Meyerbeer; Il Trovatore by Giuseppe Verdi; The Magic Flute by Wolfgang Amadeus Mozart", *Educational Theatre Journal*, 29, No. 3, pp. 405-407.

LUCKACHER, B. (1994), "Joseph Gandy and the Mythography of Architecture", en *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 53, No. 3, pp. 280-299.

MARTÍN LÓPEZ, D. (2006), "Sobre artistas masones y filomasones en tiempos de represión: José Aguiar, un pintor al servicio de Franco", en *Congreso Internacional de la Guerra Civil Española*, Madrid.

MITTER, P. (1977), *Much Maligned Monsters: European Reactions to Indian Art*, Oxford.

STEVENS, J. C. (1991), *The art and architecture of Freemasonry, an introductory study*, Londres.

THOMSON, K. (1976), "Mozart and Freemasonry", en *Music & Letters*, Vol. 57, No. 1 (Jan., 1976), pp. 25-46.

WHITEHOUSE, H. (1997), "Egyptomanias", en *American Journal of Archaeology*, Vol. 101, No. 1, pp. 158-161.