

LA BATERÍA MASÓNICA EN LA OBERTURA DE LA FLAUTA MÁGICA

Juan Paulo Gómez Hurtado
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

El presente estudio se centra en una de las obras de mayor repercusión del compositor austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). Se trata de su singspiel *La flauta mágica*, y más concretamente de su obertura. La influencia que esta obra ha tenido en épocas y compositores posteriores no sólo ha sido debido a su grandeza desde el plano musical, sino que también lo ha sido por todo el halo de simbolismo y misticismo que la rodea. Esta circunstancia es debida a la pertenencia de Mozart a una Orden iniciática de tradición y conocimientos milenarios conocida como la Francmasonería o Masonería.

Palabras clave: Mozart, Masonería, Obertura, Flauta, Mágica

*Foto 1: Wolfgang Amadeus Mozart, retrato póstumo.
Obra de Barbara Krafft, 1819¹*

La flauta mágica es la obra por excelencia de todo el catálogo realizado por músicos masones, teniendo la característica de no ser una obra hecha propiamente para ser interpretada dentro de los actos masónicos. Su mensaje no se reserva exclusivamente para los miembros iniciados, sino que es compartido con toda la humanidad. Por ello, y desde el punto de vista analítico, he tratado de aportar al campo de las Ciencias de la Música un estudio de la partitura que



¹ El retrato, a pesar de haber sido pintado casi treinta años después de la muerte del compositor, se considera una de sus representaciones más fieles, ya que la autora empleó como modelo tres obras fieles al original que la hermana de Wolfgang puso a su disposición. La obra fue solicitada a la artista por Joseph Sonnleithner, con intención de incluirlo en su galería de compositores.

no quede tan sólo en el análisis histórico, estético y del lenguaje musical, sino que además aporte una identificación de estos elementos con el lenguaje simbólico masónico, lenguaje que, una vez comprendido tras su análisis, cargue la obra en un sentido especial. Dicho sentido, unido a la genialidad del compositor, han hecho de esta obra una de las más impresionantes arquitecturas musicales de todos los tiempos.

Como punto de partida, es fundamental para este estudio entender la Masonería tal y como la conocemos hoy en día, o sea, como una Orden regularizada a partir de 1717 en Inglaterra y desarrollada posteriormente entre la burguesía y la nobleza europea del siglo XVIII². Este desarrollo se produjo con una gran rapidez debido principalmente a la difusión de los ideales de Igualdad, Libertad y Fraternidad, pilares fundamentales de la Orden, y que sirvieron como reacción a la intolerancia religiosa y al absolutismo político imperantes en aquella época. La Logia se convirtió en un foro que acogió a personas de diferentes orígenes sociales permitiéndoles compartir una experiencia común y consolidar sus sentimientos sociales.

En la época en la que Mozart se instaló en Viena, año 1784, el emperador José II comenzaba su programa de reformas acorde al espíritu de la Ilustración en contra de los partidarios a las tradiciones conservadoras en una sociedad jerarquizada. En este momento se fundaba en la capital austriaca, con influencias de las nuevas tendencias marcadas desde Inglaterra, las logias *Zur wahren Eintracht (La Concordia Verdadera)* y *Zur Wohltätigkeit (La Beneficencia)*, en la que se iniciaría Mozart el 14 de diciembre de ese mismo año. Fueron estas logias vienesas las que dieron mayor apoyo a José II en su política de reformas, convirtiéndose por ello en un defensor y protector de la Orden durante sus años de gobierno. Será también en este año, el día 22 de abril, cuando las logias de la monarquía habsburguesa deciden seguir los pasos de la Gran Logia de Londres y Westminster, creando así la Gran Logia de Austria y adoptando todas ellas un rito unificado³. Este último dato es fundamental para poder relacionar la simbología

² Anteriormente, las logias tenían una organización basada en la herencia de los gremios medievales a través de sus rituales simbólicos pero con características propias de cada una de ellas que a veces dificultaban el definir qué camino debía ser el apropiado para los “verdaderos ideales masónicos”.

³ H.C. Robbins Landon, *Mozart y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*, Madrid, Labor, 1991, p. 109.

existente en esta obertura con unos criterios unificados dentro del ritual masónico, y consolidados en toda Europa en el año de 1791, año de composición de la partitura.



Foto 2: Pintura de autor anónimo de fines del siglo XVIII. Retrata una Iniciación en una logia vienesa. Se ha identificado a Mozart como el personaje que se encuentra sentado hacia la esquina inferior derecha del cuadro.

Muchos son los estudios que se han realizado sobre *La flauta mágica*, profundizando especialmente en los elementos simbólicos de su libreto cuyo autor fue Emanuel Schikeneder (1751 – 1812), miembro también de la Orden quien buscó en la estética masónica de lo egipcio una nueva forma de inspiración romántica que posteriormente influiría en otros iniciados como Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), quien pretendió continuar el libreto de Schikeneder escribiendo una segunda parte titulada *Der Zauberflöte zweiter Theil*⁴.



Foto 3: Retrato de Emanuel Schikeneder

⁴ David Martín López, “Arte y Masonería: consideraciones metodológicas para su estudio”, *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña (REHMLAC)*, 1, nº 2, 2010, p. 23.

Schikeneder recurrió para la elaboración de su libreto a una fábula de August Jacob Liebeskind (1758 – 1793) titulada *Lulu oder Die Zaubertflote*, fábula que recogió el poeta alemán Christoph Martin Wieland (1733 – 1813) en el tercer volumen de su obra *Dschinnistan* (1786 – 1789). El texto inicial, a modo de cuento de hadas con final feliz, sufrió una profunda transformación para la integración de los ideales

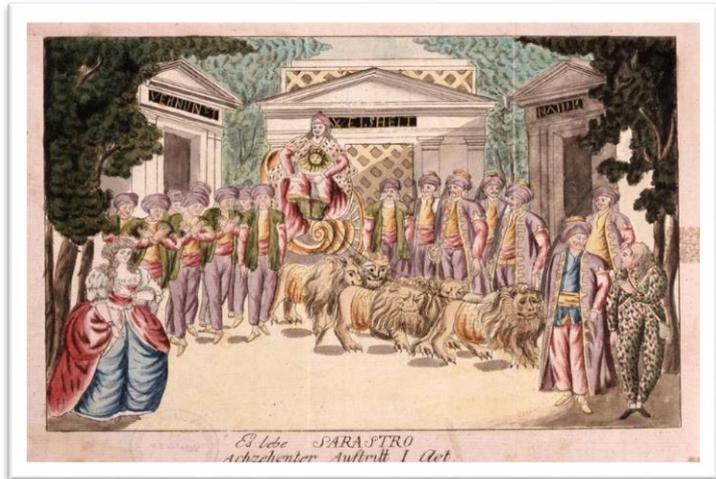


Foto 4: Grabado de Peter y Josef Schaffer sobre la escena 19 del Acto II *La flauta mágica*, 1793

masónicos, inspirándose en los rituales que han enriquecido el profundo significado de la obra. El musicólogo y crítico musical italiano Massimo Mila (1910 – 1988) mantiene la opinión en su monografía *Lectura de la Flauta Mágica*⁵ que el libreto adquirió forma a partir de la novela francesa *Sethos*, escrita por el abad Jean Terrasson (1670 – 1750) y publicada en París en 1731. En ella, las analogías con la acción de *La flauta mágica* son evidentes, pudiendo observarse en el libreto de Schikeneder citas textuales hasta en dos ocasiones, aunque haya investigadores reacios a esta opinión. *Sethos* narra la educación de un príncipe sabio, cientos de años anteriores a la guerra de Troya, y describe con una gran exactitud como éste es introducido en los misterios esotéricos.



Foto 5: Grabado de Peter y Josef Schaffer sobre la escena 28 del Acto II *La flauta mágica*, 1793

⁵ Massimo Mila, *Lectura de la Flauta Mágica*, Turín, Ed. Einaudi, 1989.

Aunque este estudio se centra especialmente en la obertura de la obra, sin embargo, es fundamental conocer en profundidad todo lo relacionado con el libreto. En la obertura, la simbología se verá reflejada principalmente en el ritmo, aunque también en la tonalidad y modalidad, interválica, estructura formal, así como en la orquestación e instrumentación.

Para los compositores germanos del Romanticismo, y así lo afirmaría Wagner, esta obra supuso una de las primeras expresiones de la ópera nacional alemana, ya que alterna perfectamente e integra las secuencias dramáticas con las netamente populares, dominando en todo momento el carácter fantástico y fabuloso que ha logrado imponerla en el repertorio mundial sin haber conocido hasta el momento decadencia alguna. Dentro de este acierto, por parte del compositor austriaco al utilizar el singspiel como vehículo de expresión y comunicación de su obra, no podemos obviar que *La flauta mágica* presenta dos claves de lectura: una con carácter más superficial, a modo de verdadera fábula destinada a los espectadores poco proclives a la reflexión sobre los símbolos, y otra más cercana a la dimensión esotérica, destinada a espectadores atentos a los signos herméticos para quienes la Masonería adquiere un papel importante. Ésta segunda, ha sido la motivación principal de mi estudio.



Foto 6: Grabado de Peter y Josef Schaffer. sobre la escena 25 del Acto II *La flauta mágica*, 1793

La simbología masónica en los elementos rítmicos es, sin duda alguna, la que supone un mayor esfuerzo y dificultad en lo que a su justificación se refiere debido a que ha habido estudios previos que aseguran una identificación de los mismos con los diferentes grados simbólicos de la Masonería, entendiendo grados simbólicos como los

relacionados con el Grado de Aprendiz, Grado de Compañero y Grado de Maestro Masón. En este sentido, quisiera centrarme en aquellos elementos rítmicos que se presentan en la obra con identidad propia y bien definidos como tales, o sea, diseños rítmicos cuya

estructura independiente será clara y estará presente a lo largo de la obra en su totalidad, ya que la obertura es una síntesis de la misma, y no como resultado de la casualidad a lo largo del discurso musical que pudiera hacernos entrar en el terreno de la especulación, circunstancia ésta muy frecuente en este tipo de estudios debido a la dificultad de acceso a la documentación donde poder comprobar la veracidad de los planteamientos.

Estos diseños rítmicos son los que van a estar relacionados con lo que en el lenguaje masónico se denomina Batería, o sea, conjunto de golpes de mallet o palmadas característicos de un grado simbólico que vienen determinados por el número y no por el ritmo. Éste es un aspecto en el que me gustaría hacer hincapié debido a que la fuente en la que la gran mayoría de los autores que han escrito sobre la presencia de la simbología masónica en la obra de Mozart se han basado, y me refiero a los estudios realizados por el musicólogo estadounidense Howard Chandler Robbins Landon (1926 – 2009), considerado como uno de los mayores especialistas en la vida y obra de Wolfgang Amadeus Mozart, plantea precisamente que la batería de cada grado está determinada por el ritmo:

*El ritual utilizado en las logias vienesas en tiempos de Mozart se servía de ritmos característicos para cada grado: __■__ para el Grado de Aprendiz, ■__ __ para el de Adepto (Compañero), ■ ■__ para el de Maestro Masón.
(__ = larga, ■ = breve)*

La significación de un ritmo está determinada por la posición de su primer golpe largo. (Una misma fórmula puede tener diferente significado en otros tipos de ritual, dificultando así su interpretación, incluso para los mismos masones.) Estos golpes aparecen en muchas obras de Mozart; por ejemplo en Die Zauberflöte (compases 1-3, 97-102 y 225-226) [...]»⁶

Al respecto, discrepo de la afirmación de Robbins Landon, ya que la Masonería practicada en 1784 en Viena ya estaba reglamentada en base a las *Constituciones de Anderson* (1723) y la Gran Logia de Austria, creada precisamente en este año con el objeto de unificar los Usos y Costumbres de las logias bajo la monarquía de José II tenía el reconocimiento de la primera gran logia creada, o sea, bajo el reconocimiento de la Gran Logia de Londres y Westminster (1717), por tanto, estaba dentro de lo que se denominaba y denomina “regularidad masónica”. Este estatus de reconocimiento y

⁶ H.C. Robbins Landon, *Mozart y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*, Madrid, Ed. Labor, 1991, p. 111.

aceptación lo tiene desde entonces la Gran Logia de Inglaterra, tal y como se llama hoy en día, y todas las logias “regulares” deben acatar la reglamentación adoptada en su momento con objeto de unificar el procedimiento masónico de las mismas.

La logia a la que pertenecía Mozart en primera afiliación⁷ en 1791, año en que compuso *La flauta mágica*, era *Zur gekrönten Hoffnung (Nueva Esperanza coronada)*. Esta logia fue el resultado de la unión de varias logias vienesas, entre las que se encontraban su “logia madre” *Zur Wohltätigkeit (La Beneficencia)* y *Zur wahren Eintracht (La Concordia verdadera)*. Esta unión se produjo debido al *Freimaurerpatent*, decreto masónico emitido por José II con objeto de controlar el considerable aumento de miembros que estaba teniendo la Masonería en Austria, pues aunque era considerado como un gobernante de ideas liberales, no podemos olvidar que su régimen era absolutista y los acontecimientos de la Revolución francesa estaban muy cercanos. El rito que practicaban todas estas logias era el denominado Rito Zinnendorf, el cual se encontraba dentro de los ritos aceptados por la Gran Logia de Londres y Westminster. Por tanto, dentro de estos nuevos usos y costumbres unificados, lo cual incluía a todos los ritos que se practicaban en las logias regulares existentes, había ciertos elementos iguales para todas ellas y para todos sus miembros, entre ellos la batería de cada grado simbólico. Actualmente sigue siendo igual, pudiendo haber alguna mínima variación en sus ritmos, que no en su número, así como en otros aspectos propios de cada ritual pero que no afectan a las palabras, signos y toques relacionados con el reconocimiento entre hermanos.

Retomando la información planteada por Robbins Landon referida a las baterías representativas de los diferentes grados simbólicos, y más concretamente al orden de aparición de cada una de ellas en la obertura, quisiera intentar justificar mi discrepancia al respecto comentándolas en el mismo orden que las cita.

La obertura comienza con una serie de cinco acordes, basados en tres grados armónicos, realizados por toda la orquesta. Estos acordes están separados por tres pausas y están comprendidos en los tres primeros compases. Como podemos observar, la

⁷ Primera afiliación: estatus masónico por el cual un miembro tiene plenos derechos dentro de una logia, o sea, tiene voz (siempre que el grado se lo permita) y voto. Este estatus implica formar parte del censo de la misma y atender a las capitaciones pertinentes. Los miembros de la Masonería tienen obligación de estar en primera afiliación en una logia simbólica.

presencia del número 3 es reconocible, sin embargo, llama la atención que el número de figuras rítmicas, representativas de los golpes de mallete del ritual masónico, sea de cinco y no de tres.



Ej. 1: Obertura de *La flauta mágica*, cc. 1 – 3

El ejemplo 1 representa, según el planteamiento de Robbins Landon, la batería característica del Grado de Aprendiz, o sea, \blacksquare $___$ Sin embargo, esta similitud habría que tratar de explicarla en relación a las tres primeras figuras pero, ¿qué ocurre con las dos restantes?, ¿habría que entenderlas como un encadenamiento entre el final del modelo rítmico y el comienzo de uno nuevo? Personalmente, creo que este planteamiento es erróneo, ya que la batería con la que comienza la obra no representa al Grado de Aprendiz y al número 3, sino que representa al Grado de Compañero y al número 5, aunque más adelante explicaré qué relación tiene con la obra.

Según Robbins Landon, la batería característica del segundo grado o Grado de Compañero aparece representada entre los compases 97 y 102 por el siguiente patrón rítmico realizado por los instrumentos de viento:



Ej. 2: Obertura de *La flauta mágica*, cc. 97 – 102

Sin embargo, y partiendo siempre de que los rituales en esta época ya estaban unificados y regulados en las logias vienesas en base al reconocimiento de la Gran Logia de Londres y Westminster, la batería que aquí se presenta es de nueve golpes (tres veces 3), y no de tan sólo tres golpes con el patrón rítmico \blacksquare $___$ según Robbins Landon

característico del Grado de Compañero, repetido tres veces. Con ello, quiero decir que esta batería es propia de otro grado simbólico, como es el Grado de Maestro Masón, aunque será un asunto que también trataremos más adelante.

El investigador americano plantea también que la batería del Grado de Maestro Masón aparece reflejada en los compases 225 y 226, compases finales, con el patrón rítmico ■ ■ _ realizado por toda la orquesta:



Ej. 3: Obertura de *La flauta mágica*, cc. 225 – 226

En base a ello, ¿por qué este criterio no puede aplicarse a los compases 95 y 96?, cuestión que en este caso y según el planteamiento de Robbins Landon, sería previamente a la aparición de la batería del Grado de Compañero:



Ej. 4: Obertura de *La flauta mágica*, cc. 95 – 96

En mi opinión, Robbins Landon trata de justificar la aparición de las baterías de los tres grados simbólicos a lo largo de la obertura pero, ¿qué relación tendría esta circunstancia con el argumento de la obra en su totalidad?, ya que no hay que olvidar que la obertura es una síntesis, según criterio del compositor, de la obra a la que precede.

Volviendo a retomar la primera batería mostrada en el ejemplo 1, quisiera justificar mi punto de vista en relación a su simbolismo. Si observamos los compases

posteriores, o sea, a partir del compás 4, vemos que en las voces de fagotes, violonchelos y contrabajos aparece el siguiente diseño rítmico:



Ej. 5: Obertura de *La flauta mágica*, c. 4

Podemos observar que es una idea rítmica de cinco figuras, igual a la que aparece en los tres compases iniciales, representativa de cinco golpes de mallette y no de tres. Este diseño lo vemos también reflejado en la voz de violines primeros por disminución y en otro grado armónico:



Ej. 6: Obertura de *La flauta mágica*, c. 5

También, debemos apreciar cómo el diseño rítmico del ejemplo 5 se repite en cinco ocasiones dentro de un total de quince compases (3x5) hasta llegar al tempo Allegro. Su presencia dentro del singspiel la encontramos en el segundo Larghetto perteneciente al Finale del primer acto, momento en el que Pamina se encuentran ante Sarastro y donde ésta “le implora que le perdone su huida; ella quería escapar de Monostatos, quien le estaba acosando. Sarastro todo esto ya lo sabía, y sabe además que está enamorada de Tamino. Si sigue con su madre perderá su felicidad, dice Sarastro, ese es el motivo de su secuestro, la Reina no debe cumplir ya la función de madre, sobrepasa la esfera que le corresponde”⁸.

⁸ Jean y Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Madrid, Turner Publicaciones SL, 1970, p. 1371.



Ej. 7: N° 8. Finale. Larghetto

Es curioso el hecho de que la obertura comience precisamente con la batería que introduce al personaje de Pamina cuando se encuentra ante su padre, ya que éste personaje ha sido identificado en general con la figura de la mujer dentro de la Masonería, cuestión que es necesario especificar que se refiere a la Masonería regular referida desde el inicio de este estudio, pues dentro de esta Obediencia estaba y sigue estando prohibida la presencia de las mujeres, requisito necesario para estar dentro de la “regularidad masónica”.

Robbins Landon incorpora en uno de sus libros sobre Mozart⁹ unas referencias del historiador de la música francés Philipp A. Autexier acerca de la discusión que desde mediados del siglo XVIII empezaba a plantearse en las logias francesas en relación a la pertenencia o no de las mujeres a las logias masónicas:

El debate sobre el problema de la iniciación de las mujeres se planteó con mucha vehemencia entre los masones alemanes y austríacos. En Francia se había introducido desde 1744 una iniciación especial llamada “Adopción”, pero tampoco allí podían las mujeres ser aceptadas en logias reglamentarias. La actitud misógina de los sacerdotes en Die Zauberflöte (por ejemplo en el número 11) hace alusión a la opinión imperante en la propia logia de Mozart, así como en otras. Pero él, como Ziegenhagen, era partidario de la igualdad femenina y creía que las mujeres eran dignas de la iniciación: en el segundo final, Pamina y Tamino se someten a las pruebas de iniciación cogidos de la mano. Las aparentes contradicciones en obras como Die Zauberflöte (número 11 frente a núm. 21) no son debidas a falta de atención a los detalles, según se ha dicho con frecuencia; son inherentes a las cuestiones fundamentales que estas composiciones trataban. A fin de cuentas, el realismo es una consecuencia natural de la Ilustración.

⁹ H.C. Robbins Landon, *Mozart y su realidad...*, p. 111.

Teniendo en cuenta el planteamiento de Autexier y considerando la posibilidad de que Mozart, o tal vez Schikeneder como autor del libreto, o incluso ambos, quisieran dejar patente su punto de vista ante la aceptación de la mujer en las logias masónicas, lo que es muy interesante es que la obertura se inicie con esta batería de cinco acordes.

El hecho de que Robbins Landon tratase de justificar la aparición de las diferentes baterías en orden gradual, o sea, Aprendiz, Compañero y Maestro Masón, tendría su sentido en relación a cómo las logias masónicas suelen abrir sus trabajos, ya que lo hacen en este orden de apertura de las diferentes cámaras simbólicas. Sin embargo, y es mi punto de vista tal y como comenté anteriormente, la primera batería no puede relacionarse con el número 3, sino con el número 5. Por ello, realmente qué sentido puede tener el comenzar con esta batería sin quedarnos tan sólo en el hecho de que, al estar identificada con el personaje de Pamina, represente la posición ante la pertenencia o no de la mujer a la Francmasonería.

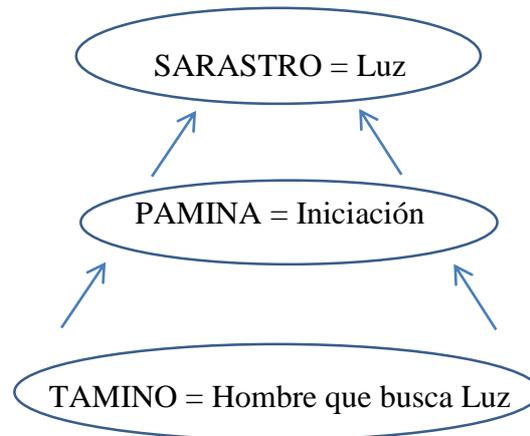
En mi opinión, creo que Mozart no sólo identifica las baterías simbólicas que aparecen en la obertura con los grados de las diferentes cámaras, sino que además relaciona el número representativo de cada una de ellas con una simbología del número dentro del universo, en base a las ideas Pitagóricas de que los números son la clave de las leyes armónicas del cosmos; por lo tanto, son símbolos del orden divino que al materializarse se convierten en figuras geométricas mediante la que se crea toda la naturaleza. Esta simbología del número es base fundamental para el entendimiento de cada grado masónico y son la síntesis de lo que significa cada uno de ellos.

En relación al número 5 y a su simbología esotérica, decir que este número representa el puente entre lo corpóreo y lo divino. Se relaciona con el éter, la quintaesencia de los alquimistas, magma fundamental de donde emerge toda la materia. Representa a los cinco sentidos a través de los que el hombre percibe su entorno. Geométricamente, se representa mediante el pentágono, de donde se deriva la estrella de cinco puntas, elemento simbólico de gran importancia dentro del Grado de Compañero, ya que simboliza el momento en el que la luz acumulada durante el período de aprendizaje en el grado anterior, o sea, una vez culminado el proceso de búsqueda individual, toma conciencia de sí y sale al exterior para irradiar el conocimiento más allá del Templo interior, convirtiéndose en una fuente de energía propia al igual que el cuerpo celeste

mencionado. En este sentido, el número 5 es considerado como puente entre el mundo terrestre y el celeste, es el número del hombre por excelencia. Sin embargo, este número también representa en la Masonería a la letra G, al Gran Arquitecto del Universo, y es que, retomando el concepto pitagórico, el microcosmos es un reflejo del macrocosmos, o lo que es lo mismo, el hombre es un reflejo del creador. Por tanto, el que la obertura de *La flauta mágica* comience con una representación simbólica de este número carga totalmente de contenido a la justificación del sentido general de trascendencia que el compositor austriaco quiso dar a la obra en su totalidad, o sea, representa al hombre, en este caso Tamino, que es llamado a encontrar el camino de la evolución y transitarlo, al hombre que acepta el desafío de las pruebas, aun pudiendo perder la vida en las mismas, con objeto de poder acceder a un estadio de conocimiento superior conectado con lo divino.

En base a este planteamiento, la figura de Pamina representa mucho más que una reivindicación de la presencia femenina en las logias, representa la voluntad del hombre por vencer los vicios y pasiones propios del mundo profano para acceder a un estadio de Luz y Conocimiento en el que se venera la Virtud. De ahí, que considere el que Tamino y Pamina realicen las últimas pruebas de la mano como el momento definitivo y último por el que el hombre, de la mano de su firme voluntad, está a punto de acceder a ese otro mundo divino por el camino iniciático, estadio representado por la figura de Sarastro. Cabe destacar por tanto el texto con el que el coro concluye este primer acto, el cual refleja el objetivo utópico que fundamenta los ideales de la Masonería: “Cuando la virtud y la equidad siembren de gloria el camino, entonces será el reino de los cielos, y los mortales serán iguales a los dioses”.

Por consiguiente, con el esquema que presento a continuación trato de mostrar de manera sintética lo que considero que realmente representan los acordes iniciales de la obertura, la representación del estado en el que el hombre, a través de la iniciación, accede a otro estadio de conocimiento y espiritualidad, que en este caso, se relaciona con el ingreso en una Orden iniciática como es la Masonería.



También es importante apreciar, que el momento en que aparecen estos acordes a lo largo del singspiel, final del primer acto como ya comenté anteriormente, se corresponda con el momento en el que Tamino y Pamina se encuentran por primera vez y ante la presencia de Sarastro. Posteriormente, en el inicio del segundo acto, se procederá a la aceptación del candidato por parte de los sacerdotes para realizar las pruebas previas a ser admitido entre ellos. Este momento de encuentro podría considerarse, en base a los Usos y Costumbres propios de la Masonería, como el momento en el que el candidato solicita su admisión en una logia. Posteriormente, en el segundo acto, se realiza el balotaje o votación entre sus miembros, finalizando el proceso -en el caso de votación positiva- con la Ceremonia de Iniciación en la que se realizan las pruebas propias del ritual.

Retomando nuevamente la batería representada en el ejemplo 2, situada entre los compases 97 y 102, quisiera igualmente justificar mi discrepancia con el planteamiento de Robbins Landon cuando la relaciona con el Grado de Compañero, ya que realmente su relación es con el Grado de Maestro Masón cuya batería está formada por tres secuencias de tres acordes cada una, precisamente como se muestra en la figura.

Como ya he mencionado en párrafos anteriores, esta batería aparece al comienzo del segundo acto, justo en el momento en que la asamblea de sacerdotes está votando la aceptación de Tamino en la Orden tras las palabras de Sarastro, con las que confirma que el candidato reúne las condiciones necesarias. Al igual que la batería anterior se relacionaba con el personaje de Pamina, esta segunda batería está relacionada con el personaje del sumo sacerdote y está formada por un total de nueve acordes agrupados en

tres secuencias de tres acordes cada una (3x3), representando al número 9. Este número, al igual que el número 5, tiene una simbología esotérica propia que está relacionada con lo que representa el personaje de Sarastro.

Llamado por los pitagóricos “El Alfa y la Omega”, representa el primer cuadrado de un número impar ($3^2 = 9$). Es un número que representa el idealismo y sabiduría al servicio de los demás. Simboliza la Luz interior y la calidad de nuestro Ser, la apertura de la mente y el espíritu. Representa el sentido de lo esencial y es apertura del camino hacia otros espacios del pensamiento, hacia espacios más místicos y espirituales. En Numerología, el 9 es sinónimo de serenidad, aceptación, tolerancia, espiritualidad y realización personal; virtudes todas ellas propias de un Maestro Masón. Hay muchos escritos que identifican el personaje de Sarastro con el de Ignaz von Born, Maestro Masón con gran influencia en la Masonería de la época que fuera Venerable Maestro de la segunda logia a la que perteneció Mozart, *Zur wahren Eintracht (La Concordia verdadera)*, por el que el compositor sentía gran admiración y al que dedicó su cantata *Die Maurerfreude KV 471*.

En el resto de la obertura, no aparece otra batería masónica que pueda decirse que tiene una representación clara desde el punto de vista argumentado con anterioridad y que pueda ser justificada desde el ritual masónico. Por tanto, las dos únicas baterías que aparecen en esta obertura son las que encontramos en los dos momentos planteados en los párrafos anteriores.

Faltaría pues, plantearse por qué no aparece representada en esta obertura la batería simbólica del Grado de Aprendiz, teniendo en cuenta que, al igual que las baterías anteriores, aparece representada en el singspiel en un momento concreto. Este momento es el perteneciente al Adagio del Finale del segundo acto, en el que Tamino se encuentra ante dos muros rocosos, cavernas del Agua y el Fuego, custodiados por dos guardianes, los cuales advierten previamente a Tamino con el siguiente mensaje: “Todo el que avance por este camino, plagado de pruebas, será purificado por el Fuego, el Agua, el Aire y la Tierra. Si puede superar el terror de la muerte, se elevará hacia el cielo más allá de la tierra, iluminado y dispuesto a consagrarse por entero a los misterios de Isis”.¹⁰ Podemos

¹⁰ Jean y Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus*, p. 1379.

observar en este mensaje la alusión que se hace a los cuatro elementos clásicos griegos, presentes en la Ceremonia de Iniciación de un nuevo candidato a la Masonería, así como a la alusión simbólica de la muerte del hombre, el cual tras ser purificado por los cuatro elementos terrestres, recibe la Luz y accede a un estadio superior de Conocimiento y Virtud. Este mensaje dado por los vigilantes armados está presente en la experiencia iniciática de un nuevo miembro de la Orden con la frase “Visita Interiora Terras Rectificatur Invenies Oculum Lapidum” (Visita el Interior de la Tierra y Rectificando Encontrarás la Piedra Oculta).

En relación al texto y música de este pasaje, los musicólogos e historiadores franceses Jean y Brigitte Massin consideran que:

Las palabras de este texto siguen muy de cerca un pasaje de Sethos, de Terrasson, y recuerdan mucho “el epitafio de la tumba de Hiram”, tal y como se lee en alta voz en ciertas ceremonias masónicas (cf. Dent, *Las óperas de Mozart*). La elección de una coral para la música (y en do menor) precisa aún más la intención mozartiana de una referencia al ritual de la maestría, y nos remitimos sobre este punto a la *Maurerische Trauermusik*, K. 477 (cf. *Supra*, p. 1220). El tema musical ha sido tomado por Mozart de un coral luterano que data de 1524 y que fue ya utilizada por J. S. Bach en tres Cantatas. Se encuentra en el borrador contemporáneo de un Cuarteto de cuerdas en si menor, K. 620b. Se observará la presencia en el texto de la palabra “Erleuchtet” (iluminado); los iluminados se designan preferentemente entre ellos con el vocablo de “Illuminaten”, pero tal vez aquí haya una alusión voluntariamente discreta; no hubiera podido ser más precisa sin peligro grave en 1791. Se observará finalmente en la partitura la presencia del tema inicial del Réquiem desde el comienzo del acompañamiento orquestal de la coral.¹¹

¹¹ Jean y Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus...*, p. 1379.



Ej. 8: N° 21. Finale. Adagio

En esta ocasión, y tomando como referencia el ejemplo 8, la batería planteada sí se relaciona con la sugerida por Robbins Landon como propia del Grado de Aprendiz Además, viene relacionada con el momento en el que Tamino va a dar el paso fundamental para acceder a ese nuevo estadio, para acceder a la Orden como un nuevo Aprendiz de Masón. Momentos previos a la realización de las pruebas, aparece Pamina y se une a Tamino para realizarlas juntos diciéndole la siguiente frase: “Yo misma te conduciré y el amor me guiará”. La verdad es que esta frase nos refleja la seguridad que aporta Pamina a su amado, lo cual para mí, nos hace volver al planteamiento propuesto con anterioridad de que la joven representa esa voluntad y firmeza de aquel que decide iniciarse en estos augustos misterios, al nexo de unión entre ambos mundos simbólicos: el profano (Tinieblas) y el iluminado (Luz).

La simbología presente en la obertura recoge aspectos relacionados con la Armonía y el Orden cósmico, plasmados en ella a través de la visión esotérica del Número, así como del concepto de la Dualidad, también muy presente en el libreto. El estudio del Número y su significado esotérico ha cargado de contenido el análisis de la obra, ya que la ha contextualizado dentro de una visión que habitualmente no se contempla, pues los estudios realizados con anterioridad sobre la misma tan sólo han llegado a relacionar, como máximo, estos elementos con el lenguaje propio de la Masonería pero sin llegar a profundizar en ellos e intentar encontrar el sentido de su

utilización. En este aspecto, el estudio sobre el lenguaje propio de esta Orden iniciática a través de su historia y sus rituales ha sido determinante, a la vez que apasionante, para poder abordar el tema desde este prisma. Es más, abre las puertas a poder abordar toda la obra desde el mismo plano, cuestión que tal vez pueda realizar en un futuro.

En lo relacionado con el ritmo, he planteado un punto de vista distinto al que hasta el momento se había realizado en lo que a la interpretación de las diferentes baterías simbólicas se refiere. Desde mi punto de vista y en base a la unificación del ritual de los tres grados simbólicos de la Masonería, la visión planteada hasta el momento no se identifica con la realidad del ritual masónico, pues realiza una interpretación en función de un modelo rítmico para cada grado cuando la realidad es que debe ser el número de figuras rítmicas las que se identifique con ellos. Mi estudio contradice el planteamiento habitual de que en la obertura aparezcan representadas las baterías de los tres grados simbólicos en orden ascendente. En él, considero que las dos únicas baterías presentes son las relacionadas con el segundo y tercer grado pero sin querer representar el grado masónico en sí, sino lo que representa cada uno de ellos, pues son los que sintetizan el verdadero mensaje presente en la obra en su conjunto. Posteriormente, he identificado el número representativo de cada uno de ellos con la simbología que contempla el lenguaje masónico, lenguaje esotérico que establece una relación armónica entre el Hombre y el Universo como reflejos el Uno del Otro.

Finalmente, espero con este estudio haber conseguido aportar un granito de arena más en lo que a la comprensión de este *singspiel* se refiere, con especial atención a su obertura, contribuyendo a engrosar aún más el nutrido Patrimonio Musical existente sobre la obra del genial compositor austriaco. Igualmente, espero haber contribuido a ampliar el Patrimonio Cultural e Intelectual de la Francmasonería, pues es una obra de gran relevancia dentro de este patrimonio, cuyos lenguajes -musical y masónico- habitualmente han sido tratados y estudiados por separado, siendo mi intención la fusión de ambos para poder encontrar el verdadero sentido y explicación de su mensaje trascendente y universal.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. “Historia del Rito de Misraim y del Rito de Memphis. Ritos confederados de Masonería Regular – Orden Masónica Regular”. *El Masón. Espacio de Información y Opinión dedicado a masones y profanos*, 15-18, 2006.

AUTEXIER, Philippe. *La colonne d’harmonie: histoire, théorie et pratique*. Paris: Editions Detrad/A.V.S., 1995.

AUTEXIER, Philippe. *La Lyre Maçonne*. París: Ed. Detrad a Vs., 1997.

ASSMANN, Jan. *La flauta mágica: ópera y misterio*. Ediciones AKAL, 2006.

AZANCOT, Leopoldo. *Mozart: el amor y la culpa*. Madrid: Mondadori, 1988.

BALCELLS COMAS, P. A. *Autorretrato de Mozart: a través de su correspondencia*. Barcelona: Ed. El Acantilado, 2000.

BASSO, Alberto. *L’Invenzione della gioia, Musica e massoneria nell’età dei Lumi*. Milano: Ed. Garzanti, 1994.

BORN, Ignaz von. “Ueber der Mysterien der Aegyptier”. *Journal für Freymaurer*. Viena, 7-14, 1784.

BRANSCOMBE, Peter. *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*. West Nyack, New York: Ed. Cambridge University Press, 1991.

BRAUNBEHRENS, Volkmar. *Mozart: imágenes de su vida*. Barcelona: Labor, 1991.

BRICAUD, Jean. *Notes Historiques: sur le Rite Ancien et Primitif de Memphis Misraïm*. Lyon: Nouvelle Edition. Aux Annales Initiatiques Lyon, 1938.

CAGIGÓS SORO, Antonio. *W. A. Mozart, Genio, Católico y Masón: 250 Aniversario de su nacimiento*. La Seu D Urgel, Autor – Editor, 2008.

COTTE, Roger. *La musique maçonnique et ses musiciens*. Braine-le-comte: Ed. du Baucens, 1975.

CHAILLEY, Jacques. *La flauta mágica, ópera masónica: una interpretación del libreto y la música*. Rochester, Vermont: Inner Traditions International, 1992.

- DAVIES, Malcolm. *The masonic muse: Songs, music and musicians associated with Dutch freemasonry, 1730-1806*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 2005.
- DE SELEUKIS, Alejandro. "Cagliostro, un Superior Desconocido". *Hermética. Revista de estudios tradicionales de Occidente y Oriente*, nº 17, 19-24, 2005.
- DOWNS, Philip G. *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Ed. Akal, 1998.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Ed. Península, 1991.
- ESQUIVEL PREN, José. *Simbolismo y masonería en "La flauta mágica" de Mozart*. México: Imp. Calpe, 1960.
- GAY, Peter. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: ABC, D.L., 2004.
- GEFEN, Gérard. *Les musiciens et la franc-maçonnerie*. Paris: Editions Fayard, 1993.
- HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Barcelona: Destino, 2005.
- HOCQUARD, Jean-Víctor. *Mozart*. Barcelona: Antoni Bosch, D.L., 1980.
- HOESLI, Irma. *Las cartas de un genio de la música*. Buenos Aires: Cia. General Fabril Editora, 1962.
- JACK, Christian. *Mozart. El Gran Mago*. Barcelona: Plaza Edición, 2006.
- JACKSON, Gabriel. *Mozart: biografía de uno de los grandes artistas de la historia de la humanidad*. Barcelona, Ed. Península, D.L., 2005.
- KUNZE, Stefan. *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza, D.L., 1990.
- LANDON, H. C. Robbins. *1791, el último año de Mozart*. Madrid: Ed Siruela, D.L., 1989.
- LANDON, H. C. Robbins. *Mozart: Los años dorados: 1.781-1.791*. Barcelona: Destino, D.L., 1991.
- LANDON, H. C. Robbins. *Mozart y su realidad: guía para la comprensión de su vida y su música*. Madrid: Ed. Labor, 1991.

- MARTÍN LÓPEZ, David. “Arte y Masonería: consideraciones metodológicas para su estudio”. *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña (REHMLAC)*. 1, Nº 2, 18-36, 2010.
- MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Turner Publicaciones SL., 1970.
- MORENZ, Siegfried. *La flauta mágica. Un estudio sobre la vida en el Antiguo Egipto*. Ed. Abeland, 1952.
- MILA, Massimo. *Lectura de la Flauta Mágica*. Turín: Ed. Einaudi, 1989.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Cartas*. Barcelona: El Aleph, 1997.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Cartas*. Barcelona, Muchnik, D.L., 1986.
- MUÑOZ, Francisco A. “Caos, Gea y Eros. Desde el desorden a la armonía de la Paz”. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. UAEM*, Núm. Esp. IA, 115-140, 2009.
- ORTEGA, Fernando. *Mozart, tinieblas y luz*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas, 1991.
- OSBORNE, Charles. *The Complete Operas of Mozart: A Critical Guide*. London: Da Capo Press, 1978.
- PARKER, Roger. *Historia ilustrada de la ópera*. Editorial Paidós, 1998.
- PAROUTY, Michael. *Mozart, amado de los dioses*. Madrid: Aguilar, D.L., 1990.
- PINAUD, Pierre-François. *Les musiciens francs-maçons au temps de Louis XVI*. París: Ed. Véga, 2009.
- POGGI, Amedeo. *Mozart: repertorio completo*. Madrid: Ed. Cátedra, 1994.
- PUPCHIK, Christian. *Mozart, los silencios de un prodigio*. Madrid: Compañía Europea de Comunicación e Información, D.L., 1991.
- REMY, Yves. *Mozart*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- REVERTER, Arturo. *Mozart: discografía recomendada, obra completa comentada*. Barcelona: Ed. Península, 1999.
- ROBERT, Jean-Nöel. *Sectas religiosas en Grecia y Roma*. París: Les Belles Lettres, 1995.

ROSE, Michael, WASHINGTON, Peter. *Mozart: las cartas*. Madrid: Acento Editorial, 1997.

ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, D.L., 1986.

SADIE, Stanley. *Mozart*. Barcelona: Muchnik, D.L., 1985.

SELESON, Eduardo. “Mozart y La flauta mágica”. *Hermética. Revista de estudios tradicionales de Occidente y Oriente*. nº 9, 6-23, 2004.

TESIJA, Pablo Mateo. *Arte y Masonería*. Buenos Aires: Ed. Kier, 2007.

THOMPSON, W. *Mozart: retrato de un genio*. Barcelona: Folio, 1991.

VALENTIN, Erich. *Guía de Mozart*. Madrid: Alianza, D.L., 1988.

VALENTIN, Erich. *Mozart: biografía ilustrada*. Barcelona: Destino, D.L., 1961.