



**LAS
ESTRELLAS
DEL ATENEO**

ATENEO DE MADRID

LAS ESTRELLAS DEL ATENEO

EXPOSICIÓN
ATENEO DE MADRID, DICIEMBRE 2010

Artículos

CLARA HERRERA TEJADA
MARÍA OLIVERA ZALDUA

Estudios históricos

FERNANDO SÍGLER SILVERA
MARÍA ZOZAYA MONTES



ATENEO DE MADRID

ÍNDICE

LAS ESTRELLAS DEL ATENEO EN 1952: EL RASTRO DE LOS DOCUMENTOS	
CLARA HERRERA TEJADA	9
LA FOTOGRAFÍA, UNA (OTRA) FORMA DE MOSTRAR LA HISTORIA	
MARÍA OLIVERA ZALDUA	19
EL FRANQUISMO CONTRA LA SIMBOLOGÍA DEL ATENEO. LA OBSESIÓN ANTIMASÓNICA DE LOS CATÓLICOS INTRANSIGENTES DEL RÉGIMEN	
FERNANDO SÍGLER SILVERA	29
EL TECHO DE LA PERFECCIÓN. LAS PINTURAS DEL ATENEO DE ARTURO MÉLIDA	
MARÍA ZOZAYA MONTES	43
CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN	93
LAS ESTRELLAS DEL ATENEO	95
LA FACHADA	96
LA ESCALERA	102
EL SALÓN DE ACTOS	108
LOS DETALLES	112
DIFUSIÓN EN LA PRENSA	118

EL TECHO DE LA PERFECCIÓN. LAS PINTURAS DEL ATENEO DE ARTURO MÉLIDA

MARÍA ZOZAYA MONTES¹
Universidad de Valladolid

Creo que la arquitectura es el conjunto de todos los ramos del arte decorativo, figurando a la cabeza de ellos la construcción de edificios.

ARTURO MÉLIDA. *19 Conferencia. Rodríguez y Villanueva*
Madrid: Ateneo, 1886; p. 226.

EL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN

Toda obra artística decorada con símbolos es susceptible de ser interpretada. Máxime cuando su contenido está repleto de representaciones simbólicas y alegóricas; representaciones que además tienen una codificación reconocida y bastante generalizada en el mundo del arte occidental. La base de la interpretación se encuentra en que un símbolo tiene una doble acepción, la del elemento que físicamente representa y la del elemento que simbólicamente quiere representar. Para quien ignore su sentido, será una imagen meramente estética, mientras que para quien pueda descodificar su significado, contendrá un mensaje que podrá comprender.

A la par, gracias a la polivalencia de los símbolos, se pueden dar varias interpretaciones a las obras artísticas. En lo que concierne al Ateneo de Madrid, a menudo se ha especulado sobre la influencia masónica existente en su decoración. Dicha conjetura aumentó a raíz de la aparición de los dibujos de un compás y una maza que estaban sobrepintados, así como de fotografías de múltiples estrellas metálicas eliminadas hace lustros. Ante la ausencia de estudios académicos que avalen aquellas especulaciones, aquí se realiza un análisis pormenorizado de la última sede del Ateneo de Madrid (1883-2010). Estas páginas abordan la portada y el camino de entrada, para centrarse en el salón principal, que fue concebido y decorado por Arturo Mérida².

PANORÁMICA SOBRE EL ATENEO DE MADRID

La última sede del Ateneo se diseñó y construyó en la calle del Prado número 21. El edificio y su decoración se hicieron conforme a los gustos de los diseñadores, destacados socios ateneístas. Desde 1882, los arquitectos Enrique Fort y Luis Landecho fueron solucionando todas las cuestiones técnicas con el ayuntamiento³. Diseñaron el edificio y encargaron toda la obra a Juan González, «sin comprender la decoración, ni tampoco los pisos y armaduras de hierro»⁴. Estas partes las reservaron para hacer una obra a su gusto personal, gracia que merecían los autores por realizar ese trabajo de manera gratuita. Esta faceta altruista se remarcó a menudo en la época, cuando se comentaba que el edificio se pudo ejecutar gracias al: «generoso concurso de los arquitectos, de los pintores y de los escultores que han prestado su trabajo y su inspiración sin estipendio ni ganancia de ninguna clase, fuera de la honra que por ello les cabe»⁵.

Entonces, sus autores tuvieron que ponerse de acuerdo para trazar una obra medianamente coherente, pero siempre dirigida por sus parámetros personales. Que se sepa, ni los dos arquitectos sacaron a la luz un proyecto del edificio, ni Arturo Mérida de las pinturas, a diferencia de instituciones equivalentes cuyos proyectos se conservan en archivos⁶ o están publicados⁷. La cuestión es extraña, especialmente por el grado en que se habían involucrado sus socios al hacer la suscripción⁸. El propio Labra, reconocido masón y presidente del Ateneo durante muchos años, presidió junto al señor Moreno Nieto la comisión encargada de la construcción del edificio, pero tampoco dio mucha más información al respecto⁹.

El perfil sociológico de los ateneístas era la burguesía media intelectual. Allí se daban cita las élites culturales del Madrid decimonónico¹⁰. Allí se difundían los nuevos conocimientos a través de tertulias, debates y conferencias. Era un espacio de sociabilidad que buscaba la instrucción y la difusión del saber mediante la divulgación de la ciencia y el cultivo de las letras y las artes¹¹. Los socios eran individuos ilustrados, de tendencia generalmente progresista¹². A menudo tuvieron conexiones con sociedades librepensadoras de moda en la época como la masonería o la teosofía, debido a la cercanía de idearios (difusión de la educación, de los conocimientos científicos, de los principios liberales y del progreso¹³). Precisamente por esa cercanía, numerosos ateneístas pertenecieron a diversas logias, si bien cuando sale a colación el tema sólo suelen destacarse los socios ilustres, por tratarse de personajes públicos representativos¹⁴. Asimismo, en ocasiones los Ateneos se vinculaban por sus actividades y por sus denominaciones con la masonería o sociedades afines como la teosofía¹⁵.

Para dilucidar si hubo o no relación con dichas tendencias en el Ateneo, habrá que interpretar la iconografía que lo decora, descifrar —de manera subjetiva— el

material visual¹⁶. Porque en caso de que los artífices del edificio hubieran tenido alguna intención de vincular la nueva sede del Ateneo a la masonería, nunca lo hicieron explícito. En caso de que las alegorías reproducidas en esa casa de las ciencias y las artes se pudieran relacionar con aquella otra sociedad que tenía como bandera premisas similares, no ha quedado constancia escrita expresa. Tampoco ha quedado constancia explícita de que sus artífices principales fuesen masones o teósofos¹⁷. Incluso en caso de que el propio Cánovas del Castillo, gran enemigo de la masonería, hubiera percibido algo cuando inauguró la nueva sede del Ateneo, no dijo nada al respecto durante las varias horas que duró su discurso. Es más, si tuvo alguna sospecha de que las pinturas contenían algún tinte masónico, lo silenció; de cualquier manera, no pronunció ninguno de los nombres de los autores de las salas del Ateneo¹⁸.

Incluso es posible que Cánovas ni se fijase en esa noche de la inauguración. Él ya había supervisado el proyecto de la fachada diseñada por Fort y Landecho en 1882. Proyecto que presentaron a las autoridades y que fue bastante diferente del que se realizó después. No contaba con ninguno de los detalles con que se decoró finalmente, que fueron las estrellas, los rayos de luz, las lámparas o los motivos decorativos con forma de paleta de constructor que ahora se verán¹⁹.

COLUMNAS Y ESTRELLAS EN LA NUEVA SEDE DEL ATENEO

Cuando a la altura de 1882 se planificaba la nueva sede, se concebía que en el mundo de la antigüedad el Ateneo había sido «un lugar público donde los profesores de las artes liberales tenían sus asambleas o reuniones, los poetas leían sus obras y declamaban las producciones escénicas»²⁰. Su nombre derivaba de *Atheneum*, el templo de Atenea, diosa de las ciencias y las artes. Precisamente a ellas estuvo consagrado el Ateneo de Madrid. Desde la entrada de su nueva sede en la calle del Prado se reproducía un templo del saber, nombre con el que se denominó a menudo desde entonces²¹.

Mediante su portada de estilo neoclásico se enraizaba de manera simbólica con el saber del mundo clásico greco romano. Además, se combinó con otras referencias al terreno de las luces y el saber. Presidían el cuerpo superior los bustos en bajorrelieve de tres grandes representantes de la sabiduría, las artes y las letras españolas: Velázquez, Alfonso X y Cervantes. Se situaban entre cuatro columnas adosadas de orden jónico con una estrella de cinco puntas en cada capitel. A sendos lados, franqueaban lateralmente dos columnas de orden corintio, sumando cuatro en total. Sobre tales columnas, en el antepecho, hubo antiguamente «dos soles o estrellas radiadas» de metal para los días de iluminación²² y, sobre la balconada, otras tres estrellas de cinco puntas. Entre los dos cuerpos



Fachada del Ateneo. 1952. Archivo del Ateneo de Madrid

aparecía escrito el nombre del Ateneo, y a sendos lados, hojas que bien podrían ser de palma o alguna especie de acacia oriental²³.

En el cuerpo inferior dominaba una portada en cuyos laterales había sendas columnas adosadas con «dos candelabros de tres luces cada uno», en forma de tres bolas circulares que posteriormente fueron sustituidas por dos faroles. A sendos lados del arco se situaban, sobre un fondo de laurel, dos lámparas de la sabiduría que iluminaban con estrellas de cinco puntas. En el clave del arco de la portada presidía una estrella de cinco puntas; la abarcaba en su parte inferior un

detalle artístico que en 1952 se dijo que era un compás invertido²⁴. Esa decoración fue asociada entonces a la simbología masónica, por lo que la estrella fue transformada en una flor; el supuesto compás, en motivos florales; las lámparas con estrella, difuminadas entre el laurel; las luminarias radiadas, eliminadas; y las tres estrellas superiores, reconvertidas en motivos florales.

Cuando se censuraron en 1952, sólo se dijo que se trataba de símbolos masónicos. Pero no se especificó su significado, acaso por desconocimiento, por lo que probablemente se estaban censurando los emblemas divulgados entre el imaginario colectivo de la época²⁵. En la iconografía masónica el compás era el emblema de los constructores y arquitectos, instrumento normalmente vinculado al grado de maestro masón. La estrella flamígera o de cinco puntas entre una escuadra y un compás representaba al hombre regenerado, lleno de luz tras haberse iniciado en el verdadero conocimiento. Las estrellas contaban con una amplia representación en la iconografía masónica. Aludían al conocimiento, a la inteligencia y a la verdad. Remitían al hombre y a la divinidad, encarnando respecti-

vamente el microcosmos y el macrocosmos. Representaban el pentalfa de Pitágoras con los cinco puntos de la perfección: fuerza, belleza, sabiduría, virtud y caridad²⁶. Las múltiples estrellas que decoraban las logias masónicas eran las representaciones del camino de la verdad a través del saber y de la ciencia. Y el Ateneo se iluminaba con una constelación de estrellas desde la portada hasta su camino al salón principal.

LAS ESTRELLAS METÁLICAS DE LA VERJA DE LA PORTADA Y LAS BARANDILLAS DEL CAMINO

La verja de la portada del Ateneo también fue censurada en el año 1952, pues la decoraban cuarenta estrellas metálicas de cinco puntas, que fueron eliminadas por asociarlas asimismo a símbolos masónicos²⁷. Las sustituyeron después —probablemente hacia 1972²⁸— por una especie de puntas de flecha. Consumaron así un juego de reemplazo simbólico de los signos del poder, colocando aquel que acompañó al yugo durante la dictadura franquista.

La verja, realizada en hierro de forja, se disponía en dos partes. La superior se componía de un arco de medio punto dividido por radios orientados hacia a su centro semicircular. De los muchos radios que salían desde la parte exterior del arco hacia la interior, pendían ocho estrellas. Tales estrellas apuntaban hacia los espacios que quedaban vacíos entre los radios que brillaban desde la parte central. La composición generaba una imagen similar a un sol sobre el horizonte y, sobre él, el cielo estrellado, representación cosmogó-

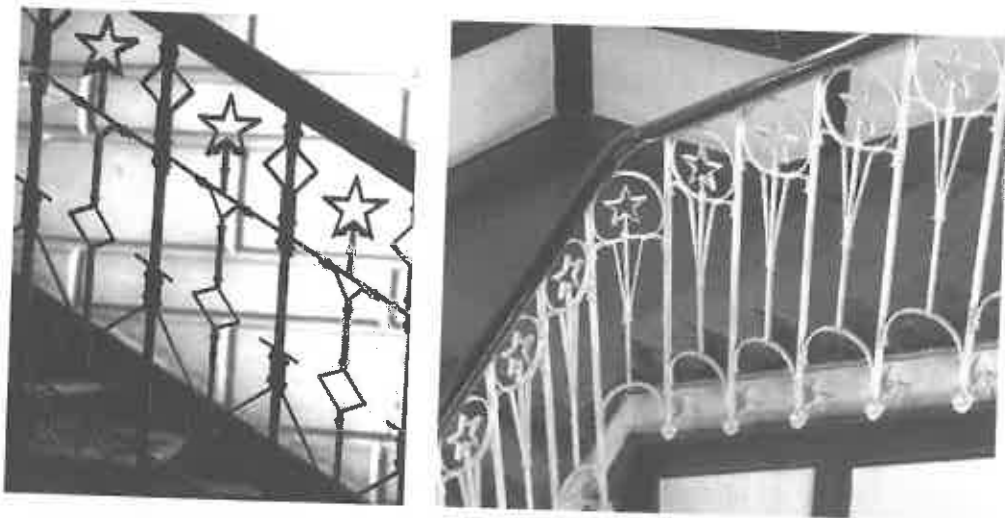


Verja de la entrada. 1952. Archivo del Ateneo de Madrid

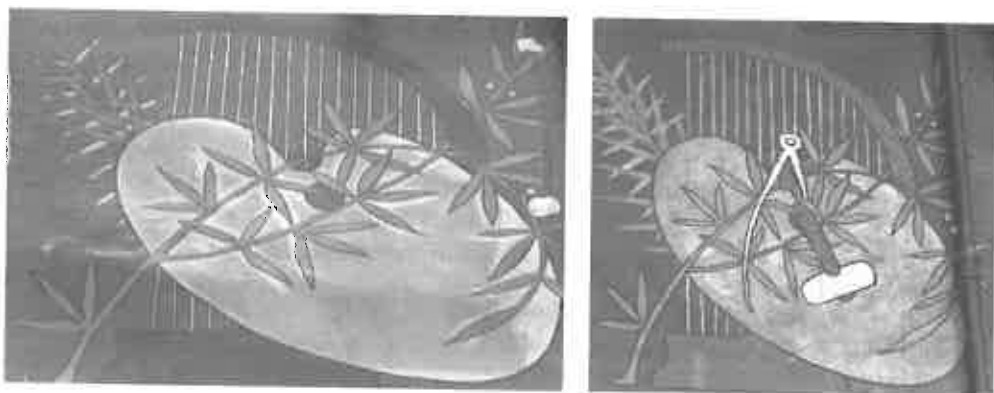
nica que se iba a repetir después en el salón principal. En el centro del arco emergían las siglas del Ateneo de Madrid. Sus formas eran muy particulares, pues la eme minúscula parecía una omega minúscula invertida, como una eme modernista. El propio Arturo Mérida, quien decoró parte del conjunto, realizó diseños similares de alfa y omega en alguna ocasión²⁹. Podía así estar dando ambigüedad con el alfa y el omega griegos –o incluso con sus propias iniciales³⁰–, indicativos de las ideas del principio y el fin en la iconografía cristiana, y que en alguna ocasión fueron retomados en el siglo XIX por la masonería³¹.

La parte inferior de la verja que se correspondía con la puerta fue decorada con cuatro cuerpos cuadrangulares con ocho estrellas cada uno. En cada cuerpo, las estrellas enmarcaban un dibujo geométrico que en el año 1952 fue censurado porque se interpretó como «la paleta masónica»³². Es cierto que en dicha iconografía se representaba en ocasiones la paleta del constructor, que remitía a la idea de perdón³³.

Además de las cincuenta y dos estrellas de la portada, en el interior del Ateneo había muchas más. La barandilla de la escalera de entrada estaba decorada con múltiples estrellas de cinco puntas, tal vez doradas y pintadas de azul; se ubicaban tanto en sus remaches inferiores como en la parte superior del balaustre, donde se alternaban entre motivos geométricos de dos triángulos contrapuestos (triángulo que se encuentra a menudo entre las joyas e iconografía de los masones³⁴). Las estrellas colocadas junto al pasamanos también fueron retiradas. Lo mismo sucedió con las estrellas que se situaban dentro de círculos que adornaban la barandilla que conduce a la planta segunda de la institución, las cuales, a



Escalera exterior, 1952, Archivo del Ateneo de Madrid. Escalera interior con estrellas repuestas en la actualidad. Foto Olivera



Galería de retratos. Detalle de la paleta del pintor antes y después de la limpieza. Fotos Olivera

diferencia de las anteriores, fueron repuestas lustros después. Todas esas estrellas parecían conducir, —como estrella que ilumina el camino—, hacia el centro neurálgico del edificio.

LA GALERÍA DE RETRATOS

Siguiendo el camino de entrada se llegaba a la galería de retratos de ateneístas ilustres, ubicada en uno de los laterales de la cátedra principal. Las paredes de esta sala fueron decoradas por Arturo Mélida, cuyos dibujos fueron restaurados hace pocos años. Al limpiarlos se descubrió que el tono dorado de la paleta de un pintor escondía un compás pintado en pan de plata cruzado con una maza³⁵. Entonces reabrieron la cuestión sobre las posibles tendencias ocultistas de las paredes del Ateneo de Madrid, pues se interpretaron como signos vinculados con la masonería. Bien es cierto que esta iconografía, el compás y la maza son los utensilios propios del aprendiz y del maestro masón, los dos grados simbólicos extremos. Se hubieran pintado o no con dicha intención, sólo el mero acto de ocultación habla de un intento de encubrir unos símbolos que en el imaginario colectivo se concebían como pertenecientes a la masonería.

Junto a la galería de retratos, en el descansillo que se convierte en la antesala de la cátedra y a la par da acceso a las escaleras de la segunda planta, hay cuatro columnas de forja. En planta forman la denominada *te de tau* griega. En la parte superior del fuste de cada columna, entre dos baquetones, salen de su base circular múltiples puntas. Al mirar cada una de estas columnas desde cualquier lateral o desde la parte inferior, parecen reproducir rayos o estrellas. Si se observasen desde la óptica que censuró el resto de la institución, podrían interpretarse como imágenes de estrellas, cuando no del signo del sol, del oriente,



Columna con rayos y flores de lis. Foto Olivera

todo lo cual se relacionaría con la representación cosmogónica, con la luz y la sabiduría. Desde ese mismo prisma se podrían interpretar las flores de lis talladas en bajo relieve en cada capitel. Aunque haya cuatro en cada columna, el ojo humano puede ver como máximo tres. Podrían remitir al origen —probablemente mítico— de los orígenes de la masonería española, pues «Las tres flores de lis» fue en teoría la primera logia que se fundó en España en el siglo XVIII³⁶.

LA SALA DE LA CÁTEDRA. LÁMPARAS Y ESTRELLAS

El centro neurálgico del Ateneo era el salón de actos, denominado salón de la cátedra. Allí se impartían las lecciones magistrales. Por ello se representó como el lugar de la luz y el conocimiento. Era donde aparecía un mayor número de estrellas pentalfa. Seis estrellas en relieve decoraban cada uno de los cuatro marcos de las puertas³⁷. Cada una de las tres imágenes de las civilizaciones que decoraban las paredes, contaban en sus marcos con veintiséis estrellas, al igual que los dos ventanales que las separaban. Asimismo, sobre el



Marco de puerta y tachuelas del sillón presidencial. 1952. Archivo del Ateneo de Madrid

dosel que cubría la mesa presidencial, había una estrella central a la que volveremos después.

Había múltiples estrellas metálicas en el suelo «en forma de chinchetas»³⁸ que se retiraron en 1952, probablemente desclavándolas y lijando la madera, según se puede contrastar por las fotografías. También los remaches de la silla presidencial se decoraron con estrellas metálicas. Además, había estrellas pentalfa saliendo de lámparas: en el pendón, en los respaldos de las sillas y en el frontal de la mesa presidencial. Esa lámpara con una estrella saliente de la luminaria se convirtió prácticamente en el emblema de la institución, puesto que fue por muchos años un componente esencial en su sello³⁹. Dichas lámparas con estrella se denominaban lámparas de la sabiduría y remitían a la iluminación del saber y la ciencia, al poder de la inteligencia y del pensamiento. Desde un prisma masónico, esa iluminación vendría a ser la vía que sacaría de las tinieblas al hombre profano, carente de toda instrucción espiritual y emblemática⁴⁰. Las estrellas pentalfa que salían de las lámparas eran también una de las decoraciones de los caballeros masones martinezistas⁴¹.



Lámpara bordada en el pendón del escenario.
1952. Archivo del Ateneo de Madrid

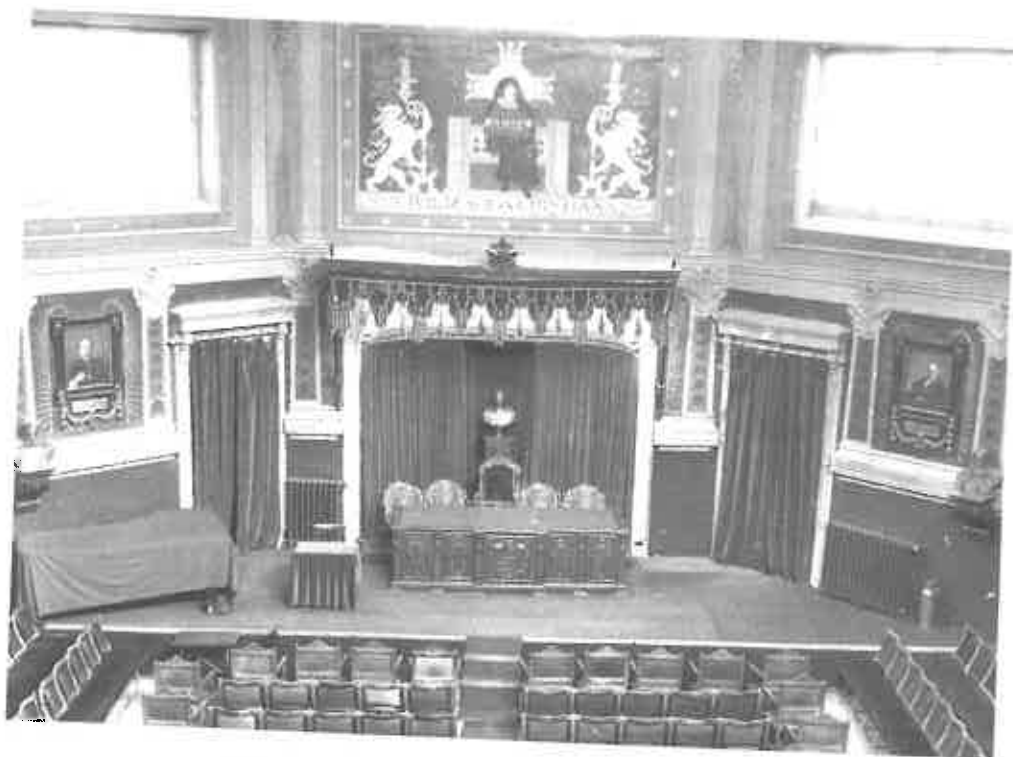
Hay que señalar que las imágenes del Ateneo de la lámpara de la sabiduría también se han vinculado con una posible influencia teosófica⁴². La teosofía era un movimiento ocultista muy cercano a la masonería⁴³. Su credo se estableció en América en 1875. Buscaba la consecución de la fraternidad universal, el estudio de la religión, de la filosofía y de las ciencias comparativas; quería investigar las leyes inexplicadas de la naturaleza y de los poderes latentes en el hombre; tenía una concepción armónica del cosmos⁴⁴. Dicha corriente no tardó muchos años en llegar a España, pues lo menos en 1889 ya se había asentado en Barcelona y Madrid⁴⁵. En concreto, en el Ateneo de Madrid pueden datarse círculos teosóficos al menos desde que el maestro de Roso de Luna se asentase en la capital en 1904 y se hiciese socio de la institución; allí tuvo mucho éxito hasta que en los años treinta formó su propio Ateneo Teosófico⁴⁶.

Pasados los años, se intentaron borrar las huellas de aquella estancia teosófica en el Ateneo. Durante el franquismo se descolgó el cuadro de Roso de Luna de sus salas. Desde 1911 ya aparecían tapados los signos cabalísticos de la grada, lo cual pudo comprobarse cuando hace pocos años se limpiaron las pinturas de

la entrada de la cátedra, ubicadas en el antepecho de la tribuna baja, y aparecieron estrellas que fueron relacionadas con la teosofía⁴⁷. Esos símbolos cabalísticos de la grada no parecen formar parte del conjunto decorativo de la cátedra realizada por Arturo Mélida, pues son de un estilo distinto y posiblemente posteriores⁴⁸. Tales decoraciones pudieron estar generadas por esa influencia teosófica originada en el ambiente de las corrientes orientalistas y *ocultistas*, conocidas entre hombres progresistas de tendencia liberal. El propio Mélida empleó en otras de sus composiciones coevas motivos vinculados a la corriente teosófica, como en la alegoría por la muerte de Alfonso XII en 1885⁴⁹, que rodeaba un reloj de arena con un anillo de Giges: la serpiente mordiendo la cola que tenía el anillo del pasado con el del presente y lo unía al del porvenir⁵⁰.

LA SALA DE LA CÁTEDRA. ESTRUCTURA INTERNA Y DECORACIONES

La sala de la cátedra tenía una estructura interna peculiar, una planta elíptica de trece ángulos con un diseño muy original de la estructura del techo⁵¹. En la parte principal se disponía un estrado, al cual se accedía por tres escalones.



Salón de actos. 1952. Archivo del Ateneo de Madrid

En el estrado estaba la mesa presidencial, decorada en la parte frontal con su lámpara de la sabiduría de la que salía una estrella pentalfa⁵². El mismo ornato tenía el pendón. Sobre la mesa, en lo alto, cubría un dosel. Antiguamente, las sillas se situaban enfrentadas, y sólo en la parte final de la sala la sillería central miraba al estrado. Cabe señalar que la disposición del estrado con sus escaleras, las sillas enfrentadas, el dosel y los pendones eran propios de las logias y los enseres masónicos⁵³.

Además, había otra decoración más significativa, una estrella sobre el dosel, que en 1952 se relacionó con la masonería y fue retirada también. En efecto, el dosel se coronaba con una estrella flamígera con rayos tras de sí, en cuyo centro había una flor, posiblemente una rosa, emblema propio de los arquitectos⁵⁴. La estrella coincidía con la pintura en la pared de la alegoría de las artes, encarnadas en la civilización cristiana, como aparecía escrito y en concreto coincidía con la letra capital C, de cristiana. Este detalle es importante, pues en el centro del templo de las logias masónicas se situaba el dosel con la estrella flamígera que tenía en su interior la inicial G. Venía a signifi-

ficar, según las variadas interpretaciones masónicas, bien *God* (Dios), bien el máximo conocimiento, fuese de la ciencia de la *gnosis*, de la geometría (por la arquitectura) y de la generación⁵⁵. Es fácil establecer un paralelismo con aquella C del dosel central del Ateneo, que en castellano sería la inicial equivalente a la C de ciencia, conocimiento o, en su interpretación religiosa, Cristo, creador o cristianismo.

Aquella imagen de la civilización cristiana se ubicaba en el centro de la cátedra. Presidía la sala con su enormidad de cultos, ya que englobaba las religiones católica, protestante y ortodoxa. Encarnaba la alegoría del arte. A sendos lados tenía dos ventanales también enmarcados por estrellas. Cada cual iba seguido a su vez de las civilizaciones romana y árabe, distintivas de las letras y las ciencias



Detalle de la antigua estrella del dosel, coincidiendo con el centro de la Civilización Cristiana. 1952. Ateneo de Madrid

respectivamente. La existencia de estas tres ventanas ofrece la posibilidad de compararlas con las ventanas simbólicas de las sociedades masónicas. Según el Rito Escocés Antiguo y Aceptado —una de las variantes del rito masónico más seguidas en la España de la época—, en la cámara de compañero aparecían tres ventanas simbólicas situadas a oriente, a occidente y a mediodía, simulando los

tres puntos que aparentaba recorrer el sol⁵⁶. Hay más cuestiones que permitirían interpretar bajo un prisma masónico la decoración de la sala, en concreto la iconografía del techo.



Paneles de la Civilización Romana y Árabe.
Ateneo de Madrid

LA ICONOGRAFÍA DEL TECHO

Arturo Mérida pintó el techo del Ateneo en estilo neogriego de traza modernista orientalizante. Tuvo influencias estéticas del *arts and crafts movement*, corriente británica en pleno auge en la época. Nació de un momento de crisis de valores generada por el mundo industrializador, cuyos ideales sociales, morales y estéticos tendían a buscar la individualización a los objetos —y con ello, del hombre— frente a la estandarización⁵⁷. Se caracterizaba por

emplear motivos geométricos y por reclamar la importancia de las artes y oficios, los desempeñados por el antiguo artista integral y artesano lejano al mundo de la industrialización⁵⁸. El influjo de esta tendencia se dejó ver en los motivos decorativos de las ropas de las musas. También en su diseño de la mesa, de las sillas y de otros enseres de la institución, línea de artista global que precisamente caracterizó a Mérida en toda su trayectoria, y que reproducía la labor de aquel obrero polifacético del mundo preindustrial.

La traza de los dibujos tenía un marcado corte orientalizante, pues estaban tamizados por la línea japonista y el color plano⁵⁹. El estilo de las figuras era neogriego, que Mérida rescató de un modo muy particular en el Ateneo. Representó la figura esquemática lineal griega a imagen de los antiguos frescos y de las

cerámicas rojas y negras. Por otro lado, reprodujo las figuras en tres dimensiones, siguiendo además referentes arqueológicos de la escultura griega. Sobre ambos terrenos pudo asesorarse con conocimientos arqueológicos de primera mano a través de los estudios de su hermano José Ramón. Éste consideraba que aquella época clásica logró revolucionar el arte, el saber y los sentimientos del mundo antiguo⁶⁰.

De esta manera, al reproducir el estilo neogriego, Arturo Mérida estaba remitiendo a aquel momento que consideraba culmen de la civilización, con lo que lograba ensalzar la importancia de la propia actividad del Ateneo para el progreso humano. Con las pinturas de la pared, concretaba la base del conocimiento romano, cristiano y árabe para la evolución occidental en el terreno de las letras, las artes y las ciencias. Con las pinturas del techo retrataba las alegorías que encarnaban su diversidad con una iconografía muy explícita. Con doce figuras femeninas aunaba los objetivos perseguidos por el Ateneo: las ciencias puras (física, matemática, arquitectura), humanas (historia, filosofía), las letras (elocuencia, poesía) y las artes (escénicas, escultura, pintura, escritura y música)⁶¹. Esas musas estaban unidas por cadenas de motivos lobulares geométricos que rodeaban el dibujo central. En el centro se encontraban Atenea y Hermes en torno a un Apolo elevado en el pedestal de un templo, remitiendo al triunfo de la sabiduría y de las artes, fundamentales para el progreso humano.

EL TECHO DEL ATENEO, LA EXPRESIÓN DE UNA COSMOGONÍA

Al aunar múltiples detalles, Mérida logró constituir un conjunto homogéneo, aplicando un concepto que él mismo defendía⁶². Con ese conjunto considero que logró representar una cosmogonía. Consiguió encarnar una concepción de la humanidad donde el arte, la ciencia y la sabiduría se convertían en los pilares del progreso y perfeccionamiento del hombre en un plano intelectual, científico y moral⁶³. Aunque las pinturas de Mérida no fueran necesariamente pintadas con intencionalidad de seguir una iconografía masónica, es un hecho que remiten a una significación fácilmente interpretable bajo el prisma masónico. El motivo de esta comparación es que cuentan con numerosos elementos en común. Para empezar, las féminas representadas en el techo del Ateneo estaban todas trabajando, una de las premisas clave del obrero masón⁶⁴. Se encontraban ejerciendo la acción de las artes que representaban: la elocuencia estaba hablando, la poesía recitando, la filosofía pensando, el arte escénico actuando, la matemática calculando, etcétera. En la misma línea podrían interpretarse las cadenas inferiores o los corazones dispersos por el conjunto, indicativos del mensaje del amor y la fraternidad entre hermanos tan propio de la masonería⁶⁵. Además, sobre el tem-



Imagen global del techo del salón de actos. Ateneo de Madrid

plo ubicó nueve estrellas pentalfa y, bajo él, tres estrellas encadenadas, sumando doce estrellas, representativas del orden universo en la iconografía masónica. Las alegorías de la pintura, la literatura y la historia aparecían frente a lienzos o papeles en blanco que presumiblemente iban a rellenar. Haciendo una doble lectura se podría concebir la representación de la forma cuadrangular del universo según la antigua tradición francmasona, cuando los hombres concebían el mundo de esa forma y, a su imagen, los cuatro elementos, las cuatro estaciones y los cuatro puntos cardinales⁶⁶. Pero además, las musas de la matemática, la escultura, la física y la arquitectura presentaban relevantes puntos en común con la iconografía masónica.

LAS ALEGORÍAS DE LA MATEMÁTICA, LA ESCULTURA, LA FÍSICA Y LA ARQUITECTURA

Mélida concibió a la alegoría de la matemática como una mujer que estaba calculando. La dispuso de espaldas sobre un suelo ajedrezado, muy similar al pavimento masónico, indicador de los colores de la raza humana, la multiplicidad de las variedades del espíritu humano y la multiplicidad de buenas obras⁶⁷. Además, contaba con varios elementos referentes a la geometría y a la aritmética que también podrían tener una doble lectura masónica. Portaba en una mano un cartabón circular⁶⁸ y, en la otra, una tiza. Con ella escribía desde el número uno —no el cero, que en la cábala masónica es emblema del caos— hasta el nueve, número que fue empleado en las logias porque tenía fama de ser emblemático entre los pitagóricos y aparecer en toda extensión circular y material⁶⁹. El vestido de la musa estaba decorado con la cuadratura del círculo y el triángulo dentro del triángulo, elementos también característicos de las cábalas⁷⁰. A su izquierda, el triángulo desmembrado en tres cuadrados que dentro de los conceptos masónicos remitía al conocimiento de las tres dimensiones del grado de aprendiz; indicaba que cada persona tendría que reconocer y labrar cada uno de los ángulos de las piedras, logrando llegar a la armonía de conjunto, con-



Alegoría de la matemática.
Ateneo de Madrid



Alegoría de la escultura. Ateneo de Madrid

lidad: que ninguna logia puede formarse sin maestros ni ningún maestro puede serlo sin antes haber pasado por los grados de aprendiz y compañero⁷². Esa representación de elementos que pueden interpretarse como pertenecientes a los tres grados masónicos simbólicos aparece en más ocasiones en el techo de Mérida.

El malleto y el cincel aparecían en la alegoría de la escultura, que Mérida diseñó de un modo muy particular. Si bien en la tradición pictórica ese arte solía representarse mediante una escultura ya acabada, él dibujó a su musa esculpiendo. Estaba trabajando una cabeza con su maza en la mano derecha y el cincel en la izquierda⁷³. Así se recibía precisamente en la masonería. En caso de que pudiera vincularse con su iconografía, estaría representando su objetivo máximo de la construcción de un hombre nuevo a través de la talla personal. La musa esculpía la cabeza, en definitiva la inteligencia, imprescindible para mejorar al hombre.



Alegoría de la ciencia física.
Ateneo de Madrid

siguiendo el acuerdo fundamental de los tres mundos, exterior, interior y trascendente⁷¹.

Asimismo, aparecen tres musas con malleto y cincel, plomada y compás. Se trata de instrumentos masónicos clásicos que sucesivamente reciben los grados de aprendiz, compañero y maestro. Representan el modo de avanzar en la construcción humana para lograr el perfeccionamiento individual, por lo que se relacionan con los pasos humanos desde la ingenuidad hasta la madurez. Esa mezcla de los tres grados sucesivos viene a recordar su consustancialidad:

Como he deducido por la comparación con la estatuaria del mundo antiguo, Mérida emuló la cabeza del Zeus Olímpico de Fidias⁷⁴. Con esta alusión, no sólo remitía a una referen-



Alegoría de la arquitectura, Ateneo de Madrid. Alegoría del arte (1885), Museo Nacional del Prado, sig. D.4577



cia escultórica clásica máxima, sino que incidía en la importancia de la inteligencia para el progreso humano, pues de la cabeza de Zeus nació precisamente Atenea, que junto con dos hermanos suyos iban a conformar el grupo neurálgico del techo del Ateneo.

La alegoría de la física sostenía una plomada. En la iconografía masónica era indicativa de la vertical jerárquica y solía aparecer con el nivel, representando a la igualdad⁷⁵. Este concepto se correspondería con el gorro frigio con que aparecía su musa, que en la iconografía progresista de la época —que en ocasiones mezclaba elementos liberales y masónicos⁷⁶— aludía a los valores de la igualdad y la fraternidad encumbrados por la Revolución Francesa⁷⁷. La musa además aparecía sobre el mundo y el universo. Tocaba ambos espacios con su figura, encarnando el cielo y la tierra, dos esferas muy comunes en las concepciones masónicas por ser esenciales en la organización del cosmos, que demuestran el poder, la inteligencia y la sabiduría del Gran Arquitecto. Ese universo se poblaba con nueve estrellas, número que solía aparecer en la iconografía masónica como ya comentamos en la musa de las matemáticas.

Mélida también dispuso a la musa de la arquitectura dentro de una representación cosmogónica. Sobre un fondo azul, trazó una línea plana que emulaba el horizonte y de él nacía un semicírculo de doce rayos. En la iconografía masónica encarnaba al sol, al oriente, y simbolizaba que cuanto más se avanzase en el estudio, más luces se podrían adquirir. Los doce rayos remitirían a ese universo compuesto por los doce signos zodiacales, alusivos a una representación del cosmos⁷⁸. En esa misma imagen cosmogónica puede incidir la silueta emergiendo del toca-

do de la musa, que parece convertirse en el dibujo de una constelación, de una especie de pegaso galopando.

Mélida confirió a su musa de la arquitectura varios elementos interpretables bajo un prisma masónico. La vistió de dorado y azul, colores que empleó en más ocasiones y que eran los propios del grado simbólico de maestro. La engalanó con el cordel, indicativo de la fraternidad. Éste aparecía enmarcando la figura por tres zonas: sobre la cabeza en forma de trenza, sobre el pecho de izquierda a derecha y rodeando su cintura. Este último cordel concluía en un saquito dividido en dos compartimentos, probablemente el «inservible», bolso decimonónico en donde apenas cabía nada, que podía emplearse para guardar dinero, aludiendo así a la caridad, una de las obligaciones del hermano masón. Confiero dicha significación porque es muy similar a un boceto suyo donde la alegoría del arte portaba la maza y cincel, el compás, la regla y las cadenas, a la par que se deshacía de monedas en su mano derecha⁷⁹. En la simbología masónica todos estos elementos aludirían respectivamente a los grados simbólicos extremos, a la igualdad, a la rectitud, a la fraternidad y a la caridad.

El principal atributo de la musa de la arquitectura del Ateneo incluía también aquel elemento tradicionalmente vinculado a la masonería, el compás. Con él, Mélida pudo aludir a los orígenes de los maestros arquitectos, tal y como se hacía entre algunas corporaciones de arquitectos coevos. Además, firmó todo el conjunto del techo del Ateneo en dicha alegoría. Esto pudo deberse a que se graduó en este oficio y a que en aquellos años Mélida consideraba a la arquitectura la más elevada de las artes, como recojo en las palabras que encabezan la presente investigación. Pero también podía haber firmado en cualquier otra musa, puesto que Mélida cultivó todas las artes, se distinguió más por sus conjuntos escultóricos y en la escuela de arquitectura detentó la cátedra de modelado, al parecer su especialidad preferida⁸⁰.

EL CENTRO NEURÁLGICO DEL ATENEO, TRES DIOSSES HERMANOS

En el centro del techo del Ateneo, Mélida dibujó un templo con Atenea, Apolo y Mercurio, tres Dioses poderosos en el mundo de sabiduría e inteligencia. Les ubicó en disposición triangular, que se remarcaba a su vez por la dirección de las miradas: Atenea miraba a Mercurio y éste a Apolo. Se trataba de tres hermanos concebidos por Zeus, padre de la familia de los dioses y, por extensión, considerado padre de la familia humana, quien velaba por sus costumbres, derechos y libertades. El conjunto es fácilmente vinculable con ideas ligadas a la masonería, por la figura triangular tan propia de su iconografía, porque hermano es el nombre empleado entre los masones, los tres puntos su otra forma de denominarlos, y conseguir



Imagen central del techo del salón de actos, Ateneo de Madrid. Representación del gran arquitecto con las alegorías de las artes, Danton: *Historia general de la masonería...*

la familia humana, el objetivo que persigue su acción. Incluso, en la imaginería de la época puede encontrarse alguna representación similar. Tal es el caso de las láminas que se reprodujeron en los cuatro volúmenes de la *Historia de la Masonería* del compañero Danton, con motivos decorativos del grado de aprendiz, que eran muy parecidos a los del compañero⁸¹. En la imagen, el Gran Arquitecto se situaba sobre la columna que presidía el mundo como su creador. Bajo él, Minerva, Hércules y Venus, definidores del triángulo sabiduría, fuerza y belleza. A sus lados, querubines portando los elementos representativos de las ciencias, las letras y las artes⁸²; contaban con varios de los atributos masónicos que también aparecían en las musas de Mérida (compás, busto, libro, lira...).

En el dibujo con que Mérida presidió el techo de la institución, Atenea aparecía a la derecha de Apolo. Iba ataviada con su casco, cimera y peplo, cubierto en parte por una coraza. Siguiendo los preceptos de la iconología, con ellos representaba la guerra justa y la victoria, pues era la defensora de las ciudades libres.

Su animal sagrado era el búho, y su árbol, el laurel. Estos dos decoraban la galería de hombres ilustres del Ateneo, además de que el laurel también adornaba las uniones de las doce musas de las artes, junto con la palma y la encina, árbol que en el mundo griego tenía la capacidad de transmitir los mensajes emitidos por Zeus⁸³. Según la mitología, Atenea era la diosa de la sabiduría, pues nació de la cabeza de Zeus⁸⁴. Mérida aquí reprodujo —como pude deducir comparando con la estatuaria de nuevo— la Atenea de Fidias⁸⁵. Al introducir este segundo referente a la hija de Zeus, la composición que ya incluía la cabeza de este Dios, cobraba un sentido mitológico concreto. Además, con ambas referencias a las estatuas de Fidias, Mérida recreaba uno de los momentos culmen de la civilización clásica griega. Por último, cabe señalar que cuando se inauguró esta última sede del Ateneo, Atenea aparecía denominada de forma común como Minerva⁸⁶. Esta designación enlazaba más con la iconografía masónica, puesto que tenía cabida habitual en las logias en forma de escultura⁸⁷.

Hermes se identificaba por sus atributos clásicos: gorro, cericeo y sandalias aladas. En la antigüedad ese dios se vinculaba a las artes, a la habilidad y a los inventos (creó la lira que luego le regaló a su hermano Apolo); mensajero de los dioses, se le consideró acompañante de los caminantes y comerciantes; también se le invocó en los campos del espíritu, siendo protector de los oradores a la par que guía de las almas.

Apolo presidía el conjunto. Era por antonomasia el dios de las artes, de la música y de las ciencias. Podía ser dios de la salud y conjurador de males o todo lo contrario. En el dibujo de Mérida aparecía conforme a la tradición mitológica, semidesnudo, con un paño encarnado cubriéndole el pubis. Sentado entre las dos columnas del templo, portaba su lira y miraba al frente. Tras él tenía una tela carmesí y, sobre la cabeza, la aureola que le señalaba con rayos. De los siete escalones, pisaba a la altura del sexto y séptimo. Los escalones se decoraban con un mosaico de colores y con motivos triangulares invertidos.

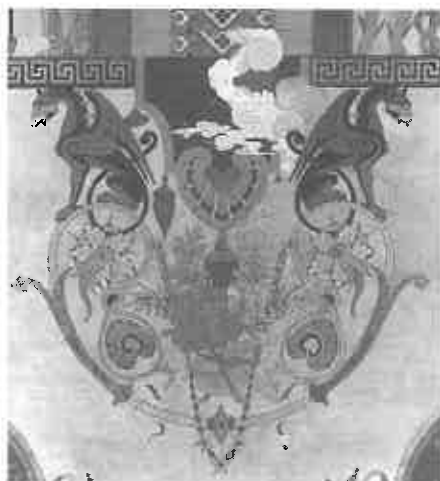
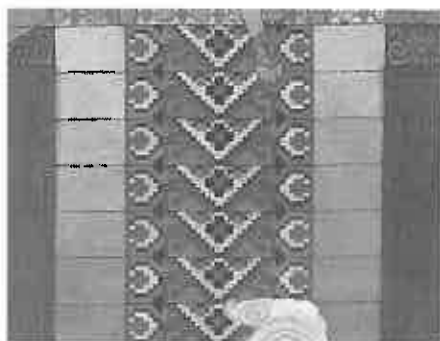
Existen varios motivos decorativos del templo de Apolo que presentan una gran similitud con la iconografía masónica. Comparte características con elementos establecidos por el denominado Ritual Escocés Antiguo y Aceptado, con sus formas estipuladas para decorar las salas de los sucesivos grados de aprendiz, compañero (decorada prácticamente igual que la anterior) y maestro, convivencia que remitiría a la consustancialidad de los tres grados simbólicos. Leyendo las imágenes de Mérida a través de ese prisma masónico, el templo central con las dos columnas representaría el templo de Salomón, el lugar ideal que se aspiraba construir; sus columnas significarían el oriente y el occidente, el poder y la justicia, el juicio y el estudio. Los siete escalones del templo indicarían las siete principales condiciones del hombre en su proceso de aprendizaje desde la indefensión a la madurez⁸⁸. De esos escalones, sólo debía subir cinco el compañero. En el dibujo de Mérida,

Apolo había pasado ese nivel entre el sexto y el séptimo peldaño, encarnando tal vez la figura del maestro. El sol tras la cabeza de Apolo representaría al supremo hacedor, la luz y las estrellas superiores remitirían a la verdad y a los innumerables pensamientos y múltiples obras de caridad. La tela encarnada situada detrás de Apolo cumpliría un papel similar a la colgadura encarnada o el dosel encarnado bajo el cual se sentaba el venerable maestro en la logia de grado de aprendiz y de compañero. Bajo los pies de Apolo, el mosaico de colores encarnaría los diferentes colores de la raza humana, del espíritu humano y la multiplicidad de buenas obras.

El prisma masónico otorgaba otras lecturas al conjunto. Siguiendo una lectura intelectual, ese templo de siete escalones remitiría a los siete principales grados de la ciencia y a la suma valoración del juicio, del estudio, del conocimiento, de la reflexión y de la diversidad de pensamientos. Siguiendo la interpretación moral, representaría el templo de la virtud, ligada al perfeccionamiento personal y al recto criterio que conduce al hombre a practicar el bien por el bien mismo⁸⁹. En el techo del Ateneo se representaría así uno de los horizontes idílicos a los cuales tendría que aspirar el hombre virtuoso.

El templo se sustentaba sobre una basa de grecas. Se apoyaba en unos dragones sentados sobre un conjunto decorativo atado por una cadena, en cuyo extremo inferior engarzaba tres estrellas.

El conjunto rodeaba a cuatro rosas grises y, a sus lados y su parte superior, asomaban tres formas de corazones; éstos remitirían desde un prisma masónico a la fraternidad, lo mismo que las cadenas. Igualmente, en algunos tratados masónicos se contemplaban grecas muy similares para decorar el templo celestial⁹⁰.



Detalles del conjunto: parte superior del templo de Apolo, mosaico bajo los pies de Apolo, parte inferior con corazones, rosas y estrellas encadenadas. Ateneo de Madrid

En la parte superior del templo había un cenotafio —monumento funerario que no contenía las cenizas de la persona en cuyo honor fue erigido— de tres patas. Lo vigilaban dos esfinges mirando a oriente y occidente, figuras que pueden encontrarse en la iconografía de las logias masónicas seguidoras del rito de Memphis y Mizraim⁹¹. En el dintel del templo, la calavera de un encuentro o calavera frontal de un animal; sus cuernos constituían una lira, instrumento que en alguna ocasión ornamentaba el templo masónico⁹² (aquí hacía pareja con la lira de Apolo, que según la tradición la inventó Hermes de una concha). Ese tema de la muerte se recreaba en el conjunto central del techo con la presencia de Hermes y Apolo, que respectivamente eran guía del camino de los muertos y guía espiritual de las almas. Tales alusiones a la muerte podrían vincularse a una constante propia del mundo masón, donde la muerte era el camino hacia el oriente eterno⁹³, y tenía cabida desde el rito de iniciación en el grado de aprendiz hasta la iconografía propia del maestro, que encarna la idea de la muerte y resurrección siguiendo la leyenda de Hiram⁹⁴. Este tema se vinculaba asimismo a la coyuntura en que su autor pintó el techo.

ARTURO MÉLIDA, INTELLECTUAL DE AMPLIA FORMACIÓN CON INFLUENCIAS DEL MUNDO ORIENTAL

Arturo Mélida estaba en la treintena cuando realizó el diseño de las decoraciones del Ateneo. Ya era un hombre maduro de amplia formación y gran reconocimiento. Pertenecía a una familia inserta en el ambiente político y también militar⁹⁵. Tales grupos fueron bastante proclives al ingreso en la masonería durante el siglo XIX⁹⁶, si bien no queda registro hasta la fecha de que su padre o los hermanos que más rodearon a Arturo quedasen inscritos como masones⁹⁷.

Entre 1866 y 1868, Arturo ingresó como matemático en la Academia Militar, formando parte del Estado Mayor. Finalmente, se decantó por el mundo del arte y la arquitectura, su verdadera vocación⁹⁸. A esto contribuyó el hecho de que se hubiera criado en un rico entorno intelectual y artístico, fraguado en buena parte por los círculos que reunía en su casa su hermano mayor Enrique⁹⁹.

También estaba muy familiarizado con la arqueología, en especial con el mundo clásico y oriental, gracias asimismo a su hermano José Ramón¹⁰⁰. En los trabajos iniciales más relevantes, Arturo empleó un estilo que se conectaba con el historicismo: desde los años setenta se vinculó al estilo neogótico y en los años ochenta se fue acercando al mundo clásico antiguo. Por aquel entonces, su hermano José Ramón era ya un verdadero experto en esa materia. Venía trabajando desde los años setenta en el Museo Arqueológico Nacional y a principios de los ochenta realizó varias publicaciones sobre elementos artísticos y decorativos del mundo griego y oriental¹⁰¹.



Ilustraciones de Mélida para *La hija del Rey de Egipto* (J. Ebberts). Firma de A. Mélida en los *Episodios Nacionales*

Probablemente complementado por los conocimientos de su hermano José Ramón, Arturo ilustró novelas «histórico arqueológicas», como se denominaban en la década de 1880. Arturo realizó acuarelas para novelas ambientadas en el antiguo Egipto, como *El sortilegio de Karnak* o *La hija del rey de Egipto*¹⁰². En ellas emuló las artes decorativas antiguas, pintando escenarios de la vida de aquellas civilizaciones con «la verdad del detalle»¹⁰³, basada en conocimientos que probablemente fueron facilitados por su hermano. Cuando Mélida ilustró la edición de lujo de los *Episodios Nacionales* de Galdós, entre 1881 y 1885, la firma que empleó en sus cubiertas estaba totalmente influida por ese estilo oriental¹⁰⁴.

Mélida venía cultivando esas influencias clásicas y orientales desde 1880. Entonces, tales estilos estaban muy en boga en la vida científica del Ateneo¹⁰⁵. Se reflejaron igualmente en los dibujos del techo de la institución a finales de 1883. Para realizarlos, el autor se inspiró de nuevo en el estilo oriental, cuya importancia reivindicó en los ambientes académicos para el avance del arte del siglo XIX¹⁰⁶. En el techo, Mélida logró fundir «en un solo estilo todos los arcaísmos, griego, oriental y gótico florido con el japonés»¹⁰⁷. El estilo decorativo del techo ya ha sido comentado, lo mismo que el contenido de las ciencias y las artes, por lo que ahora sólo faltaría plantearse entonces qué patrón utilizó para concebir ese diseño en un tiempo asombroso.

EL MOMENTO EN QUE PLANTÉO Y PINTÓ EL TECHO; INSPIRACIONES DEL PROYECTO

Arturo Mélida contaba con cierto vínculo de pertenencia al Ateneo porque su padre había sido socio durante varias décadas¹⁰⁸. Lazo que él y su hermano iban a continuar y a cultivar con su participación en la vida de la institución, y más desde que realizase las decoraciones para su última sede, tras lo

cual pasaría a engrosar las filas de los ateneístas ilustres¹⁰⁹. Se le concedió entera libertad en el diseño, dado que lo hacía sin recibir estipendio alguno. La colaboración era positiva tanto para el Ateneo como para el autor: para los socios del Ateneo era una honra que tan reputado artista lo decorase gratis y para Mérida era una honra decorar las salas del más prestigioso espacio cultural privado de España¹¹⁰.

Arturo Mérida mostró gran interés en pintarlo. Así se confirmaba por su correspondencia con Enrique Fort como arquitecto encargado de las obras del Ateneo. En la carta, Mérida se mostraba preocupado por los rumores de que «se disponía a pintar el techo» de la institución «el señor García» (en mi opinión, Ángel García Díaz)¹¹¹. Fort le contestaba que no existía «la competencia» que temía, y le aseguraba que la primera noticia que había llegado a la Junta era que tales pinturas se habían encargado a Mérida. Le instaba entonces a mandar su proyecto a la Junta del Ateneo. No se lo pedía como un tribunal que fuese a juzgar el mérito de ninguna de las obras que generosamente les ofrecía; simplemente le pedía un estudio para que la Junta comprendiese «bien las ventajas de él». En definitiva, necesitaba las explicaciones necesarias para que su trabajo pudiera llevarse a cabo. Le recordaba «que, con toda libertad trabaje en esto para bien de la casa» y de él mismo, que lograría, «en esta ocasión, un aplauso más»¹¹².

En caso de que redactase algún proyecto al respecto, no ha salido a la luz pública hasta la fecha. Al parecer, Mérida planificó y pintó ese techo de doscientos metros cuadrados en dos meses¹¹³. Dicha empresa era técnicamente factible, tanto por la facilidad y rapidez con la que el autor pintaba sus dibujos¹¹⁴, como por la colaboración de los obreros de taller¹¹⁵, obreros que en efecto trabajaban para él y que le conducirían a su sepultura años después, en 1902¹¹⁶.

El momento personal en que Mérida concibió esas pinturas fue tremendamente duro, pues fueron dos meses «bien tristes para su autor, ya que en ellos perdió un hijo y tuvo a otro a las puertas del sepulcro»¹¹⁷. Sin duda eso podría vincularse con las alusiones a la muerte que aparecen en el techo del Ateneo: la calavera, el catafalco o el Hermes y el Apolo como guías de los muertos y sus almas. Asimismo, puede ponerse en relación con varios dibujos vinculados con el tema de la muerte que Mérida pintó por aquellos años¹¹⁸. Está comprobado que en momentos de crisis los individuos son más proclives a ampararse en creencias místicas, en teorías que llevan un signo de verdad espiritual, redentora, inmaterial o secreta. En el último tercio del siglo XIX, tales realidades se concretaban en diversas sociedades entonces denominadas ocultistas, como la masonería, la teosofía, el martinezismo, el espiritismo, los vedas y otras variables¹¹⁹. Tales corrientes solían asociarse a los saberes místicos de la cuna de la civilización¹²⁰. En el caso de la masonería se hacía o por desconocimiento¹²¹ o por deseo de poderlos vincular a los saberes del mundo oriental y egipcio¹²².

Entonces, habrían de sumarse esas variables que se juntaron cuando Méli-da fue a realizar sus pinturas del Ateneo: su conocimiento del mundo antiguo y oriental, su momento de crisis, que tuviese que planificar el conjunto en esos dos meses tan difíciles y que realizase un proyecto que parecía no tener previamente diseñado ni querer entregar (a juzgar por la insistencia de Enrique Fort en pedírselo). Parece entonces lógico pensar que, para concebir las pinturas del techo, Méli-da tuviese algún esquema previo prefigurado. Acaso decidiese plas-mar una cosmogonía ya establecida por la masonería, a la cual aportaría una estética orientalizante muy personalista, realizando un conjunto de naturaleza com-pletamente original¹²³.

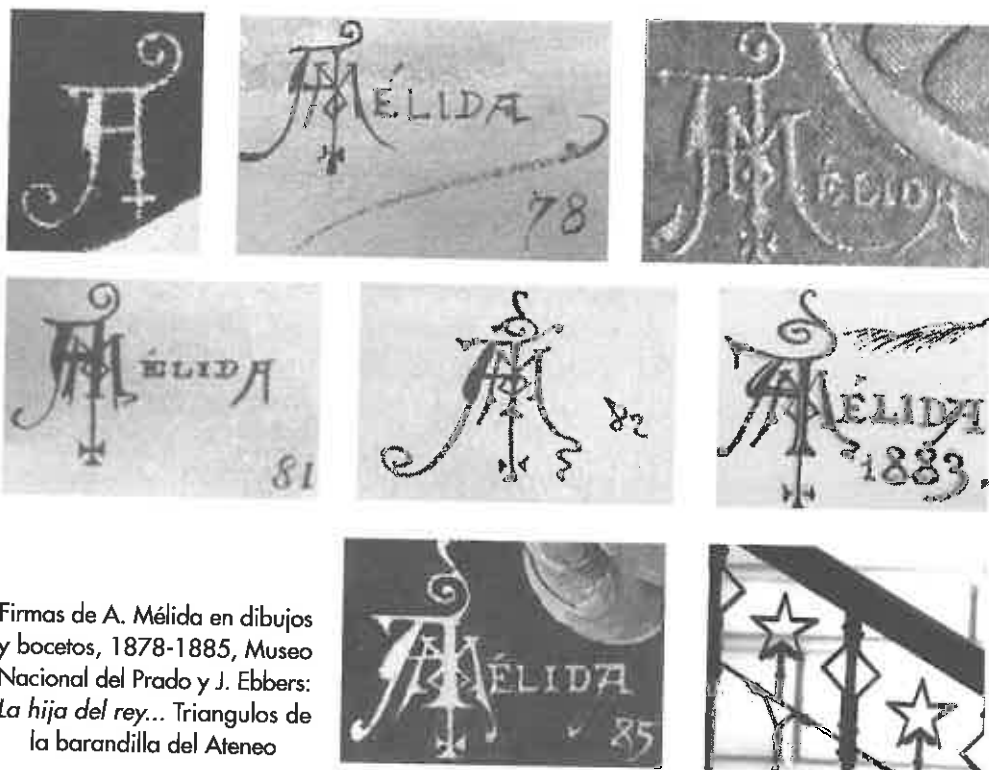
EL OFICIO DE ARQUITECTO Y LA FIRMA DE ARTURO MÉLIDA

Ya he descrito el resultado del techo del Ateneo. Fue una obra que, de un modo u otro, compendia símbolos normalmente atribuidos a la masonería: mallete, cincel, plomada, compás, múltiples estrellas y estrella central en el dosel, tres ventanas simbólicas, mosaico blanco y negro, templo con siete escalones y dos columnas. Parecería mucha coincidencia que Arturo Méli-da emplease tantos símbolos comúnmente utilizados por la masonería sin querer establecer ningún vínculo con sus interpretaciones. Aunque Méli-da no se hubiera iniciado en ninguna logia en algún momento de su vida –lo cual es difícil saber¹²⁴–, sus pin-turas parecen estar influidas por dicha iconografía.

Simplemente pudo deberse a que Arturo Méli-da conociese el imaginario de la masonería, lo cual era muy posible por varias razones. En primer lugar, por su dedicación al arte, como arquitecto medianamente leído sobre la raíz remota de la cual teóricamente provenía su oficio y sus conocimientos. En este sentido, cabe recordar que el propio colegio de arquitectos tomó símbolos como el compás y la rosa para simbolizar ese origen profesional en la tradición de los maestros masones¹²⁵.

En segundo lugar, Méli-da debía conocer los símbolos de la masonería, pues-to que era una de las tendencias en boga entre los intelectuales progresistas de la época. Entre los propios socios del Ateneo había muchos masones que cono-cían el significado de las logias y de sus símbolos, y es probable que socializasen sus ideas en las salas de la institución.

En tercer lugar, a juzgar por los elementos que recogía en su firma, es posi-ble que conociese ese imaginario de la masonería (aunque fuera de nuevo como origen de la arquitectura). Analizando con detenimiento su evolución y estilo, parece contener información sobre este oficio. En 1874, cuando Méli-da se gra-duó, signaba poniendo junto a su nombre la palabra «arquitecto»¹²⁶. Después pasó



Firmas de A. Mélica en dibujos y bocetos, 1878-1885, Museo Nacional del Prado y J. Ebbers: *La hija del rey...* Triángulos de la barandilla del Ateneo

a firmar con una A terminada en una cruz baja. Al menos desde 1878 tenía diseñada la firma básica que emplearía hasta su muerte: sus iniciales A y M en letras capitales. A menudo iban seguidas del primer apellido desarrollado, todo en letra capital caligráfica [AMÉLIDA]¹²⁷.

Con sus siglas componía una especie de anagrama. Siguiendo la estética decimonónica de las «aleluyas», sus siglas parecían ocultar imágenes interpretables desde el prisma de la masonería. Alargaba el extremo inferior derecho de la A y añadía un astil transversal con el que formaba una cruz, cuyos extremos solía adornar formando tres triángulos que podrían parecer una cruz de Malta o la cruz del caballero Kadosch¹²⁸. Dado que inicialmente Mélica escribía «arquitecto» en su firma pero lo eliminó desde 1878, es posible que estuviera compendiando la palabra en esta sigla. Para escribir que se era arquitecto en clave masónica había que añadir tres puntos a una A:¹²⁹ Tal podría ser el caso si se considerase que Mélica transformó esos tres puntos en tres triángulos, pues a raíz de incluirlos, pasó a omitir el nombre de su oficio (triángulos que eliminó a la altura de 1900).

Con el resto de la firma componía una serie de figuras. Con el primer ángulo de la M formaba un compás¹³⁰. En la conjunción de la A con la M se aprecian dos triángulos. El triángulo equilátero se empleaba entre las joyas masónicas; su iconografía remitía a las premisas de libertad, igualdad y fraternidad¹³¹, siendo tam-

bién representado con las palabras de inteligencia, fuerza y belleza. Esos dos triángulos enfrentados eran muy parecidos al motivo geométrico que componía la decoración —alternándose con las estrellas— de las barandillas de la entrada del Ateneo.

En cuarto lugar, hay que mencionar un indicio *en negativo* que podría vincular a Mérida con la masonería. Se trata de las ilustraciones de los *Episodios Nacionales* de Galdós. Aunque Mérida ilustró muchos, el titulado *El Grande Oriente* estuvo a cargo de Pellicer, quien de



Portada ilustrada por Pellicer en la edición de lujo de *El Grande Oriente, Episodios Nacionales*

manera directa e intencionada reunió diversos símbolos y alegorías masónicas. Siempre cabe plantear que, de haber estado ilustradas por Mérida, hubieran podido reflejar directamente cómo él concebía la masonería. Tal vez prefirió evitar ilustrar este episodio porque el texto galdosiano se ajustaba bien poco a la realidad. Retrataba de manera bastante socarrona a la masonería¹³², además de que —como Pérez Galdós mismo había reconocido después—, tampoco estaba bien informado, debido a la ausencia de fuentes y documentos al respecto¹³³.

EL TECHO DE LA PERFECCIÓN: ARTES, ALEGORÍAS E IMAGINARIO COLECTIVO

En este punto ha de contemplarse la posibilidad que ya he ido apuntando ¿qué pasaría en el caso de que Mérida hubiese realizado los símbolos del techo siguiendo patrones de la imaginería masónica? ¿Cuál sería su significado? Muy sencillo. Los símbolos se emplean en la masonería con el objetivo de concebir un lenguaje universal que pueda ser comprendido por una comunidad que comparta un mismo ideario, cualquiera que sea su idioma¹³⁴. Busca expresar su mensaje mediante alegorías, las cuales abstraen, concretan y simplifican contenidos

cuya grandeza los hace más difícilmente explicables con palabras. Algunos autores como Ramsay o Lalande concedieron a su simbolismo una relevancia fundamental, dándoles el valor de palabras sagradas, bien por su función diacrítica y moralizante bien como garante de una identidad y una cohesión universal de los hermanos masones¹³⁵.

La función simbólica de las alegorías en una logia era familiarizar con esos signos y con sus distintas interpretaciones. Esa familiaridad progresiva tenía un doble efecto. Desde el punto de vista afectivo, reforzaba la vinculación del masón con la orden y le hacía ingresar en el círculo de los familiares, los únicos que comprendían la interpretación de estos símbolos. Desde el punto de vista doctrinal, esa disposición afectiva favorable iba a permitir al adepto ir identificándose cada vez más fácilmente con la peculiar visión masónica¹³⁶.

A su vez, todos aquellos símbolos iban a permitir a sus adeptos y diseñadores representar una cosmogonía y un orden ideal del mundo. Un mundo de respeto y apoyo de los valores morales e igualitarios, basado en la fraternidad universal de los hermanos. Un mundo de verdad, de virtud, de progreso. Un mundo alumbrado por la sabiduría y el cultivo del intelecto como único modo de apartar de las tinieblas de la censura, la ignorancia y la ignominia de las prohibiciones que impedían alcanzar el justo progreso.

Tales premisas venían a coincidir, aunque sólo fuera por el ideario progresista, con las que guiaban ese templo llamado Ateneo, promotor de la ciencia, de la sabiduría y del perfeccionamiento moral. Cuestiones todas ellas que logró plasmar Arturo Mérida, pues como arquitecto conocía posiblemente la imaginería legendaria en la cual se enraizaba su profesión. Asimismo, la imaginería masónica se fundió múltiples veces con la liberal, asomando al mundo como una misma iconografía para transmitir un mensaje similar, por lo que no es sencillo separar ambos terrenos que en el siglo XIX estuvieron unidos con frecuencia.

En la iconografía liberal —con múltiples influjos de la masonería y viceversa—, las estrellas eran indicativas de la iluminación de la sabiduría, que sacaría a la sociedad de las tinieblas del absolutismo con los conocimientos racionales, fraternales y pacíficos del liberalismo¹³⁷. En un plano material, el Ateneo encarnaba la escuela intelectual y científica, y en un plano simbólico esta imagen se representaba en el camino de estrellas que con su luz guiaban por el camino de la sabiduría, mientras que en su techo se concretaban los ideales representativos de esa sabiduría con la que se llegaría al perfeccionamiento del hombre y se podría alcanzar así la verdadera virtud. En él se establecía el horizonte idealizado del hombre culto, artista, racional, científico y progresista. El techo del Ateneo representaría el culmen de la perfección humana, imagen metafórica con que he titulado estas páginas. Dicho ideal representado en esa sala llena de estrellas desde el suelo hasta el techo, pasando por los marcos, podría resumirse

con la frase categórica de Kant: «el cielo estrellado que está sobre mí y la ley moral que hay en mí»¹³⁸.

Esas premisas que hablaban de un ideal de perfección humana encajaban tremendamente con el ideal propugnado por la masonería, tan en boga en los círculos del Ateneo por aquellos años. La masonería era una sociedad que pretendía una mejora del hombre, lo cual se representaba con la metáfora del constructor de la persona y se conseguía a través de la senda del conocimiento científico y artístico, siempre bajo los principios de la libertad, la igualdad y la fraternidad.

En las logias empleaban las alegorías y los símbolos para referirse a verdades que consideraban supremas sobre la naturaleza del hombre. Con ellas se representaban las máximas a las que se debía aspirar para llegar a ser mejor persona, así como el camino para obtener un mayor grado de civilización y perfeccionamiento gracias a las ciencias y a las artes. Entonces, en caso de que Mérida hubiese empleado tales alegorías en el techo del Ateneo, simplemente estaría remitiendo a principios y valores como la igualdad, la fraternidad y la rectitud moral; estaría aludiendo a la importancia concedida a la ciencia y a la sabiduría para encontrar ese camino que llevaría a perfeccionar al hombre como hombre, y con ello, a la humanidad entera.

Hay que recordar la completa libertad que gozó Mérida como pintor altruista del techo del Ateneo. Por dicho motivo, pudo aprovechar precisamente para expresar mediante alegorías unas creencias que le parecían justas y racionales. En caso de haber sido iniciado en alguna logia, por esta vía podía difundir el mensaje de la masonería, lo cual hasta cierto punto se consideraba un deber entre los hermanos masones. Dicho mensaje estaba ligado en un plano científico a la sabiduría y al progreso y, en un plano moral, a valores igualitarios y fraternales. Las alegorías para representar tales mensajes habían sido establecidas desde hacía mucho, con una sólida iconografía que tenía unos modelos ya prefigurados por diferentes tratados masónicos¹³⁹.

En este punto, conviene explicar las concepciones que se tenían de la masonería en épocas de conservadurismo y liberalismo, para comprender sus significados sociales y la censura que años después se hizo sobre el techo del Ateneo.

EL SENTIDO DE SER MASÓN EN EL SIGLO XIX: EL HOMBRE ALTRUISTA Y EL ENEMIGO FANTÁSTICO

Los orígenes de la masonería se remontaban a la época en que los antiguos arquitectos guardaban y transmitían sus conocimientos sobre la construcción de edificios, mantenidos entre los individuos pertenecientes a sus propios grupos.

Desde el siglo XVIII, esos conocimientos se trasplantaron metafóricamente a los saberes sobre la construcción del individuo. Ambas fases fueron sucesivas, se denominaron masonería operativa y especulativa. Ésta era propia del siglo XIX. Buscaba mejorar al individuo gracias a un ejercicio de construcción interna de la persona; su metáfora consistía en trabajar la piedra bruta, el yo. La persona se iría puliendo poco a poco en un trabajo de construcción propia. Tal construcción estaba simbolizada por instrumentos de trabajo que, según aumentase el grado de implicación tras ser iniciado, iban de más sencillos a más complejos: malleto y cincel, plomada y nivel, y compás¹⁴⁰.

En definitiva, se trataba de un proceso de aprendizaje personal. El individuo avanzaría guiado por la ciencia y la sabiduría, por conocimientos transmitidos por los hermanos masones. Así despertaría las partes dormidas del alma, dándoles luz, como una nueva etapa de consciencia¹⁴¹. Desde entonces buscaría continuamente la instrucción necesaria para lograr la mejora espiritual. El objetivo era llegar a ser una mejor persona y, a ser posible, una gran persona. El proceso de aprendizaje y evolución estaba estipulado en varios grados simbólicos. Básicamente se podrían resumir en tres: aprendiz, compañero y maestro; grado que era seguido de múltiples divisiones en escalas sucesivas, en función del rito. Siguiendo esos tres pasos de aprendizaje y experiencia, que solían durar años, se lograría el mejoramiento del hombre, y con él, de la humanidad. Esa mejora constituía la eterna aspiración de la francmasonería¹⁴².

Ser masón en el siglo XIX implicaba ser tolerante y libre pensador, creer en los principios de libertad, igualdad y fraternidad. Tales premisas conllevaban actitudes como el respeto hacia los cultos y las creencias ajenas, la defensa de ideales democráticos y solidarios (entre los que destacaba la ayuda al desfavorecido mediante la caridad), la búsqueda de una fraternidad universal entre hermanos que acabase con las fronteras de la incomprensión y las diferencias entre civilizaciones. Para ello era necesario el apoyo del conocimiento como base del progreso humano. Todo este ideario se rodeaba de una serie de ritos y de lugares donde iniciarse, las logias, decoradas con alegorías que representaban sus valores y mensajes.

Sin embargo, entre el común de la población española del siglo XIX tendió a predominar otra idea de la masonería. Se contemplaba como una secta negativa y perjudicial contra el orden social. En un plano religioso, la masonería inicialmente estuvo perseguida por la Inquisición y, tras ser abolida ésta, tomó el relevo de considerarla su enemiga acérrima la iglesia católica¹⁴³. Una de las causas fundamentales era que la masonería promulgaba la verdad del Supremo Hacedor del Universo. La verdad de ese Gran Arquitecto se alcanzaba gracias a la ayuda de la ciencia y los avances del progreso. Ese racionalismo entró a menudo en conflicto con la creencia en Dios, por lo que ciertas corrientes propugnaron el

ateísmo —y el anticlericalismo—, si bien quedaba estipulado en los estatutos de todas las logias el respeto por las creencias religiosas ajenas. Pero, en realidad, la mayoría de logias no sólo respetaban la libertad de cultos, sino que era muy común que promulgasen la creencia en Dios, identificándolo con el Supremo Hacedor¹⁴⁴. Las logias seguidoras del rito de Ramsey o del rito Escocés así lo concebían, y fueron tendencias predominantes en la España de la década de 1880.

Pese a ello, los grupos católicos de la época consideraban que esa «secta oculta» perseguía «el derrumbamiento de todo orden civil y religioso»¹⁴⁵. Hacían de la masonería su mayor enemiga, por lo que la vinculaban directamente con el infierno, los judíos y los protestantes. En ediciones de propaganda religiosa denominaban a la masonería «la sinagoga de satanás», considerándola «hija primogénita y muy querida del diablo»¹⁴⁶. Esa vinculación al infierno, con esa imagen tan plástica difundida entre el imaginario colectivo, fue a menudo establecida por la iglesia¹⁴⁷ y resultó muy operativa en el periodo del Romanticismo; además, terminó extendiéndose hacia la política¹⁴⁸.

En el plano político, la masonería estuvo prohibida y perseguida durante los largos periodos de poder absolutista, conservador o involucionista¹⁴⁹. Eso mismo fue la causa de que permaneciera oculta cuando dominó el poder conservador, hasta bien entrado el siglo XIX y durante el franquismo. Mientras, durante los periodos progresistas, como consecuencia de la ampliación de los derechos individuales, aumentaban las libertades y la permisividad hacia las formas societarias, incluida la masonería. Así sucedió en la época más cercana a la construcción de la última y actual sede del Ateneo. Tras la Revolución de 1868 y los gobiernos posteriores de corte progresista, se ampliaron las libertades de los ciudadanos. Eso permitió que se fomentasen numerosas logias. Proliferaron en el último cuarto del siglo y comenzaron su punto álgido a partir de la Ley de Asociaciones de 1887¹⁵⁰.

Los principios de la masonería convergían en parte con el ideario liberal progresista¹⁵¹. La masonería era partidaria de la igualdad, la libertad y la fraternidad, del libre pensamiento y de la tolerancia entre la gran familia humana. Concebía a la ciencia y al progreso como bases de la civilización. Dado que ambos idearios encajaban tan bien, no era raro que bastantes políticos liberales se integrasen entre las filas de la masonería¹⁵²; siendo habitual que los grupos conservadores fuesen uniendo las ideas de liberalismo y masonería en un imaginario común¹⁵³. En ese mismo extremo, se venía a situar la idea de que todo individuo libre pensador era afín a la masonería y de que a través de las logias se infiltraban las ideas revolucionarias¹⁵⁴. Se debía a que la masonería compartía muchos presupuestos asumidos por el liberalismo político progresista de la época. Tanto que ambos terrenos se asemejaban e incluso se confundían. En parte, esto se generó por el empleo de una imaginería compartida. Así, muchas veces la masonería reprodu-

jo el imaginario del liberalismo o llegó a difundir mensajes del liberalismo usando su iconografía clásica masona¹⁵⁵.

Para que los grupos conservadores generasen esa concepción contra la masonería y el liberalismo, hubo de influir su actuación desde el poder. Cuando el liberalismo progresista imperaba en el gobierno, solía intentar suprimir los pilares que impedían el progreso de la sociedad, despejando las bases tradicionalistas (en pro del progreso y la ciencia) y restando poder a la iglesia (buscando su separación con el Estado y defendiendo tendencias laicistas). Tales cambios eran grandes males para los sectores más conservadores, que necesitaban algún enemigo para culpar de sus pérdidas de influjo social. La masonería se convertía en mi opinión en el *enemigo fantástico*, fantástico en su doble acepción de imaginado y de perfecto. Es decir, sobre la base de que todos los liberales eran masones, podían perseguir legalmente a un enemigo político en potencia, el grupo liberal progresista. La masonería quedaba entonces como el malvado instigador de su hermano pequeño el liberalismo, concebido en cualquiera de sus vertientes denominadas exaltadas, desde los revolucionarios y anarquistas del siglo XIX hasta los comunistas, marxistas y «rojos» con que los identificaron en el siglo XX.

De este modo, hacia 1880 se había conformado plenamente una imagen maniquea que predominaba entre amplios grupos de la población española. En ella se encontraba el grupo bueno, el elegido, el del buen español patriota, católico, de ideas tradicionales y pensamiento político conservador¹⁵¹. En el otro extremo, opuesto y oscuro, estaba el grupo negativo, de ideario liberal exaltado, ateo (al que sumaban el apoyo judío y protestante para luchar contra el catolicismo), ligado al mundo revolucionario, influido por ideas de origen extranjero que pretendían acabar con la patria y derribar sus fronteras. A la masonería se le atribuyeron todas las maldades unidas, como si instigara «una conspiración constante contra todos los gobiernos y todas las religiones»¹⁵². En concreto, en España decían que los «poderes ocultos» de la secta masónica «habían decretado la destrucción de las sociedades cristianas y la fundación del estado racionalista y ateo sobre las ruinas de aquellas»¹⁵⁸. Así, el filtro de la ignorancia otorgaba, por misterio o desconocimiento, gran capacidad de actuación a la masonería. Esa imagen negativa imperó en la España decimonónica, donde predominaban los grupos conservadores, las masas escasamente alfabetizadas y una fuerte raigambre religiosa.

LA OPERATIVIDAD DE LOS ATAQUES A LA MASONERÍA EN EL TECHO DEL ATENEO

La asociación de ideas simplificada que acabamos de ver fue muy operativa, puesto que actuó ampliamente sobre el ideario de las mentalidades colectivas en

la España decimonónica. Generó en el imaginario social una serie de enemigos ocultos masones que supuestamente venían a atacar todos los principios sustentantes del catolicismo, de la monarquía hispana y de sus ideas conservadoras tradicionales. Tal asociación de ideas maniquea caló fuertemente en la sociedad pasados los años, incluso entre gente con cierto grado de formación pero desinformada al respecto. La construcción del enemigo masón se hizo mucho más fuerte a raíz del ataque del franquismo, que lo convirtió en chivo expiatorio de casi todos los males de la patria¹⁵⁹.

Tanto caló esa imagen maniquea, que fue la misma empleada por la propia Julia Mérida cuando se dijo que su padre había pintado «símbolos masónicos» en el techo del Ateneo¹⁶⁰. Tras leer la «acusación» en un artículo del diario *Pueblo*, Julia Mérida realizó su «defensa» por dos vías: pública, en aquel diario, y privada, ante el Ateneo. Primero se dirigió al director del periódico *Pueblo*, donde se había publicado el «indignante reportaje» con la «absurda interpretación» mencionada de los dibujos del techo del Ateneo. En su carta aparecían los dos enemigos maniqueos que ya vimos: en el *lado bueno*, los poderes del partido conservador unidos con la iglesia y, en el *lado oscuro*, la masonería con los revolucionarios de izquierdas.

Como argumento de peso, Julia remitió directamente al tema de la religión, al «buen católico que fue Arturo Mérida». Ahí creía encontrar la prueba irrefutable para salvar de la quema masona a las pinturas del Ateneo: «un motivo esencial que basta por sí sólo para desvirtuar cualquier paralelo con la secta de las logias, y es la figura de la civilización cristiana que preside el frontal del aula»¹⁶¹. No reparó, sin embargo, en que el cristianismo se abarcaba, junto al mundo católico, al ortodoxo y al protestante (que tanto asociaban a la masonería sus adversos).

Además, Julia Mérida afirmaba que también hablaban de la afinidad de su padre con el mundo religioso varias de sus obras más relevantes: el sepulcro de los Reyes Católicos, la Casa de los Jesuitas, la restauración de San Juan de los Reyes o el sepulcro de Colón en la Catedral de Sevilla. Incluso el estilo artístico de todos ellos era un nuevo argumento vinculable con el patriotismo español frente a la masonería extranjera. Según ella, «en una palabra», era «incomprensible» que se hubiese pensado que «el artífice español enamorado del arte imperante en la época de los Reyes Católicos se dejase influir por los aventureros extranjeros que introdujeron las *logias* en nuestra patria». Apuntalando el mismo argumento, para Julia Mérida el «caballero» que fue su padre no podía haber realizado unas pinturas del techo del Ateneo porque sus mencionadas obras de carácter religioso habían sido destruidas precisamente «por las turbas», quemadas «por los rojos cuando la revolución marxista»¹⁶². Entonces entraba de lleno en aquella división maniquea vinculada a la política del poder conservador enemigo de la maso-

nería. Afirmaba que las pinturas no podían ser masónicas porque se realizaron cuando en el Ateneo «era presidente de la entidad don Antonio Cánovas del Castillo, al propio tiempo que jefe del partido conservador. Forzosamente tuvo que someter a su autoridad Arturo Mérida los croquis previos de las pinturas, antes de realizarlas. ¿Cabe la menor sospecha de que el ilustre político, asesinado por un anarquista en Santa Agueda, hubiera dado su conformidad a ningún proyecto decorativo relacionado con la masonería?»¹⁶³.

Tras enviar estos argumentos –que suponía Julia Mérida– al periódico *Pueblo*, donde fueron publicados, el director del diario contestó que la información que había vinculado la masonería con los dibujos del techo de su padre procedía del Ateneo. Entonces ella dirigió una carta al secretario de aquella entidad. Ya no mencionó el tema religioso. Julia Mérida escribía protestando contra la «calumniosa información» emitida por el Ateneo. Pedía explicaciones sobre la «absurda interpretación» de las pinturas ornamentales de su padre. Clamaba ante la necesidad de esclarecer el motivo de esa «campaña injustificada», pues ese «desdichado asunto» de la masonería era un «agravio para la memoria de su autor»¹⁶⁴.

Aquel enfado resulta comprensible desde la perspectiva ya explicada que vinculaba de forma maniquea las ideas entre el bien, católico y conservador, frente al mal, ateo y revolucionario de la masonería. Esa asociación de ideas explica perfectamente el enfado de Julia Mérida y también que se afanase por desligar por completo a su padre de toda logia. Eso, pese a que desconociera si era masón y pese a que su padre no le hubiese comentado nada sobre dichas pinturas, cuyo proyecto además desconocía la propia Julia Mérida, como había afirmado meses atrás¹⁶⁵. También se podían comprender los argumentos que esgrimió de la religión y el poder conservador como anuladores de cualquier influjo masónico. Pero resulta que aquellos argumentos tradicionales y maniqueos ahora no servían para exculpar a Arturo Mérida de tal acusación. La división que había sido tan operativa en las versiones simplificadas que Julia Mérida había aprendido, ya no funcionaba con las pinturas que había pintado su padre. En efecto, la cuestión era mucho más complicada e iba a provocar la intervención de algunos individuos que se erigieron en guardianes del orden social franquista, quienes se cebaron imponiendo el yugo a las estrellas.

NOTAS

- ¹ Investigadora Juan de la Cierva de la Universidad de Valladolid. Su estudio se integra en los proyectos: *Grupos profesionales* dirigido por Francisco Villacorta Baños (CSIC: HUM 2007-62675/HIST) y *Elites Contemporáneas* de Pedro Carasa Soto (UVA: GR-110).
- ² Agradezco a los miembros del equipo de biblioteca y de archivo del Ateneo de Madrid su amabilidad, y que me hayan permitido usar imágenes y documentos para el estudio científico de

sus fondos en esta investigación. Agradezco especialmente a Clara Herrera toda su labor y paciencia, así como a María Olivera y a Fernando Sígler. Quedo en deuda permanente con Manuela Sánchez Quero, que me puso en contacto con ellos, y en deuda eterna con Pilar Flores (f), que me facilitó un primer acercamiento institucional hace años. Asimismo, agradezco muchísimo a los investigadores Ricardo Martínez Esquivel e Iván Pozuelo Andrés que hicieron posible que los orígenes de la presente investigación se expusieran ante reconocidos especialistas en la masonería, en el marco del XX Congreso de Managua REHMLAC, el 12-VII-2010.

- ³ Hubo problemas por el tamaño y ubicación de la valla, que se quería poner a unos metros de la puerta, si bien finalmente tuvo que acercarse a la portada. Archivo de la Villa de Madrid [*en adelante* AVM]: 6-134-65. «Expediente promovido por Enrique Fort y Luis Landecho para construir un edificio destinado a sede del Ateneo de Madrid».
- ⁴ Estas partes reservadas las ajustó el arquitecto Siro Ramos a 55.000 pesetas. Eduardo Saavedra. «El Ateneo», en: *Anales de la construcción y de la industria*. Madrid, nº 3 (10-II-1884) pp. 33 a 43; p. 34
- ⁵ Eduardo Saavedra. «El Ateneo», en: *Anales de la construcción...*; p. 33.
- ⁶ En los fondos del Museo Nacional del Prado de Madrid [*en adelante*: MNP] se conservan bastantes proyectos, ninguno vinculado a las alegorías del Ateneo. Agradezco a sus documentalistas su amabilidad y que hayan permitido reproducir algunos de sus fondos, que aparecen citados como corresponde en cada lugar. Gran parte de los dibujos de Mérida del Prado fueron obtenidos en 1903, al poco de fallecer su autor, en diciembre de 1902. A su muerte se habló de la necesidad de reunir sus proyectos: «Menester es que de los hombres ilustres no concluya todo en el cementerio; menester es comenzar a reunir los tesoros de arte y de ciencia que a la muerte de sus creadores suelen quedar a merced del ocaso, de la codicia, de la ignorancia, cuando son —y han de ser— propiedad nacional». MLC. «Mérida», en: *La Correspondencia de España* nº 16.384 (16-XII-1902); *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXVI (30-IX-1889); p. 179. *Alrededor del Mundo*, nº 185 (19-XII-1902); p. 411. F. de Santa Ana publicó «Los proyectos de A. Mérida para el monumento de Cristóbal Colón en Madrid», *Miscelánea de Arte*. Rascar: Madrid, 1982.
- ⁷ En otros casos de edificios estatales sí se publicaban los proyectos con sus debidas explicaciones, como la contrata semiprivada del Teatro Real. En la propia inauguración del Ateneo se mencionó el proyecto publicado para la reforma del Círculo de Bellas Artes. También generó que salieran a la luz múltiples proyectos el concurso que se hizo para realizar el edificio del Casino de Madrid en 1910. Manuel Juan Diana. *Memoria histórico artística del Teatro Real de Madrid*. Madrid: Imprenta Nacional, 1850. «Crónica general» *La ilustración española y americana*, nº V (8-II-1884); p. 74. *Proyecto de edificio para instalar el Casino de Madrid. Pliego de condiciones para el concurso entre arquitectos nacionales y extranjeros*. Madrid: Asilo de huérfanos, 1903.
- ⁸ Eduardo Saavedra. «El Ateneo»...; p. 33. Lograron reunir 575.000 pesetas de las 616.237 que costó el edificio: Rafael María de Labra. *El Ateneo, 1835-1905. Notas históricas*. Madrid: Alfredo Alonso, 1906.
- ⁹ Se encargó de «la comisión encargada de comprar terreno, concertar los planos con los socios arquitectos señores Fort y Landecho y disponer lo necesario para la construcción del nuevo edificio de la calle del Prado. Rafael María de Labra. *El Ateneo, 1835-1905...*; p. 69. Agradezco a Clara Herrera que me ofreciese y facilitase este detalle cuando ella misma me planteaba si la pertenencia a la masonería de Labra podría haber influido en la decoración del edificio. Es plausible que por esta pertenencia pudiese marcar una directriz, y más viendo la diferencia

- entre el plano inicial presentado al Ayuntamiento y el resultado final, bastante diferente en todas esas decoraciones que precisamente se achacaron en 1952 a la masonería.
- ¹⁰ Ángel Garrorena Morales. *El Ateneo de Madrid y la teoría de la monarquía liberal (1836-1847)*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1974. Antonio Ruiz Salvador. *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid: 1835-1885*. London: Tamesis Books, 1971.
- ¹¹ Ya desde sus estatutos primigenios se concretaba esta línea en su artículo primero que: «El Ateneo es una sociedad exclusivamente [sic] científica y literaria», a lo que en breve se añadió «artística». *Proyecto de Estatutos del Ateneo Científico y Literario de Madrid*. Madrid: s.n., 20-XI-1835. *Estatutos del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*. Madrid: Colegio Sordo-Mudos. 1838.
- ¹² Durante los periodos en que el gobierno era moderado, en el Ateneo se afincaban los grupos progresistas y viceversa; entre 1835 y 1885 predominó en el poder el sector moderado y en el Ateneo progresista. Francisco Villacorta Baños. *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid: 1885-1912*. Madrid: CSIC, 1985; del mismo autor: *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931*. Madrid: S. XXI, 1980.
- ¹³ El librepensamiento y la masonería estuvieron muy unidos hacia 1880, y las ideas librepensadoras se encontraban en multitud de documentos firmados por organizaciones masónicas, tanto que llegaron en ocasiones a confundirse, según: J. Ignacio Cruz. «Masonería, librepensamiento, ciencia y educación», en J.A. Ferrer Benimelli; P. Sánchez Ferrer; VVAA. *La masonería española, 1728-1939*. Alicante: Juan Gil Albert, 1989; pp. 91-98.
- ¹⁴ Socios tales como Andrés Borrego, Javier Istúriz, Antonio Alcalá Galiano o la incorporación de otros iniciados a lo largo de la centuria. María Zozaya Montes. «Sociabilidad y Fraternalidad. Influencias masónicas en la creación de círculos asociativos (1800-1850)». En: Ferrer y Benimelli, José María; Fernando Martínez (Coords). *La masonería española: represión y exilios*. Almería: Universidad [en prensa]. Señala la pertenencia de socios del siglo XX, como Prat, Azaña o Simarro: Ada del Moral. «El Ateneo, templo de cultura y democracia», *Leer* nº 191 (IV- 2008).
- ¹⁵ Asimismo, muchos de los ateneos que proliferaron durante el siglo XIX tuvieron una notable vinculación republicana y a menudo también masónica. Entre los nombres de las logias se pueden contar numerosos que empiezan por Ateneo; también pueden contarse ateneos masónicos y teosóficos, como se cuentan entre los nombres recogidos en: J.A. Ferrer y Benimelli. *La masonería en la España del siglo XIX*. Junta de Castilla y León: Conserjería de Educación y Cultura, 1987; Vol. I y II.
- ¹⁶ Tal es la propuesta que va más allá de la historia del arte de Ivan Gaskell. «Visual History», Peter Burke (Ed.). *New perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polity Press; p. 187-217.
- ¹⁷ Según la consulta realizada en el Centro Documental de la Memoria Histórica [en adelante CDMH], no aparecen en el registro de masones ni de teósofos los arquitectos Arturo Mélida, Enrique Fort ni Luis Landecho. CDMH: Consulta nº: 21275.
- ¹⁸ Decía al respecto: «Y ni aun siquiera voy á pronunciar los nombres queridos que tienen que andar por fuerza esta noche en boca de todos, a saber, los de los artistas que han levantado y adornado el edificio tan gratuita y acertadamente. A ninguno de los aludidos, sin duda, le urge ver publicados sus nombres, y menos á los más esclarecidos: al Ateneo era á quien ya se le hacía tarde el cumplimiento del deber, que en su nombre cumplo, de proclamar su gratitud solemnemente». Antonio Cánovas del Castillo. «Discurso leído el 31-I-1884», en: *Discursos leídos en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid con motivo de la apertura del curso de 1884*. Madrid: Impr. Víctor Saiz, 1884; pp. 1-186; pp. 12 y 13. Según algunas fuentes su discurso duró

- tres horas, y cuatro según: Fidel Prado, «Una fecha destacada y Gloriosa», *El Heraldo de Madrid*, nº 13.748 (19-II-1930); p. 9.
- ¹⁹ Se trataba de líras musicales en su lugar. AVM: 6-134-65. Fachada a escala de 1/10. Madrid, 1-IV-1882. Plano de los arquitectos Luis de Landecho y Enrique Fort.
- ²⁰ V. J. Bastús. «De los nombres Liceo, Ateneo, Museo y Academia», *Escenas Contemporáneas, Revista Biográfica, Año I, T. II*. Madrid: Manuel G. Hernández, 1883; p. 269.
- ²¹ Francisco Villacorta Baños. *El Ateneo Científico...*
- ²² Así aparece descrito y en imagen por: Eduardo Saavedra. «El Ateneo», en *Anales de la construcción y de la industria*. Madrid, nº 3 (10-II-1884); p. 34.
- ²³ Hojas similares se han interpretado en ocasiones como de acacia, que podría ser de la especie nilótica, si bien en mi opinión son de palma. En caso de que fueran de acacia tendrían clara vinculación con la masonería, que lo emplea en la iconografía de la iniciación por ser símbolo de la inmortalidad y la inocencia. Carmen Amate. *Entre la Historia y el mito. La masonería española a través de la fotografía*. Almería: IEA, 2009; p. 75.
- ²⁴ Ortiz Varón. «¿Fue el Ateneo un templo masónico», *Pueblo*, Madrid (10-XI-1952); p. 14.
- ²⁵ Esa vinculación de la estrella de cinco puntas a la masonería tuvo sin duda que ver con la obra con que Leo Taxil —inicialmente masón y luego religioso extremista perseguidor acérrimo de la masonería— difundió este signo en el imaginario colectivo neófito. . Leo Taxil. *La estrella de cinco puntas*. Madrid: Libr. Inmaculada Concepción, 1889.
- ²⁶ Juan Carlos Daza. *Diccionario de la masonería*. Madrid: Akal, 1997; voz: estrella.
- ²⁷ El número 40 (4 veces el 10) se supone que en las cábalas era el número que habilitaba para desprenderse de toda impureza y gozar eternamente del número 12, término de la felicidad. *Manual de la masonería. O sea, el tejador de los ritos antiguo escocés, francés y de adopción*. Nueva York: Macoy Sickles, 1861; p. 755.
- ²⁸ En una fotografía de 1972 de las obras de la entrada del Ateneo aparecen los barrotes cortados sin las estrellas, aún sin las flechas. En esa misma foto tampoco aparecen las estrellas en la barandilla de la entrada, donde nunca se repusieron. Fotografía del AAM, obras en la entrada del Ateneo, 19-VI-1972 (reproducida en este catálogo).
- ²⁹ «En el puño de la espada», Arturo Mélida pintó también un alfa y un omega capitales. Se trataba de un boceto historicista que en cuyo centro había un cristo. En: MNP: D. 4771.
- ³⁰ Lo mismo sucede en las sillas del Ateneo diseñadas por él. Esta firma en que parecía hacer un alfa y un omega al revés [ARTURO MÉLIDA] la empleó Arturo Mélida en la portada de las novelas que ilustró de: José Ramón Mélida. *A orillas del Guadarza. Idilios soñados, las alas rotas. Una noche en Pompeya*. Barcelona: Daniel Cortezo. Arte y Letras, 1887. Recordaba a la firma de Apeles Mestres [ΑΒ]. Fuente: Jorge Ebbers. *La hija del Rey de Egipto*. Barcelona: C. Verdager, 1881.
- ³¹ El alfa haría alusión a la creación del mundo, obra del Gran Arquitecto. Según la cábala la divinidad se escribía en el mundo griego por tres letras, dos de las cuales eran las mencionadas (I.:A.: :). Andrés Cassard. *Manual de la masonería*. New York: Macoy, 1860; p. 745, 761-762.
- ³² AAM: fotografías de símbolos masónicos, 1952, nº 2: la verja del Ateneo (reproducida en este catálogo). Su leyenda: «La verja del Ateneo llena de estrellas, y en la paleta masónica [sic] ».
- ³³ En general la paleta no se encuentra en cuerpos teóricos como un signo señalado, si bien se vincula a la expresión de perdonar una ofensa o «pasar la paleta». Aparece asociada a iconografía de finales del siglo XVIII y principios del XIX, como en la obra de: R.J.C.31º. *Necesaire Maçonnique*. Paris: Cauet, 1812. Asimismo aparecía en sellos, como el de la logia «la perfecta unión de Mons», en Bélgica. También incluían tres tréboles o más bien tres bolas unidas, la granada, la

- estrella de cinco puntas y el nueve. Referencia de las láminas de J.A. Ferrer y Benimelli. *Masonería, Iglesia...*; T. IV, entre las pp. 24-25 y 136-137. La paleta aparece asociada también al grado de aprendiz y superiores como el 33, y a figuras del catecismo masónico o del mundo liberal masón, en: Serge Hutin. *Les Franc-maçons*. Paris: Senil, contraportada y pp. 27, 109, 139, 149, 160, 172. Asimismo, también puede encontrarse en objetos decorativos, como las agujas del reloj masónico reproducido en: Ferrer y Benimelli (Coord). *La masonería en Madrid y en España del Siglo XVIII al XIX*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2004; Vol. I, Portada. También en el reloj recogido por: Serge Hutin. *Les francs-maçons...*; p. 172. Asimismo, en láminas recogidas en: *Historia general de la masonería desde los tiempos más remotos hasta nuestra época*. 1882-1883, Jaime Seix Barral [A Coruña: Xunta, 2002]; T. II; pp. 32-33. El dibujo de Pellicer de *El Grande Oriente* en los Episodios Nacionales incluía la paleta, lo cual era una forma de mostrar la iconografía que se había divulgado de la masonería en el común de la sociedad española.
- ³⁴ El triángulo es uno de los motivos decorativos de las joyas de los masones en sus diversas variables, desde los que siguen el Antiguo Ritual Escocés hasta los Martinezistas. GEIME. *Estatutos Generales de la Orden de los Caballeros Masones Elus...*; p. 52, sobre el doble triángulo y triángulos formando seis ángulos; pp. 54 y 55. Asimismo, el triángulo es el término que se utiliza para el grupo de masones que es inferior al necesario para formar una logia. Carmen Amate. *Entre la Historia y el mito...*; cubierta y pp. 23, 24, 31, 33 y 77. Respecto a las estrellas, al menos las del tramo central de la escalera principal eran doradas y estaban pintadas de azul, lo cual las pondría en relación con el modo en que se disponían en las logias. Así se registró cuando se documentaba el «material arrancado del tramo central de la escalera principal del portal» en 1949, cuando quitaron «9 metros 18 centímetros de barandilla de hierro con las estrellas de metal dorado pintadas de azul»: AAM: 75/49, 11-VI-1949. Sobre dicha decoración: Lorenzo Frau; Arús Arderiu. *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*, México: EVM, 1988 [1927]; voz: logia.
- ³⁵ Entonces divulgó la noticia Mabel Amado. «La restauración de la galería de retratos del Ateneo descubre símbolos masónicos ocultos», *ABC* (9-XII-2008). Por mi parte, expuse un avance de esta teoría en el XIII Symposium de la Masonería en: Ferrer y Benimelli, José María; Fernando Martínez (Coords). *La masonería española...* y la desarrollé para el Congreso de la Asociación REHMLAC en Salvador, Managua (12-VII-2010).
- ³⁶ Teóricamente fue fundada en Madrid por el Duque de Wharton, de obediencia de la Gran Logia de Inglaterra. Cuestionó la información en el siglo XIX el compañero Danton, y en el siglo XX Benimelli, como recuerda Alberto Valín en la misma obra de: Danton.: *Historia general de la masonería desde los tiempos más remotos hasta nuestra época: sus orígenes, sus causas*. A Coruña: Xuntanza, 2002 [Facsímil: 1882-1883, Jaime Seix]; T.I p.3. Asimismo: J.A. Ferrer y Benimelli. *Masonería, Iglesia e Ilustración*. Madrid: FUE, Seminario Cisneros, 1977; T. III, p. 262 y ss. Sin embargo, esa raíz aparece en prácticamente todas las historias de la masonería española, como: Joaquín Lledó. *La masonería*. Madrid: Acento, 2001; p. 42. Considero que, fuese origen real o mítico, el entronque con esta raíz histórica resultaba operativa, pues se reprodujo consecutivamente durante tres siglos después, convirtiéndose en una información compartida por un colectivo que la consideraba real.
- ³⁷ Las estrellas eran de madera o de metal y estaban pintadas por encima (en caso de que estuvieran pintadas de azul podría vincularse con la masonería). En una imagen de 1949 aparecen las estrellas aún, por lo que se puede saber que había tres en cada lado del marco de la puerta y ninguna en la parte superior. Fotos: AAM, acto de un coro (28-V-1949).
- ³⁸ Como pude comprobar por el detalle que mencionaba: Eduardo Comín y Colomer. *Ya* (14-XI-1952).

- ³⁹ Así puede verse en las imágenes de los sellos recogidos por la Agrupación Ateneísta de Estudios Vexilológicos, Heráldicos y Genealógicos, que afirmaba que esa lámpara era «símbolo del verbo divino, cuya llama es nuestra clásica estrella de cinco puntas, la cual representa el fulgor de la lámpara en la oscuridad, siendo en general un símbolo divino. Fue usada por los pitagóricos, en la Edad Media por los magos, que la usaban como talismán contra la brujería y el mal de ojo». En: «El guión bandera del Ateneo», *Enseñas, armas y raíces* nº 0 (1999); s/p.
- ⁴⁰ La antorcha de la masonería lograría guiar a los hombres virtuosos e inteligentes hacia su verdadera felicidad, según: Andrés Cassard. *Manual de la masonería...*; pp. 736 y 759.
- ⁴¹ En el templo de estos caballeros que se consideraban los elegidos entre el resto, tenía que haber «una lámpara pentagonal con cinco llamas, cinco en cada lado, formando una estrella flameante del centro, otras cuatro lámparas pentagonales teniendo tres llamas en cada lado para las cuatro estrellas polares». De cualquier modo, tales lámparas siempre se relacionaron con la luz y la sabiduría. GEIME. *Estatutos Generales de la Orden de los Caballeros MASONES...*; p. 48.
- ⁴² Ha sido relacionado con la teosofía, el budismo y el cristianismo en: Alfonso Herrán Acebes. «La pieza del mes», «Techos del Ateneo»: <http://www.ateneodemadrid.com/index.php/esl/Agenda/Pieza-del-mes/Techos-del-Salon>.
- ⁴³ Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: CSIC, 1992; Vol. II, pp. 1404-1408. Señalaba que la teosofía convivió con la masonería en sociedades como las espiritistas, lo que podría permitir su connivencia en otros espacios como el Ateneo de Madrid. Este Ateneo albergó varios teósofos, en círculos más o menos reconocidos desde la llegada de Roso de Luna a principios de siglo. Según: Esteban Cortijo Parralero. *Vida y obra del Dr. Mario Roso de Luna...*; pp. 66-80. Es presumible que si encontró esa buena recepción, hubiese círculos teosóficos gestados con anterioridad, comprendidos entre el año de 1875 en que se fundó la sociedad teosófica en Nueva York y 1904 en que llegaba Roso a Madrid.
- ⁴⁴ Virginia Milner Garlitz. *El centro del círculo. La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad; pp. 31-33.
- ⁴⁵ Virginia Milner Garlitz. *El centro del círculo...*; p. 33.
- ⁴⁶ Es probable que la gran influencia de la teosofía en el Ateneo sea de principios de siglo, cuando en 1904 el Maestro Roso de Luna se estableció en Madrid e ingresó en la logia teósofa Aydar, comenzando a formar sus círculos de seguidores en el Ateneo. En 1931, Roso de Luna independizó las actividades que mantenía en el Ateneo del Prado y fundó un Ateneo Teosófico, desde el cual promulgar las premisas de la teosofía, gracias a la cual tenía «un acto de comunión espiritual diaria con su amable público». *Boletín mensual del Ateneo Teosófico*, nº 5, junio 1931; p. 2. Información y cita de: Esteban Cortijo Parralero. *Vida y obra del Dr. Mario Roso de Luna (1872-1931), Científico, abogado y escritor*. Madrid: UCM; pp. 75, 80, 66, 86. Cabe señalar que el maestro Roso de Luna dio un discurso en la tenida fúnebre por Miguel Morayta, fallecido en enero de 1917, quien fuera 11 años seguidos Gran Maestro y socio del Ateneo.
- ⁴⁷ Las pinturas del antepecho fueron atribuidas a la teosofía. Abellán —antiguo director de la institución— se centró en demostrar que se correspondían con los símbolos cabalísticos, que eran mayormente uniones y conjunciones del número de estrellas. El Ateneo quedaba así como uno de los centros de estos ambientes esotéricos, asociados al círculo promovido por el maestro Roso de Luna, que entró en contacto con Helena Petrovna Blavatsky, que gestó tal movimiento. José Luis Abellán. *El Ateneo de Madrid. Historia, política, cultura, teosofía*. Madrid: La Librería, 2006.
- ⁴⁸ Al ser pintadas con posterioridad se pudieron inspirar en algunos motivos que Mélida incluyó entre sus alegorías, como los dos círculos ensamblados en la musa de la escultura.

- ⁴⁹ Portada de Arturo Mérida en: *La Ilustración Española y Americana*, nº XLIV (30-XI-1885); p. 319. En ella figuraba la estrella de múltiples rayos, siendo el único elemento del que se daba explicaciones en el diario, diciendo que representaba la «límpida estrella que se eclipsaba en el espacio del mundo y desaparecía en el abismo insondable de la eternidad».
- ⁵⁰ Virginia Milner Garlitz. *El centro del círculo...*; pp. 31-33. Más adelante adoptaría este símbolo el GONE español.
- ⁵¹ La solución de los medallones adheridos a una estructura de caña y yeso y la estructura de gran originalidad del techo fue remarcada como una solución arquitectónica de gran interés cuando fue restaurada por Santiago González y Marcos Cruz: Rafael Fraguas. «Los últimos vestigios del arte neogriego, a salvo», *El País* (18-1-2003). Esto casaba con la originalidad de Mérida, pues hizo otros diseños innovadores que sentaron precedente, como cuando empleó el hierro fundido en arquitectura funeraria en la tumba del marqués de Amboage en 1889, según: Dora Nicolás. *La morada de los vivos y la morada de los muertos*. Murcia: Universidad, 1994; p. 175.
- ⁵² Podía encarnar una luz simbólica ubicada justo en el centro de la institución. Cabe señalar que en el centro neurálgico de la logia se situaba el altar con la Biblia y el compás, y alrededor suyo tres luminarias en disposición triangular. John Sherer. *Gems of Masonry...*; p. 12.
- ⁵³ Como recuerda M^a Carmen Amate. *Entre la Historia y el mito...*; p. 27. Cabe señalar que el dosel se mantuvo lo menos hasta 1972, cuando se conserva una fotografía de las obras del salón de actos donde se ve completo, aunque sin la estrella. AAM: fotografía de obras en el salón de actos, 6-X-1972.
- ⁵⁴ La rosa aparece de muy diferentes maneras en decoraciones de arquitectos, que se modificaba en función del estilo decorativo que la alumbraba. En iconografía masónica aparecen rosas similares ligadas al caballero rosa cruz, como la que aparece en: Serge Hutin. *Les Franc-maçons...*; p. 168. También podía referirse al emblema propio del símbolo del colegio de arquitectos, que tomaron la rosa con el compás de los orígenes míticos de la masonería.
- ⁵⁵ Aldo Lavagnini. *Manual del Caballero Rosacruz...*; p. 162. Juan Carlos Daza. *Diccionario de la masonería*. Madrid: Akal, 1997; voz: estrella. Sobre el significado de la G, tal y como se concebía en la época como Dios y su unidad: Andrés Cassard. *Manual de la masonería...*; p. 738-739 y 744. Asimismo, Robert Ambelain. *El secreto Masónico*. Barcelona: Martínez Roca, 1987; pp. 24-25.
- ⁵⁶ Están referidos a la atención, la comparación y el raciocinio. Eduardo Caballero de Puga. *Francmasonería. Ritual escocés del compañero masón*. Madrid: Tip. Hispanoamericana, 1884; pp. 189-190. El tres es el número propio del grado de aprendiz, tres años tardaría en prepararse, tres sus joyas movibles e inamovibles, tres preguntas las que se le hacen, etcétera. Andrés Cassard, *Manual de la masonería...*; p. 737.
- ⁵⁷ Gillian Taylor. *The arts and crafts movement: A study of its sources, ideals and influence on design theory*. Studio Vista, 1980. Y: Wendy Kaplan, Alan Crawford. *The arts & crafts movement in Europe & America*. Los Angeles: County Museum of Art, 2004.
- ⁵⁸ Pedro Navascués Palacio. «Arturo Mérida y Alinari, 1849-1902», *Goya* nº 106 (1972); pp. 234-241.
- ⁵⁹ El mismo Mérida señalaría más tarde el necesario influjo oriental para mejorar la pintura española, en concreto de Japón. Sobre la influencia de la línea simplificada en autores del modernismo: Enrique Arias Angles. «La familia Masriera y el japonismo español», en: *Estudios de arte español y latinoamericano*. Japón: Asociación Japonesa de Historia del Arte Español y Latinoamericano, 2006.

- ⁶⁰ Según José Ramón Mélida, el mundo clásico causó una verdadera revolución en todos los campos de las artes y las ciencias. Decía «No debe olvidarse que Grecia representa en la Historia del Arte, y en general en la cultura, una revolución que concluye con un cambio completo de las manifestaciones de la vida, de las ideas, de los sentimientos». José Ramón Mélida. *Historia del Arte Griego*. Madrid: Felipe Marques, 1897; p. 10.
- ⁶¹ La arquitectura, con el compás en las manos; la historia, con un libro en blanco, una antorcha y un reloj de arena; el arte escénico, con una máscara; la pintura, con caballete, tiento paleta y pincel; etc. Todas están cubiertas con peplos y túnicas y la única semidesnuda es la alegoría de la historia, que está parcialmente de espaldas. Sobre el tema: María Zozaya Montes. *Ocio, sociabilidad y representación social*, Madrid, UCM, 2009; pp. 755-766. La musa de la música aparece con una viola de gamba sobre un órgano, y cabe señalar que el órgano era uno de los instrumentos empleados para la música masónica en las logias, si bien por cuestiones económicas a veces era preciso comprar un piano. Según Jacinto Torres Mulas. «Música y masonería en España», en J. A. Ferrer y Benimelli. *La masonería española entre Europa y América*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1993; pp. 797-798.
- ⁶² Era una concepción del propio autor, señalar que todos los detalles, hasta los más nimios, eran las claves para constituir un conjunto. Arturo Mélida, *Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración*. Madrid: RABASF, 1899; p. 23.
- ⁶³ Ya lo avanzamos en María Zozaya Montes. *Ocio, Sociabilidad y representación...*; pp. 530-534.
- ⁶⁴ Lorenzo Frau; Arús Arderiu. *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*, México: EVM, 1988 [1927]; T.V. Precisamente su objetivo era «hacer del género humano una sola familia de hermanos unida por el amor, la ciencia y el trabajo». John Truth. *La Franc-masonería: origen, vicisitudes, doctrinas y aspiraciones de esta sociedad*. Madrid, Joaquín Vércher, 1870; p. 3.
- ⁶⁵ La ropa de la elocuencia se componía de corazones; de la lámpara de la filosofía salía una estrella pentalfa en cuyo centro había un corazón invertido, y bajo el templo de Apolo se situaban tres corazones invertidos. Señalaba que el amor era un principio fundamental de la obra: J.G. Findel. *Histoire de la Franc-Maçonnerie, depuis son origine jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Internationale, 1866; T. II, p. 9.
- ⁶⁶ Eduardo Caballero de Puga. Francmasonería. *Ritual escocés...*; p. 190.
- ⁶⁷ Eduardo Caballero de Puga. Francmasonería. *Ritual escocés...*; p. 190. También es una expresión de dualidad y maniqueísmo, como un aspecto que rechaza la masonería, que apela al equilibrio y al alejamiento de los extremos, en: J.A. Ferrer Benimelli; P. Sánchez Ferrer; VVAA. *La masonería española, 1728...*; p. 180.
- ⁶⁸ Por aquel entonces el hermano de Arturo editó un diccionario de arte en donde el cartabón era más parecido a nuestra escuadra actual, pues tenía forma triangular, tanto en sus acepciones de cartabón de rectángulo o de 45°. José Ramón Mélida. *Vocabulario de términos de arte...*; voz: **cartabón**.
- ⁶⁹ En las cábalas el nueve era el número sublime, porque a él debían su exaltación la religión, la naturaleza y la materia. Era el signo de circunferencia. Curiosamente, Mélida no pintó el cero, en la cábala masónica era la cifra menos inteligible, emblema del caos y de la mezcla informe de los elementos. Había muchos saberes que supuestamente los pitagóricos tomaban de Egipto, el mismo Cassard hacía varias referencias a este origen, que contribuía sin duda a enraizar a la masonería con la alcurnia de la cuna de la civilización. Llegaba a afirmar que «No pudieron menos los misterios al salir de Egipto, que experimentar las alteraciones que hacían necesarias el genio y costumbres del pueblo que los adoptaba. [...] Los pueblos todos tuvieron sus miste-

- rios. Cuando los templos de la Grecia y la escuela de Pitágoras habían ya perdido su reputación, la Franc-Masonería quedó ocupando el lugar de aquellas instituciones célebres». Andrés Cassard. *Manual de la masonería...*; pp. 756-758; 754-755; p. 732.
- ⁷⁰ La cuadratura del círculo implicaba el estudio y conocimiento de los cuatro elementos comunes, que estaban formados por agentes originales. El propio círculo se compone de líneas que escapan a la vista, que sólo puede percibir una forma esférica. Andrés Cassard, *Manual de la masonería...*; pp. 743-744.
- ⁷¹ Aldo Lavagnini. *Manual del Maestro secreto...* p. 73. Similar imagen aparece en el frontispicio de las Constituciones de Anderson, en: Serge Hutin. *Les Franc-maçons...* p. 66. El Centro de Estudios de la Gran Logia Simbólica Española tomó por emblema un triángulo desmembrado equivalente.
- ⁷² Aldo Lavagnini. *Manual del Maestro secreto...*; p. 15.
- ⁷³ Maza y cincel no solían aparecer en la tradición pictórica que desde siglos anteriores representaba el arte escultórico. En muchas ocasiones la escultura se encarnaba pintando una obra ya terminada, como sucedió en numerosas obras pictóricas que desde la Edad Moderna pretendían demostrar la superioridad de la pintura sobre la escultura.
- ⁷⁴ Como escultura existía solamente una cabeza procedente de Milo y formaba parte de la colección Blacas. José Ramón Mélida. *Historia del Arte Griego...*; p. 169.
- ⁷⁵ John Sherer. *Gems of Masonry, emblematic and descriptive*, London: Kessinger, 1859 [2003]; p. 12. J.A. Ferrer y Benimelli, «Ritos y grados en la masonería», en J.A. Ferrer y Benimelli, P. Sánchez Ferrer y VVAA. *La masonería española, 1728...*; p. 21.
- ⁷⁶ Como aparece claramente en la obra de: Serge Hutin. *Les Francs-maçons...*; pp. 80, 105.
- ⁷⁷ La asunción de una misma iconografía implicaba en muchas ocasiones la asunción de la propia ideología e idiosincrasia liberal. Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imaginerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion, 1979.
- ⁷⁸ El doce tenía gran importancia en el culto consagrado a la naturaleza. Reunía las dos divisiones de los cielos, los doce signos del zodiaco. Se consideraba un número sagrado en la cábala masónica (aún cuando Pitágoras no habló de este número). Andrés Cassard. *Manual de la masonería...*; p. 758. Una representación esférica similar aparece como uno de los elementos iconográficos propios de la masonería en: John Sherer. *Gems of Masonry...*; p. 11.
- ⁷⁹ Proyecto de la portada de la publicación *Andalucía*. Dedicado originalmente a la alegoría de las artes. MNP: D. 4577. Para dicho periódico también realizó una alegoría de la caridad.
- ⁸⁰ Las reseñas de la época destacaban a Mélida por sus obras de monumentos funerarios como el sepulcro de Colón, los Reyes católicos o el marqués del Duero, también por su polivalencia con las decoraciones internas de edificios y las artes efímeras. Sirva por ejemplo una necrológica: «Los que personalmente no le conocieron, las generaciones venideras, sabrán de Mélida por sus trabajos arquitectónicos restauradores de San Juan de los Reyes, por el monumento a Colón, por los numerosos trabajos de su profesión que han señalado avances prodigiosos en la arquitectura contemporánea, trabajos que han convertido en museos los palacios de Denia y Bauer y también otras señoriales residencias españolas» [...] en: *La Correspondencia de España*, nº 16.384 (16-XII-1902); *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXVI (30-IX-1889); p. 179. *Alrededor del Mundo*, nº 185 (19-XII-1902); p. 411.
- ⁸¹ Según las directrices de: Andrés Cassard. *Manual de la masonería...*; p. 31.
- ⁸² Danton: *Historia general de la Masonería...*; láminas iniciales de los tomos I, II, III y IV.
- ⁸³ La asociación a la divinidad de la encina se hizo tan fuerte que en algunos lugares se le atribuían propiedades divinas. Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. Méjico: Era,

- 1972 [2008]; pp. 412, 467. José M^a Blázquez. *Imagen y mito: estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Madrid: Cristiandad, 1979; p. 440.
- ⁸⁴ Para los atributos de los Dioses he empleado: José Luis Albizu. *Mitología griega y romana*. Madrid: Rioduero, 1984, voces: **Atenea, Hermes y Apolo**.
- ⁸⁵ De esta escultura hubo muchas copias en la antigüedad, por lo que era un referente ampliamente conocido. Fue descubierta en Atenas en 1859 por Lenormant, así que en época de Mérida se la conoció como Atenea Lenormant. José Ramón Mérida. *Historia del Arte Griego...*; p. 168.
- ⁸⁶ La mayoría de las reseñas de la época eran muy breves, del tipo: «Las pinturas del techo, escuela griega, son de Mérida. En el centro se halla Apolo con Minerva y Mercurio, a sus lados, y en todo el circuito, las figuras alegóricas de la música, literatura, arte escénico, historia, escultura, matemática, arquitectura, física, pintura, filosofía, poesía y elocuencia». Esta nota fue bastante crítica respecto a la *Memoria* de tres horas con que inauguró Cánovas, pero, sin embargo, no criticó las pinturas. Decía basar su información de *La Correspondencia: El Globo* n^o 3021 (1-II-1884); p. 3.
- ⁸⁷ Así puede verse en la iconografía donde aparece Minerva. J.A. Ferrer y Benimelli, P. Sánchez Ferrer y VVAA. *La masonería española, 1728...*; pp. 29, 35 y 148. También en: M^a Carmen Amate. *Entre la Historia y el mito...*; pp. 24, 30, 33 y 47.
- ⁸⁸ También se acerca a la formación cultural e intelectual y de formación en la fe y los valores masónicos. E. C. de Puga (Moreto). *Francmasonería. Ritual...*; pp. 193-201. J.A. Ferrer y Benimelli, P. Sánchez Ferrer y VVAA. *La masonería española, 1728...*; p. 149.
- ⁸⁹ Eduardo Caballero de Puga. *Francmasonería. Ritual...*; p. 190. La moral masónica tenía carácter universal, llamaba a todos hermanos y a todos los consideraba igual, adaptándose a las creencias de todos los países, cuanto más se perfeccionase el hombre guiado por sus premisas, más se acercaría el hombre a la Divinidad. Andrés Cassard, *Manual de la masonería...*; p. 759.
- ⁹⁰ John Sherer. *Gems of Masonry...*; p. 12.
- ⁹¹ En aquellos años de 1883 este rito aún no estaba plenamente estipulado. En 1889 se constituía la Soberana Gran Logia Simbólica Española seguidora del Antiguo y Primitivo rito de Memphis y Mizraim. J.A. Ferrer Benimelli. «Evolución Histórica de la masonería española», J.A. Ferrer Benimelli; P. Sánchez Ferrer; VVAA. *La masonería española, 1728...*; p. 54-55.
- ⁹² Serge Hutin. *Les Francs-masons...*; p. 142. Danton. *Historia general de la Masonería...*; cubierta.
- ⁹³ M^a Carmen Amate. *Entre la Historia y el mito...*; p. 44.
- ⁹⁴ J.A. Ferrer Benimelli; P. Sánchez Ferrer; VVAA. *La masonería española, 1728...*; pp. 24-25. Según el Rito Escocés Antiguo y Aceptado, muy extendido en el siglo XIX, la calavera remitía a la representación de la muerte ante la cual se enfrentaba al individuo al ser iniciado; se le pedía que hiciera testamento y se le mostraba la muerte en forma de un cadáver, suscitando el temor ante el inevitable destino. También estaba muy presente en la ceremonia de recepción de maestro y en su iconografía. Danton. *Historia General del la Masonería...*; T. II, pp. 11-30; 80-81.
- ⁹⁵ Arturo nació en 1849. Su padre y su abuelo fueron militares que recibieron múltiples reconocimientos. Su padre representó durante más de una década al distrito de Arenas de San Pedro (Ávila), pero no en la época del bienio liberal, posiblemente por su filiación conservadora. Archivo del Congreso de los Diputados; Serie de Documentación Electoral; 25 n^o2, 28 n^o5, 30 n^o5, 32 n^o20, 39 n^o5, 42 n^o5. Daniel Casado Rigalt. *José Ramón Mérida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid: RAH, 2006.
- ⁹⁶ La masonería española en sus orígenes (1811-1834) estuvo compuesta por militares y políticos porque era la consecuencia de una política imperial francesa y porque estaba compuesta de los

- militares que luchaban en España. Durante el siglo XIX el terreno político y militar fue un campo por el cual se expandió de manera amplia, hasta alcanzar cotas bastante elevadas hacia 1930. Luis P. Martín. *La masonería en Castilla y León*. Salamanca: DPS, SHU, 1996; p. 134. José Abascal. *Espiritistas andaluces del XIX*. Sevilla: BA Muñoz Moya, 1990. Carmen Amate. *Entre la Historia y el mito...*; pp. 24-25.
- ⁹⁷ No figuran registrados como masones ni teósofos los hermanos Arturo, Enrique ni José Ramón Mérida Alinari, ni tampoco su padre Nicolás Mérida Lizana. CDMH consulta nº: 21275.
- ⁹⁸ En 1868 dejaba el ejército para matricularse en la Universidad Central y en 1873 se titulaba en artes en la Escuela Especial de Madrid. En 1873 obtenía el título de la Escuela Superior de Arquitectura, donde llegaría a ser catedrático en 1887. Desde 1875 comenzaba a ganar numerosos concursos de carácter nacional. Respectivamente, Archivo Histórico Nacional: Universidades 5876, Exp.7; Expediente Académico de Arturo Mérida Alinari, alumno de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central, 1869-1870. También: Pedro Navascues Palacio. «Arturo Mérida, un maestro del eclecticismo», en: *Ateneístas Ilustres*, Madrid: Ateneo, 2007; p. 416; pp. 415-420.
- ⁹⁹ Manuel Ovilio y Otero. «Enrique Mérida», *Escenas Contemporáneas. Revista Biográfica, Año I*. Madrid: Manuel G. Hernández, 1883; T.II, pp. 57-58. Asimismo, su hermano pequeño Ramón le contó a Álvarez Ossorio: «Desde niño oía hablar constantemente en casa a mis hermanos y a sus amigos, de Velázquez, de Goya, del Greco, de Tiziano, del Partenón de Pompeya; [...]». Francisco de P. Álvarez Ossorio, «Notas biográficas y bibliográficas del Excmo. Sr. D. José Ramón Mérida y Alinari». *Anuario del Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos*, Madrid: Olózaga, 1934; Vol. 1, p. 2.
- ¹⁰⁰ José Ramón trabajó desde 1876 en el Museo Arqueológico Nacional y desde 1884 quedó como jefe de la sección del Arqueológico dedicada a la Prehistoria y Edad Antigua. Respecto al tema de la egiptología, impulsó los avances por su estudio, pero dado que no consiguió la creación de una cátedra de estudios orientales, fue dejando de lado el interés sobre esta materia desde finales de siglo, enfocándose más hacia el análisis de la cultura ibérica. Respectivamente: Vicente Castañeda. *El Excelentísimo señor don José Ramón Mérida, biografía y bibliografía*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934. Daniel Casado Rigalt. «José Ramón Mérida, un arqueólogo entre dos siglos», *Gerión* 24, nº 1 (2006); pp. 371-404.
- ¹⁰¹ José Ramón Mérida. *Sobre los vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Casa Real, 1882. También: *La religión Egipcia. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid*. Madrid: Ateneo de Madrid, 1884. Asimismo: *Sobre las esculturas de barro cocido, griegas, etruscas y romanas del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Casa Real, 1884. Del mismo: *Historia del arte Griego...*
- ¹⁰² José Ramón Mérida. *El sortilegio de Karnak, novela histórico arqueológica*. Madrid: Medina, 1880.
- ¹⁰³ Con tales palabras se hablaba de la labor de ilustrar la novela Arturo Mérida (acuarelas) y Apelles Mestres (dibujos a pincel), con cuyos «trazos, de ordinario espontáneos y elegantes», hacían resaltar más aún «la rígida fijeza del estilo de aquella época». C. de la K. «Ebers y su obra», «Introducción de la traducción», en: Jorge Ebbers. *La hija del Rey de Egipto...*; V.1, pp. II-VI.
- ¹⁰⁴ Benito Pérez Galdós. *Episodios Nacionales*, Madrid: la Guirnalda, 1882-1885. Compuso este episodio sobre la masonería como órgano de conspiración política en 1876, y comenzó a preparar la edición de lujo desde 1880, según: Sebastián de la Nuez. *Galdós (1843-1920)*. Sevilla: Salesianas, 1983; p. 34. Considero que la firma orientalizante con la esfinge que Mérida realizó en la portada se integró en el estilo oriental que le influyó por aquellos años, e incluso concretaba ya en 1881 con un presupuesto que continuaría defendiendo a finales de siglo, de que

- el arte debía de inspirarse en la naturaleza. Pedro Ortiz señaló que posiblemente Mérida realizase esta firma de autoría por el requerimiento de Galdós, en: Pedro Ortiz Armengol. *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica, 1996.
- ¹⁰⁵ Sobre la vinculación de José Ramón Mérida con el mundo Egipcio, así como las conferencias impartidas en el Ateneo en 1886 y 1887, véase: Daniel Casado Rigalt, *José Ramón Mérida...*; p. 98. En aquellos años varios estudiosos se acercaron al tema egipcio con rigor científico, como Miguel Morayta —más conocido por haber sido dirigente del Gran Oriente Español—, que entre 1884 y 1885 esos años impartió varias charlas sobre ese tema en diversos entornos académicos como las inauguraciones de los cursos de la Universidad Central.
- ¹⁰⁶ Arturo Mérida Alinari. «19ª Conferencia. Rodríguez y Villanueva», en: *La España del siglo XIX: colección de conferencias históricas celebradas durante el curso 1885-86*. Madrid: Librería de Don Antonio San Martín, 1886; T.II, pp. 221-251, p. 225. Argumentó similares cuestiones en: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor D. Arturo Mérida Alinari*. Madrid: Vda. M. Tello, 1899; pp. 10- 11.
- ¹⁰⁷ Así se afirmó en *La Ilustración española y americana*, nº XXXVI (30-IX-1889); p. 179. Su hija afirmaría que era también bizantino: Julia Mérida. «Cartas al director», *Pueblo*, 30-VIII-1952; p. 16.
- ¹⁰⁸ Su padre, Nicolás Mérida Lizana, era socio del Ateneo desde sus años primigenios y perteneció a la entidad hasta su fallecimiento en 1863. En la memoria de 1863 se le enumeraba junto a otros socios que habían fallecido como Nicomedes Pastor Díaz, el marqués de San Felices o Martín Galiano, nombres todos ellos «siempre dignos de recuerdo y de respeto». Respectivamente: *Lista Alfabética de los individuos del Ateneo Científico Literario y Artístico existentes en 1º de marzo de 1836*. Madrid: Colegio de Sordo Mudos, 1836. Cristóbal Colón de la Cerda. *Memoria presentada en el Ateneo Científico y Literario de Madrid en la Junta general de diciembre de 1863*. Madrid: Impr. Tejada, 1864; p. 268.
- ¹⁰⁹ A partir de entonces comenzó a impartir de manera continuada conferencias y a obtener la dirección de una de las cátedras. Su hermano José Ramón también dio conferencias desde entonces. Desde 1885 le pidieron posase para un retrato que ornase la galería de ateneístas ilustres. Fue Arturo quien introdujo a su hermano José Ramón en los ambientes académicos del Ateneo, quien al parecer no era muy buen orador. Respectivamente: Francisco Villacorta Baños. *El Ateneo de Madrid, círculo de convivencia intelectual* Madrid: CSIC, 1985. Archivo del Ateneo de Madrid [*En adelante: AAM*]: P-2-64. Carta de José Pérez de Acevedo (secretario del Ateneo) a Arturo Mérida, 11-VII-[1885]. Daniel Casado Rigalt. «José Ramón Mérida, un arqueólogo entre dos estilos», *Gerión* 24, nº 1 (2006); pp. 371-404; p. 372. Daniel Casado Rigalt. *José Ramón Mérida...*; p. 81. Las conferencias aparecen en: Rafael María de Labra. *El Ateneo, 1835-1905...*; pp. 72-73, 82-84, 98 y 100.
- ¹¹⁰ Sobre su faceta académica y universitaria aquellos años: Antonio Ruiz Salvador. *El Ateneo científico...*
- ¹¹¹ Considero que se trataba de Ángel García Díaz, arquitecto modernista bastante conocido en el Madrid de la época. Sus diseños eran de marcada tendencia modernista y puede encontrarse cierta similitud entre su estilo y el de Mérida. De su obra cabe destacar su participación en el Palacio de Comunicaciones con Antonio Palacios o su diseño de la escalera modernista del Casino de Madrid. Sobre su estilo: Oscar da Rocha y Susana Torres. *Un hito centenario de la arquitectura madrileña: la sede del Casino de Madrid (1903-2003)*. Madrid: Casino, 2003; pp. 140-141. Citan a: Juan Manuel Arévalo. *Arquitectura y escultura en la obra de Antonio Palacios y Ángel García*. Madrid: ETSAM, 1999.

- ¹¹² AAM: P-2-63, fol. 1.º. Estaba fechada en 30 de octubre, sin el año. Como pronto, dataría de 1882 en que comenzó a construirse el nuevo edificio, y como tarde, dataría de 1883, por lo que se comprendería que el edificio estuviera ya prácticamente realizado y faltase por pintar el techo, ya con urgencia, por lo que se pedía a Mérida que mostrase ese proyecto. En teoría concibió y realizó las pinturas en dos meses, por lo que podría datar de noviembre y diciembre de 1883, siendo inaugurado a finales de enero de 1884.
- ¹¹³ *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXVI (30-IX-1889); p. 179.
- ¹¹⁴ Algunos de sus dibujos para pintar sobre baldosas están firmados en un día concreto, como la cabeza de Gorgona firmada en Marmolejo a 22 de septiembre de 1883 o algunos de sus proyectos de azulejos, firmados en San Sebastián el 27-VIII-1883. MNP: D. 4775, D. 4740 y D. 4749.
- ¹¹⁵ La información de que es técnicamente posible gracias a un equipo de obreros (cuestión común en el siglo XIX), la he obtenido gracias a la consulta realizada a la restauradora Isabel Gallego Lorenzo, a quien agradezco también las informaciones referentes a instrumentos como compases y medidores del siglo XIX.
- ¹¹⁶ Le condujeron hasta su última residencia personas ligadas a la profesión de la construcción. Primero sus discípulos de la Escuela de Arquitectura descendieron el féretro hasta depositarlo en el coche fúnebre. Tras la comitiva del duelo, al llegar al cementerio de la Sacramental de San Lorenzo, serían los obreros que trabajaban para él quienes llevaron el cadáver hasta la sepultura. *El Imparcial*, nº 12824 (19-XII-1902); p. 3.
- ¹¹⁷ *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXVI (30-IX-1889); p. 179. Nicolás fallecería a los 22 años en una campaña militar, terreno al cual se había dedicado profesionalmente. El otro hijo, Luis, vería al padre fallecer y se acompañaría de toda la familia en el duelo, como aparece en *El Imparcial*, nº 12824 (19-XII-1902); p. 3.
- ¹¹⁸ Pueden citarse dibujos como *La muerte en los labios I y II*, *La muerte dentro de un tonel*, *Locura o santidad*, *En el seno de la muerte, I y II (1883)*, o *La muerte con dos retratos femeninos*: MNP: D, 4757, 4759, 4760, 4761, 4769, 4762 y 4783. En el último pintó a la muerte con su guadaña agarrando de los pies a un angelote. Sobre la cara inicial, sobrepuso una cartulina con la cual le cambiaba la cara, que era probablemente un retrato del hijo fallecido en la infancia, como él ya hiciera en otra ocasión con un conocido dibujo de un torero y un retrato propio, de la colección López Otero, publicado en: Juan Moya Idígoras. «En el Centenario de Arturo Mérida y Alinari (1849-1902)», *Academia*, Madrid, 1951; p. 60.
- ¹¹⁹ En la masonería martinista o caballeros masones elegidos del universo, predominaba el exorcismo mágico ritual por sus conocimientos teúrgicos, lo que les permitía evocar a seres de luz vivientes en el seno de las regiones del espíritu. Grupo de Estudios Martinistas. *Estatutos Generales de la Orden de los Caballeros Masones Elus Cohen del Universo*. Madrid: GEIME, 2004; p. 18. El espiritualismo era una doctrina filosófica que admitía la existencia del espíritu como realidad sustancial que podía ser inmortal, estuvo muy cercano a la masonería. Robert Ambelain. *El secreto Masónico...*; pp. 158-162.
- ¹²⁰ La relación de la masonería con las zonas donde se encontraba la cuna de la civilización era muy divulgada, en obras como: Lorenzo Frau; Arús Arderiu. *Diccionario Enciclopédico...*; T.V, pp. 558-559.
- ¹²¹ El gran interés que despertaba el mundo de la antigüedad generaba las dudas de su vinculación con él entre los masones de la época. Muchos daban por sentado que los constructores de las pirámides se encontraban entre los pilares de la masonería. Algunos como Andrés Cas-sard dejaban muy claras tanto sus dudas al respecto y, si bien parecía tener bastante clara la imposibilidad de saberlo así como la intencionalidad de sus compañeros masones de vincular

la masonería a tales raíces, finalmente terminaba vinculándolos. El mismo relataba después múltiples relaciones con los misterios orientales, de Egipto y de Grecia, y afirmaba: «Negar que existen una entidad completa entre la masonería y los misterios antiguos, sería desconocer los principios, enseñanza y fines de la iniciación primitiva y de los ritos modernos: [...]. No pudieron menos los misterios salir de Egipto, que experimentar las alteraciones que hacían necesarias el genio y costumbres del pueblo que los adoptaba» Andrés Cassard. *Manual de la masonería...*; pp. 11-12; 734, 688-671; 705-714; 730 y ss.

- ¹²² Según el hermano Danton: en muchos casos –en teoría en todos–, era falso este origen oriental, lo mismo que el bíblico. El objetivo era enraizar su historia con lugares que tenían reconocida alcurnia en el campo del saber y de la Historia. Intentar enlazar con aquel pasado causó mucho daño a la propia masonería, según explica en su magna obra el hermano Danton: *Historia general de la Masonería...*; T. II, pp. 9-10, 240, 356-370.
- ¹²³ Como se dijo en la época, con gran «originalidad y vigorosa iniciativa», Mélida lograba fundir «en un solo estilo todos los arcaísmos, griego, oriental y gótico florido con el japonés». *La Ilustración española y americana*, nº XXXVI (30-IX-1889); p. 179.
- ¹²⁴ No quedan registros de que Arturo Mélida fuese masón o teósofo en el CDMH: Consulta nº: 21275. Pero como los registros muchas veces eran secretos, también pudieron ser destruidos. Aunque Benimelli recuerda que la filiación masónica de un personaje sólo puede establecerse con certeza cuando aparece su nombre en un cuadro lógico. También se puede plantear que Mélida se iniciase en alguna logia francesa, por sus múltiples viajes desde 1875. Posiblemente por pertenecer a la tendencia republicana se conserva la fotografía de su hermano José Ramón en el CDMH: Sección Fotografías de la República, 32 (1 y 2), «El ilustre arqueólogo don José Ramón Mélida, que ha fallecido». J. A. Ferrer y Benimelli. «Presentación», en *La Masonería y su impacto internacional*. Madrid: UCM-El Escorial, 1998; p. 9.
- ¹²⁵ Es probable que Mélida incluyese de manera consciente esa iconografía, pues también es cierto que muchos otros tratados de arquitectura de los siglos anteriores no incluían iconografía relacionada con la masonería. Como las múltiples obras de los diferentes maestros recogidos en el excelente estudio de Antonio Bonet Correa. *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza, 1993.
- ¹²⁶ Así puede comprobarse siguiendo los proyectos de la sepultura del marqués del Duero. MNP: D.4734, D.4735, D. 4736.
- ¹²⁷ En sus acuarelas firmaba con su nombre en letra capital, mientras que en la musa del techo del Ateneo firmó con letra gótica, estilo que empleó muy a menudo en sus composiciones y restauraciones. Sobre los términos para referirme a las letras, su trazo, partes y ángulos: Pérez Herrero y Benedicto Rivero. *Escritura manuscrita y letra procesal*. Canarias: Anroart, 2006; pp. 76-82.
- ¹²⁸ Inicialmente consideré que se trataba de una espada invertida, tan propia de las representaciones masónicas, posteriormente que se trataba de una cruz de Malta incompleta, aludiendo a las que decoran los mandiles de los caballeros Rosa Cruz o, en algunos casos, caballeros Kadosch, con las que guarda un gran parecido. Asimismo, la cruz alargada hacia abajo aparece en la Cruz Filosófica de los caballeros Rosa Cruz reproducida en: J.A. Ferrer Benimelli; P. Sánchez Ferrer; VVAA. *La masonería española, 1728...*; p. 26. Véase imaginiería en: Danton: *Historia general de la masonería...* T.I al IV.
- ¹²⁹ Lorenzo Frau; Arús Arderiu. *Diccionario Enciclopédico de la Masonería...*; T. I, voz: A.
- ¹³⁰ A veces se asemeja a la terminación del compás de repujar y, en ocasiones al medidor de escultor. El compás servía para «medir distancias o describir curvas». José Ramón Mélida. *Vocabu-*

lario de términos de arte escrito en francés por J. Adéline, aumentado y anotado por J.R. Mérida. Madrid: La Ilustración Española y Americana, 1887, voz: **compás**.

- ¹³¹ J.A. Ferrer Benimelli; P. Sánchez Ferrer; VVAA. *La masonería española, 1728...*; p. 4.
- ¹³² Por ejemplo, la descripción de la logia es en clara clave de humor «La logia era un salón cuadrangular, muy mal alumbrado y peor ventilado, de techo plano y no muy alto, de paredes sucias y más parecido a una cuadra o almacén que a templo de una religión que dicen tenía entonces en todo el mundo 8 ó 10 logias. En los cuatro testeros otras tantas palabras de doradas letras indicaban los puntos cardinales, correspondiendo el Oriente a la presidencia, presbiterio, *santa-sanctorum*, altar mayor o como quiera llamársele, á cuyo sitio, más elevado que el resto del local, se subía por tres escalones. Para que todo se pareciera á un recinto religioso serio, había un doselete de terciopelo [...]. ¡Escándalo inaudito! [...] Unos rugían tan cerca del atrevido Aristogitón, que fue necesaria la intervención del personal del Venerable para impedir cosas mayores entre hermanos, olvidados de la santidad que infunde un mandil de cocinero». Benito Pérez Galdós. *El Grande Oriente...*; T. IV, pp. 267 y 274.
- ¹³³ Pedro Ortiz Armengol. *Vida de Galdós...*; p. 158.
- ¹³⁴ Símbolos y emblemas que fueron el modo original de comunicarse en los pueblos orientales (las civilizaciones avanzadas). El carácter universal de los signos y emblemas masónicos impone a todos los iniciados el deber de respetarlos, mantenerlos y transmitirlos. Lorenzo Frau; Arús Arderiu. *Diccionario Enciclopédico de la Masonería...* T.V; pp. 558-560.
- ¹³⁵ Luc Nefontaine. «Historia del Simbolismo masónico», en: J.A. Ferrer y Benimelli. *La masonería española entre Europa y América...*; T. II, p. 758-759.
- ¹³⁶ Información tomada de J. Antonio Ullate. *El secreto desvelado*. Madrid: Libros libres, 2007; p. 185.
- ¹³⁷ Tal representación de la iluminación del conocimiento a través de la ciencia solía converger con la masonería y el liberalismo. Precisamente con esa misma filosofía de difundir la luz del liberalismo nacieron espacios de sociabilidad como el propio Ateneo de Madrid, según: María Zozaya Montes. «El origen dieciochesco de los casinos españoles y su raíz italiana», en: Francisco Roldán Núñez (Coord). *Ocio y Vida Cotidiana en el Mundo Hispánico, S. XVI-XVIII*. Sevilla: Universidad, 2008; pp. 617-630.
- ¹³⁸ Para Kant eran las dos cosas que llenaban su ánimo de admiración y respeto, siempre más crecientes cuanto más reiterada y persistentemente se ocupaba de ellos su reflexión. Immanuel Kant. *Crítica de la razón práctica* (E. Miñana y M. García). Méjico: Porrúa, 1975; p. 201.
- ¹³⁹ Desde fechas anteriores a que Mérida pintase el techo del Ateneo, venían circulando en diversos libros editados tanto en Madrid como en otras ciudades españolas o extranjeras. Existían múltiples obras al respecto, precisamente aquellas en las que nos hemos documentado datan mayormente del periodo comprendido entre 1870 y 1890. Mérida pudo conocer esas obras comprándolas en diversas librerías –se anunciaban en la contratapa– o consultándolos en bibliotecas como la del Ateneo, que a la sazón mantiene un fondo amplio sobre el tema, parte del cual he consultado gracias a las posibilidades que sigue el Ateneo ofreciendo para los investigadores y que quisiera agradecer de nuevo.
- ¹⁴⁰ Cuando la masonería «dejó de ser una asociación de trabajadores en la acepción material que esta palabra tiene, convirtiéndose en una agrupación de individuos cuyo principal objeto era practicar el bien y realizar la unión íntima y estrecha de todos los hombres, borrando la separación que el clima, la raza y el color pudieran establecer entre ellos, todos habían de quedar iguales, siempre que acreditaran las mismas intenciones y los mismos buenos sentimientos». C. Danton.: *Historia General de la Masonería...*; T. II; p. 7. También: Daniel Túbau. *La verdadera Historia de las Sociedades Secretas*. Madrid: Alba, 2008.

- ¹⁴¹ W.L. Wilmshurst. *The meaning of masonry*. BiblioBazaar, 2008 [1922]; pp. 6 y ss. Afirma que se trata de «un sistema de moralidad cubierto de alegorías e ilustrado por símbolos» [traducción propia; p. 19].
- ¹⁴² Eduardo Caballero de Puga. *Francmasonería. Ritual escocés...*; p. 202. Para ver con detenimiento todas ellas, es muy útil la obra del compañero Danton. Si bien en la introducción Alberto Valín señala que las múltiples persecuciones de la masonería le hicieron ocultar la autoría de esta magna obra de cuatro volúmenes, es plausible que le sirviera con el reconocimiento de sus hermanos masones que le identificaban. Es posible que se tratase del Gran Oriente Miguel Morayta, que también empleó dicho nombre. Danton: *Historia general de la masonería...*; T. I.
- ¹⁴³ Siempre a nivel oficial, pues cuando se descendía al nivel informal de la realidad, existían a menudo religiosos iniciados en la masonería. En España la mayoría de los adeptos tenían raíz católica. La progresiva tendencia anti religiosa de la masonería francesa provocó que en 1877 se eliminase la obligación de creer en Dios y tomar el juramento sobre la Biblia, por lo que la mayoría de países latinos rompieron con el Gran Oriente Francés. J.A. Ferrer y Benimelli. *Masonería, Iglesia e Ilustración...*; T. I-IV, IV pp. 13-16, 371-372. Del mismo autor: *La Masonería*. Madrid: Alianza, 2002. pp. 64-65.
- ¹⁴⁴ Como aparece en Lorenzo Frau; Arús Arderú. *Diccionario Enciclopédico...*; TV-IV, pp. 13-16.
- ¹⁴⁵ Monseñor Dupanloup. *Estudios sobre la francmasonería*. Barcelona: librería Anticuaria, 1875; p. VI. Además, hacía todo lo posible por demostrar el antagonismo de la masonería con la religión católica.
- ¹⁴⁶ Así lo hacía el doctor Jaime Carrarach e Iborra en el prólogo a la traducción de la obra de: Leo Taxil, *La francmasonería: descubierta y explicada*. Barcelona, Inmaculada Concepción, 1887; p. V.
- ¹⁴⁷ Sobre la misma, véase: Ramón Felipe González. «La Verdad, un periódico antimasonónico en el contexto de la crisis finisecular», en: J.A. Ferrer y Benimelli (Coord.). *La Masonería en la España...*; pp. 884-896.
- ¹⁴⁸ Eugen W. Satan Francaçon. *La mystification de Leo Taxil*. France: Julliard, 1964; pp. 8-11. La persecución de la masonería por parte de la iglesia española fue de carácter político, pues no se justificaba por motivos religiosos, ya que la masonería no era irreligiosa, anticristiana ni antirreligiosa, según: Luis P. Martín. «Un ejemplo de la prensa masónica en Castilla-León en el siglo XIX: La Acacia de Salamanca», en: J.A. Ferrer y Benimelli (Coord.). *La Masonería en la España...*; T.II, pp. 907-908.
- ¹⁴⁹ Su prohibición fue propia de la ideología del Antiguo Régimen. J.A. Ferrer y Benimelli. *Masonería, iglesia...*; T. III; pp. 278-279. Sus persecuciones en España y Portugal eran comúnmente conocidas y difundidas en libros al uso, tanto españoles (la obra divulgada por Arús y Arderius) como extranjeros (por ejemplo la traducción francesa del alemán por Findel). Lorenzo Frau; Arús Arderiu. *Diccionario Enciclopédico de la Masonería...*; T.IV, pp. 143-144; 223; 288; 486-487. También: J.G. Findel. *Histoire de la Franc-Maçonnerie...*; T. II; p. 175-177 y 372-375.
- ¹⁵⁰ A la par, esa proliferación dio lugar a conflictos internos, que desembocaron en una dura etapa de la masonería entre 1870 y 1900. J.A. Ferrer y Benimelli. *La Masonería española contemporánea, 1808-1868*. Madrid: Siglo XXI; Vol. I, p. 2.
- ¹⁵¹ El propio Gran Oriente Español decía en 1890 que todas las agrupaciones liberales comulgaban en una porción de los principios masónicos: Miguel Morayta. *Volumen de procedimientos...*; p. 15.
- ¹⁵² Compendia esta ideología inspirada en la libertad y los derechos del hombre, Pedro Victor Fernández, «Pensamiento y obra de Roso de Luna», en *Azafé II* (1989); pp. 235-255; p. 266. Sobre

- la vinculación de los grupos más significativos de la política española decimonónica con las logias: Manuel Moreno Alonso. «Masonería y Currículum Liberal», en: J. A. Ferrer y Benimelli (Coord.). *La masonería en la España del siglo XIX*. Castilla y León, 1987; T. II, pp. 743-746.
- ¹⁵³ Las represiones encabezadas por las juntas de purificación en época fernandina recuperaron los viejos fantasmas de perseguir a los masones y a los liberales, redactando listas en que se acusaba a ambos de ser una y otra cosa: al masón, liberal y al liberal, masón. Conforme evolucionó el siglo XIX se llegó incluso a confundir a la masonería con políticas socialistas. Luis P. Martín. *La masonería en Castilla-La Mancha...*; pp. 142-145. Danton. *Historia General del la Masonería...*; T. II, pp. 70-104.
- ¹⁵⁴ Idea que fue a menudo cierta, sobre todo en Francia. Eugen W. *Satan Francmaçon...*; p. 37.
- ¹⁵⁵ Como puede verse en la iconografía reproducida por: Serge Hutin. *Les francs-maçons*. Seuil: Borges, Le temps qui court, 1960; pp. 80, 105, 109. Así aparece durante la revolución de 1854 y la iconografía claramente masónica del ojo del gran arquitecto dentro del triángulo luminoso, empleada en el libro de Cristino MARTOS. *La Revolución de Julio en 1854*. Madrid: s/n, 1854.
- ¹⁵⁶ Así se sonsaca de la lectura de múltiples obras de la época, como la obra sobre la masonería española de Mariano Tirado y Rojas. *La masonería en España*. Madrid: Enrique Maroto, 1893; T. II; pp. 8, 9-27.
- ¹⁵⁷ John Truth. *La Franc-masonería...*; pp. 5, 7.
- ¹⁵⁸ Mariano Tirado y Rojas. *La masonería en España...*; T. II; p. 7.
- ¹⁵⁹ J.A Ferrer y Benimelli. *El contubernio Judeo Masónico Comunista*. Madrid: Istmo, 1982. Y Javier Domínguez Arribas. *El enemigo Judeo Masónico en la propaganda franquista*. Madrid: M. Pons, 2009.
- ¹⁶⁰ Acusación que se realizó desde el diario *Pueblo* en 1952: Ortiz Varón. «¿Fue el Ateneo de Madrid un templo Masónico?», *Pueblo* (11-X-1952).
- ¹⁶¹ Julia Mérida. «Cartas al director». *Diario Pueblo* (22-X-1952); p. 16.
- ¹⁶² Se refería así al bando republicano durante la guerra Civil: Julia Mérida. «Cartas al director»...; p. 16.
- ¹⁶³ Julia Mérida. «Cartas al director»...; p. 16.
- ¹⁶⁴ AAM: caja 41/4. Carta de Julia Mérida a Santiago Galindo, secretario del Ateneo. Madrid, 26-X-1952.
- ¹⁶⁵ Así se sonsaca de la frase que escribió cuando le pidieron que hablara sobre las pinturas del Ateneo y comenzaba diciendo: «La directiva del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid ha tenido la gentileza de requerir mi concurso para que explique desde estas columnas el porqué, cómo y cuándo le fue encomendada a mi padre esa tarea de decorar el aula magna del primer centro cultural de España. Me vería imposibilitada de facilitar esos datos si hubiera de contar solamente con el factor de mi memoria para transcribir los recuerdos que acerca de ello conservara. Dicha obra fue ejecutada con anterioridad a mi nacimiento, y tampoco me dio lugar a recoger tales referencias de boca de mi padre, pues tuve la desgracia de perderlo cuando sólo contaba pocos años». Julia Mérida. *Ateneo, las ideas, el arte y las letras*, nº16 (30-VIII-1952); pp. 6 y 7.