

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
**FACULTAT DE FILOSOFIA I CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ**  
**DEPARTAMENT DE FILOSOFIA**



UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

**TESIS DOCTORAL**  
**FUNDAMENTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE LA**  
**MÚSICA COMO MEDIO TERAPÉUTICO EN EUROPA:**  
**DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL**  
**PRERROMANTICISMO**

**Doctorando**  
**Ignacio Calle Albert**

**Director de la Tesis**  
**Francisco- Carlos Bueno Camejo**





# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN GENERAL: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b>	166
<b>CAPÍTULO 1: LOS EFECTOS TERAPÉUTICOS DE LA MÚSICA EN AL-ANDALÚS</b>	
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	20
<b>2. FORMAS MUSICALES EN AL- ÁNDALUS</b>	21
2.1 EL MAQAM	25
2.2 LA NÚBA	26
2.3 LA MOAXAJA	29
<b>3. TERAPIA MUSICAL EN AL-ÁNDALUS</b>	30
3.1 LA MÚSICA SUFÍ EN AL-ÁNDALUS	37
<b>4. LOS INSTRUMENTOS Y SUS EFECTOS</b>	40
<b>5. FILÓSOFOS, MÚSICOS, MÉDICOS Y POETAS</b>	45
5.1. LOS FILÓSOFOS-MÉDICOS PERSAS	46
▪ Al-Kindí	
▪ Hunayn ibn Ishaq	
▪ Al-Razi	
▪ Al-Farabi	
▪ Hermanos de la pureza	
▪ Avicena	
▪ Ali ibn Abbas Al-Majusi	
▪ Al- Ghazali	
▪ Ibn Butlan	
5.2 LOS FILÓSOFOS-MÉDICOS ANDALUSÍES	57
▪ Al-Rabbihi	
▪ Abulcasis	
▪ Avempace	
▪ Avenzoar	
▪ Ibn Tufayl	
▪ Averroes	
▪ Maimónides	
<b>6. LOS MARISTANES. LUGARES IDEALES PARA LA TERAPIA</b>	63
6.1. ARQUITECTURA PARA SANAR	66

## **CAPÍTULO 2: LOS REFERENTES CRISTIANOS. MONASTERIOS, ESCUELAS Y UNIVERSIDADES MEDIEVALES EN EUROPA**

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	72
1.1 LOS PRIMEROS HUMANISTAS Y SU CONCEPTO TERAPÉUTICO-MUSICAL	78
<b>2. LA SITUACIÓN MUSICAL EN LA EDAD MEDIA EUROPEA</b>	83
<b>3. LUGARES PARA LA TERAPIA MUSICAL: MONASTERIOS Y HOSPITALES PSIQUIÁTRICOS</b>	85
3.1 LA VIDA EN EL MONASTERIO. LOS ABADES-MÚSICOS	85
3.2 LOS CAPITELES MUSICALES	92
3.2.1 Los capiteles modales del coro de Cluny.	93
3.2.2 El claustro musical de los monasterios de Ripoll, San Cugat y la catedral de Gerona.	96
3.3 LOS PRIMEROS HOSPITALES PSIQUIÁTRICOS CRISTIANOS. LA COREA Y EL TARANTISMO	101
<b>4. LOS REFERENTES CRISTIANOS</b>	106
▪ San Agustín de Hipona	
▪ Hipatía de Alejandría	
▪ San Isidoro de Sevilla	
▪ Boecio	
▪ Casiodoro	
<b>5. ESCUELAS Y UNIVERSIDADES MEDIEVALES. ESTUDIOS MUSICALES</b>	121
5.1 LA MÚSICA EN LAS ESCUELAS CATEDRALICIAS. PUENTE HACIA LAS UNIVERSIDADES	122
5.1.1 La escuela de Chartres	123
5.1.2 La gran escuela universitaria de Salerno y Montpellier	125
5.1.3 La escuela universitaria de París	131
<b>6. LOS ORÍGENES DE LAS UNIVERSIDADES Y EL TRATAMIENTO DE LA MÚSICA</b>	138
6.1 LOS ESTUDIOS MUSICALES DE LA UNIVERSIDAD DE BOLONIA. LA MÚSICA DEL PULSO	141
<b>7. LOS TRATADISTAS DE LA MELANCOLÍA</b>	145
▪ Arnaldo de Vilanova	
▪ Bernardo de Gordon	

<b>8. LOS PRODUCTORES MUSICALES Y LA TERAPIA MUSICAL</b>	155
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Alfonso X</li> <li>▪ Franco de Colonia</li> <li>▪ Hildegard Von Bingen</li> <li>▪ Fray Juan Gil de Zamora</li> </ul>	
<b>9. LOS POETAS CRISTIANOS. JUGLARES Y TROVADORES</b>	162
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Pedro Abelardo</li> <li>▪ Arcipreste de Hita</li> <li>▪ Ramón Llull</li> <li>▪ Johannes de Grocheo</li> <li>▪ John de Erfurt</li> </ul>	

## **CAPÍTULO 3: EL RENACIMIENTO**

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	169
1.1 EL CÍRCULO DE LEONARDO DA VINCI. UN ENFOQUE HACÍA LA TERAPIA MUSICAL	172
<b>2. LA TEORÍA MUSICAL EN EL RENACIMIENTO</b>	178
2.1 LA FOLIA. UNA FORMA TERAPÉUTICO-MUSICAL	186
2.2 EL EJEMPLO TERAPÉUTICO DE DI LASSO. MÚSICA VS. MELANCOLÍA	188
2.3 LOS MADRIGALES INGLESES. TERAPIA CONTRA EL DESAFECTO	190
2.4 ENRIQUE VIII. CRUELDAD FRENTE A SENSIBILIDAD	192
<b>3. EL VALOR EDUCATIVO DE LA MÚSICA. LOS PRINCIPIOS TERAPÉUTICO-MUSICALES RENACENTISTAS</b>	193
<b>4. LOS MÉDICOS RENACENTISTAS Y LA TERAPIA MUSICAL</b>	197
4.1 LA TERAPIA MUSICAL EN LAS ENFERMEDADES FÍSICAS	199
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Peste</li> <li>▪ Gota</li> <li>▪ Ictericia</li> <li>▪ Ciática</li> <li>▪ Tarantismo, corea y ergotismo</li> </ul>	
4.2 LA TERAPIA MUSICAL EN LAS ENFERMEDADES PSÍQUICAS	216
4.2.1 El caso de Hugo van der Goes	216
4.2.2 Oliva de Sabuco. La repercusión psíquica del tarantismo y la anatomía cerebral	220
4.2.3 Otros puntos de vista sobre los efectos de la música en la psique	225

4.3 DURERO Y LA REPRESENTACIÓN EXTREMA DE LA MELANCOLÍA. RELACIONES CON LA MÚSICA	228
<b>5. LA REFORMA Y LA TERAPIA MUSICAL</b>	232
5.1 LUTERO Y LA MÚSICA	233
5.2 CALVINO Y LA MÚSICA	238
5.3 LA SANTA INQUISICIÓN Y EL PODER SONORO DE LA MÚSICA	240
<b>6. LOS TRATADISTAS SOBRE LOS EFECTOS DE LA MÚSICA</b>	242
6.1 JOHN CASE Y LOS MODOS GRIEGOS	243
6.2 JOHANNES TINCTORIS Y LOS EFECTOS DE LA MÚSICA	252
6.3 MARSILIO FICINO Y LA MÚSICA DE LAS ESFERAS	257
6.4 JUAN BERMUDO Y SUS ESCRITOS TERAPÉUTICO- MUSICALES	265
6.5 BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA	274
6.6 OTROS TEÓRICOS, MÚSICOS Y FILÓSOFOS TERAPÉUTICO- MUSICALES	275
6.7 LOS AUTORES Y COMPOSITORES ISABELINOS. EL PUENTE MUSICAL ENTRE LA ENFERMEDAD Y LA SALUD	290
6.8 FRANCISCO SALINAS Y FRAY LUIS DE LEÓN: ENTRE LO COSMOLÓGICO Y LO HUMANO	298
<b>7. LA ACADEMIA DE LA POESÍA Y LA MÚSICA. LOS INICIOS DE LA PSICOTERAPIA.</b>	303
7.1 LA MÚSICA Y EL FUROR POÉTICO. LA TEORÍA INSPIRADORA DE LA ACADEMIA	305
7.2 LA MÚSICA Y LA POESÍA EN LA OBRA DE DU BARTAS	308
<b>CAPÍTULO 4: EL BARROCO. LA DOCTRINA DE LOS AFECTOS Y LA MÚSICA</b>	
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	312
1.1 EL FACTOR EDUCATIVO DE LA MÚSICA Y SU POTENCIAL TERAPÉUTICO EN EL SER HUMANO	313
1.1.1 La emblemática musical en la educación de los príncipes	314
<b>2. LA TEORÍA MUSICAL EN EL BARROCO</b>	323
<b>3. LA TERAPIA MUSICAL EN LAS FORMAS MUSICALES Y EN LOS PERSONAJES ILUSTRES BARROCOS</b>	327



3.1 LOS “AYRES” INGLESES Y SUS EFECTOS EN LA MELANCOLÍA	327
3.2 FARINELLI. LA VOZ CURATIVA EN LA CORTE ESPAÑOLA	329
3.3 VIVALDI Y EL HOSPITAL DE LA PIEDAD DE VENECIA	334
3.4 LA SOLEDAD TERAPÉUTICA DE MONSIEUR DE SAINTE-COLOMBE	337
<b>4. LA DOCTRINA DE LOS AFECTOS Y LA MÚSICA</b>	<b>338</b>
4.1 BACH Y SU CONCEPCIÓN TERAPÉUTICO MUSICAL	340
4.2 RENE DESCARTES Y EL COMPENDIUM MUSICAE	344
4.3 MARIN MERSENNE Y L'HARMONIE UNIVERSELLE	347
4.4 JOHANN MATTHESON Y LA DICOTOMÍA PASIÓN-MÚSICA	351
<b>5. ATANASIUS KIRCHER. TARANTISMO Y RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PERSONALIDAD.</b>	<b>355</b>
5.1 “LAS HILANDERAS” DE VELÁZQUEZ. LA REPRESENTACIÓN MITOLÓGICA DE LA TARANTELLA	361
5.2 OTRAS APORTACIONES AL TARANTISMO	364
<b>6. ROBERT BURTON. ANATOMÍA DE LA MELANCOLÍA</b>	<b>366</b>
<b>7. FEIJOO Y LA CRÍTICA A LA CURACIÓN MUSICAL</b>	<b>375</b>
7.1 CARTAS ERUDITAS Y CURIOSAS. MARAVILLAS DE LA MÚSICA Y COTEJO DE LA ANTIGUA CON LA MODERNA	375
7.2 EL DELEITE DE LA MÚSICA, ACOMPAÑADO DE LA VIRTUD, HACE EN LA TIERRA EL NOVICIADO DEL CIELO	383
7.3 MÚSICA DE LOS TEMPLOS	388
<b>8. ESCRITORES Y DRAMATURGOS BARROCOS. LA TERAPIA MUSICAL EN EL TEATRO</b>	<b>393</b>
8.1 LA INTUICIÓN TERAPÉUTICO MUSICAL DE CALDERÓN DE LA BARCA	398
8.2 JUAN MARTÍ LUJÁN DE SAYAVEDRA Y SU APÓCRIFO <i>GUZMÁN DE ALFARACHE</i>	401
<b>9. LA TERAPIA MUSICAL EN LA PINTURA FLAMENCA BARROCA</b>	<b>406</b>
9.1 LOS MENSAJES TERAPÉUTICO MUSICALES EN LOS VIRGINALES DE LOS CUADROS FLAMENCOS	407
9.1.1 Los instrumentos de tecla y los lemas sobre el poder de la música	409
9.2 LOS CIRUJANOS-BARBEROS. REPRESENTACIÓN Y REPERCUSIÓN EN LA SOCIEDAD BARROCA EUROPEA	411

9.3 LA MEDICINA MUSICAL EN EL HOGAR BURGUÉS FLAMENCO	415
<b>10. LA MÚSICA COMO TRATAMIENTO DEL MAL DE AMORES</b>	419
10.1 CASTIGLIONE Y SU CORTESANO IDEAL: CONSTANTIJN HUYGENS	423
10.2 EL LAÚD COMO INSTRUMENTO TERAPÉUTICO DEL MAL DE AMORES	425
<b>11. OCULTISMO, COSMOLOGÍA, ESOTERISMO, ALQUIMIA Y TERAPIA MUSICAL</b>	427
11.1 ROBERT FLUDD. MÚSICA, COSMOLOGÍA Y TERAPIA MUSICAL	427
11.2 ¿ALQUIMIA O ARTE MUSICAL?	432
<b>12. LOS FILÓSOFOS BARROCOS Y SU RELACIÓN CON LA TERAPIA MUSICAL</b>	436
12.1 LOS FILÓSOFOS RACIONALISTAS	437
<b>13. LA MÚSICA EN LAS MISIONES. ENTRE LA TERAPIA Y LA EVANGELIZACIÓN</b>	439
<b>CAPÍTULO 5: LA ÉPOCA DE LOS TRATADOS TERAPÉUTICO-MUSICALES LA ILUSTRACIÓN, EL CLASICISMO Y EL PRERROMANTICISMO</b>	
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	444
1.1 LA TERAPIA MUSICAL EN LA ENCICLOPEDIA DE DIDEROT Y D'ALAMBERT	446
<b>2. LA SITUACIÓN MUSICAL EN EL CLASICISMO</b>	453
2.1 EL MELODRAMA. LA FORMA MUSICAL GRIEGA DEL SENTIMIENTO EN EL SIGLO XVIII	456
2.2 TRAS LOS PASOS DE FEIJOO: LAURISO TRAGIENSE Y LA CRÍTICA A LA MÚSICA DEL MELODRAMA	458
<b>3. FRANZ ANTON MESMER Y LA TERAPIA MUSICAL: HIPNOTISMO Y MAGNETISMO ANIMAL</b>	461
3.1 LOS CASOS TERAPÉUTICOS DE MESMER	466
▪ Viena	
▪ París	

3.2 EL SONIDO TERAPÉUTICO DE LA ARMÓNICA DE CRISTAL	471
3.2.1 Posibilidades expresivas de la armónica de cristal. Puente entre la salud, la medicina y el estado anímico	474
3.2.2 Un instrumento peligroso	476
3.2.3 La armónica de cristal en el teatro. Musa de poetas y músicos del siglo XIX y XX	480
<b>4. LOS GRANDES COMPOSITORES DEL CLASICISMO Y SU RELACIÓN CON LA TERAPIA MUSICAL</b>	482
4.1 LA DEPRESIÓN EN LA VIDA DE HAYND	482
4.2 MOZART Y MESMER. LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA MEDICINA	485
4.3 EL AISLAMIENTO MUSICAL DE BEETHOVEN	488
<b>5. LOS GRANDES TRATADOS TERAPÉUTICO-MUSICALES DEL CLASICISMO</b>	490
5.1 JEAN JACQUES ROUSSEAU. ENTRE LA MORAL Y LA TERAPIA MÚSICAL	491
5.2 RICHARD BROCKLESBYE Y SUS REFLEXIONES TERAPÉUTICO-MUSICALES	496
5.3 RICHARD BROWNE: <i>DE MEDICINA MÚSICA</i>	506
▪ Fuentes	
▪ Teorías terapéutico-musicales	
5.4 LOUIS ROGER Y EL TRATADO DE LOS EFECTOS DE LA MÚSICA EN EL CUERPO HUMANO	515
5.5 OTROS ESCRITOS TERAPÉUTICO-MUSICALES	520
▪ Giuseppe Tartini y Benjamin Stillingfleet. El remedio medicinal en la música diatónica.	
▪ Novalis y el sentido romántico sobre la incidencia de la música en la enfermedad.	
▪ François Joseph Fetis	
<b>6. LOS EFECTOS FISIOLÓGICOS DE LA MÚSICA</b>	526
6.1 ALGUNOS ESCRITOS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y LA FISIOLOGÍA	530
6.1.1 Alexander Crichton	530
6.1.2 Leopold Deslandes. La higiene musical	531
▪ Etienne Tourtelle	

6.2 LEOPOLD AUENBRUGGER Y EL “MÉTODO PERCUSIÓN”	540
<b>7. LOS PRIMEROS PSIQUIATRAS Y LA TERAPIA MUSICAL EN LAS ENFERMEDADES PSÍQUICAS</b>	544
7.1 LOS PSIQUIATRAS AMERICANOS DE LA UNIVERSIDAD DE PENNSYLVANIA	544
7.1.1 Benjamin Rush y el trato humanitario	545
7.1.2 Edwin August Atlee	547
7.1.3 Samuel Mathews	554
7.2 LOS PSIQUIATRAS EUROPEOS	563
7.2.1 William Pargeter. Los primeros pasos	564
7.2.2 François Simonet de Coulmier. Las artes como terapia	566
7.2.3 Philippe Pinel. Los mimbres de la nueva psiquiatría	568
7.2.4 Jean-Étienne Dominique Esquirol y la terapia musical en la Salpetriere y Charenton	574
7.2.5 François Leuret y la educación musical de los dementes	588
7.2.6 Jean Martin Charcot. El continuador de la terapia musical psiquiátrica en el siglo XIX	594
7.3. LA CRÍTICA AL TRATAMIENTO MUSICAL. INCIDENCIA DE LA MÚSICA EN EL SISTEMA NERVIOSO Y PATOLOGÍA MUSICAL	595
<b>8. TARANTISMO Y OTROS ESCRITOS TERAPÉUTICO-MUSICALES EN ESPAÑA Y EUROPA</b>	619
8.1 FRANCISCO XAVIER CID	620
8.1.1 El tarantismo observado en España	621
8.1.2 Otras aplicaciones terapéutico-musicales en la obra de Cid	630
8.2 ANTONIO JOSÉ RODRÍGUEZ	641
▪ El caso de Juan Micael	
▪ El caso de la señora moribunda	
8.2.1. Antonio Jose Rodríguez: un terapeuta musical en la corte española y su relación con la Regia Sociedad de Medicina y Ciencia de Sevilla.	654
8.3 BARTOLOMÉ PIÑERA Y SILES	656
8.4 PEDRO FRANCISCO DOMENECH Y AMAYA	660
8.5 OTROS ESCRITOS SOBRE EL TARANTISMO	665
▪ Manuel Irañeta y Jauregui	
▪ Juan de Pereyra	
▪ Felix Fermin Eguía y Arrieta	

8.6 ESCRITOS Y CURIOSIDADES DE AUTORES ESPAÑOLES DEL CLASICISMO Y ROMANTICISMO	669
8.6.1 José Pascual Campo y Antonio Pascual. Memorial sobre la colocación de un órgano en una de las salas del Hospital e Vich	669
8.6.2 Antonio Pujadas Mayans	676
8.6.3 José de Letamendi y la curación con la composición musical	677
▪ Rafael Rodríguez Méndez	
8.6.3 Francisco Vidal y Careta. La música en sus relaciones con la medicina	678
8.6.4 Benito Mojan	690
<b>CAPÍTULO 6. LA TERAPIA MUSICAL EN EL CINE</b>	
<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	692
<b>2. SECUENCIAS CINEMATOGRAFICAS</b>	692
<b>CONCLUSIONES FINALES</b>	711
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	718
<b>ADDENDA ICONOGRAFICA</b>	761



# **INTRODUCCIÓN GENERAL: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

## **INTRODUCCIÓN GENERAL: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

El presente trabajo se enmarca dentro de la línea de investigación sobre los fundamentos historiográficos de la musicoterapia desde el siglo X hasta el siglo XIX.

Dicha disciplina como tal, se inicia hacia mediados del siglo XX, concretamente 1950, cuando se funda la “National association for music therapy”, que da a conocer al mundo esta “nueva” ciencia de la salud que se convierte en el manejo de la música y sus elementos musicales (sonido, ritmo, melodía y armonía) realizada por un musicoterapeuta calificado con un paciente o grupo, en un proceso creado para facilitar, promover la comunicación, las relaciones, el aprendizaje, el movimiento, la expresión, la organización y otros objetivos terapéuticos relevantes, para así satisfacer las necesidades físicas, emocionales, mentales, sociales y cognitivas.

Debido al nuevo vocablo (musicoterapia), adscrito al siglo XX, cuidaremos la nomenclatura al respecto a lo largo del compendio, pues nos referiremos al tema siempre como terapia musical.

El resultado de la investigación realizada con motivo de esta tesis doctoral, pretende ser en conjunto, una contribución al desarrollo de un tema ciertamente desconocido, como es el de la historia de la terapia musical enclavada entre la Edad Media y el prerromanticismo en Europa.

Como tantos y tantos hallazgos escritos, este trabajo intenta poner de relieve los fundamentos históricos que hoy son las bases de la musicoterapia. El recorrido histórico pertinente, está construido a partir de tres aspectos principales: la búsqueda bibliográfica de la música como medio terapéutico, la iconografía correspondiente que ilustra dicha bibliografía y la representación cinematográfica de la misma.

Hemos de tener en cuenta que es una recopilación en lengua castellana sobre las efemérides más significativas del tema que ocupa la música desde el punto de vista medicinal en Europa. Así mismo, el discurso argumental no pretende ni criticar ni enjuiciar ninguna opinión vertida, respetando todas ellas y respetando la contextualización y marco teórico-musical de la época en la que se desarrollan.



La música como terapia hunde sus raíces en la prehistoria, pues se sabe que tenía su presencia continua en ritos mágicos, religiosos y en curaciones. Sin embargo, carentes de documentación escrita, tenemos que relegarnos a los egipcios, que ya establecieron un entramado musicoterapéutico muy interesante, pues racionalizaron con la utilización de la música como un agente capaz de curar el cuerpo, calmar la mente y purificar el alma. En el pueblo hebreo también se utilizaba la música en casos de problemas físicos y mentales. En esta época se data el primer relato sobre una aplicación de musicoterapia, que será por otra parte el motor de nuestro trabajo, pues desde un principio, se nombrará la historia de David y Saúl y nos acompañará en todas las etapas estudiadas.

El recorrido parte desde el medievo musulmán con el inicio de la psicoterapia acompañada de poesía cantada; el medievo cristiano y su encorsetamiento en las reglas monásticas, llevando la aplicación terapéutico musical a la clandestinidad hasta la creación de las universidades; el Renacimiento, como punto de partida de una nueva era, en la que la música de las esferas, el microcosmos y macrocosmos dominará las tendencias sonoro-medicinales; el Barroco con la doctrina de los afectos, y el Clasicismo y prerromanticismo con la experimentación y fundamentación de textos en los que la música forma parte de la medicina mental y física.

Con la finalidad de alcanzar estos objetivos, el trabajo se ha estructurado en seis capítulos. Siempre con la misma estructura argumental, se ha considerado comenzar con una introducción y un marco teórico general para situar cada periodo histórico. Asimismo se ha estimado conveniente describir los progresos teórico-musicales para contextualizar las formas que se aplicarán en la realización de los diversos tratamientos musicales.

La justificación que nos lleva a ceñir el tema en las épocas señaladas, se basa en que los primeros vestigios psicoterapéuticos en los que interviene la música como coadyuvante, datan del medievo musulmán. De esta etapa se parte para tomar siempre como ejemplo los hallazgos árabes al respecto, pues ilustrarán al resto de las etapas. Como fin, se ha estimado conveniente terminar en el prerromanticismo, pues posteriormente se empiezan a fundamentar las bases de la musicoterapia moderna, tema del cual se ha escrito bastante, y no aportaríamos nada nuevo.

La metodología a utilizar ha sido la búsqueda bibliográfica, iconográfica y cinematográfica en diferentes medios escritos y audiovisuales. El carácter histórico del trabajo, ha provocado la constante investigación en diferentes lugares del territorio europeo incidiendo en aquellos en los que la temática podía tener relación. En ocasiones, la dificultad documental ha supuesto un reto añadido del que hemos sido partícipes, no desfalleciendo y buscando otras alternativas igual de validas que la primera.

El estado de la cuestión en la actualidad, es que hay muy pocas publicaciones al respecto de la historia de la terapia musical en lengua castellana. Los pocos trabajos encontrados como tal son pequeños ensayos al respecto como los interesantes documentos de la Dr. Cristina de la Rosa Cubo con sus artículos: *La música como medio de curación y terapia de las afecciones mentales* y *La música en los textos médicos medievales*. Algunos guiños históricos en el libro *Musicoterapia* de la Dr. Serafina Posch, o en la obra *Fundamentos de Musicoterapia* de Betes del Toro. Asimismo, breves aportaciones hispano-musulmanas, y una excelente recopilación del Tarantismo en España en el siglo XVIII, escrito por la Dr. Pilar León Sanz.

**CAPÍTULO 1.**  
**LOS EFECTOS TERAPÉUTICOS DE LA MÚSICA**  
**EN AL-ANDALÚS**

# 1. LOS EFECTOS TERAPEÚTICOS DE LA MÚSICA EN AL-ÁNDALUS

## 1. INTRODUCCIÓN

Muchos son los referentes que nos indican la utilización de la música como medio terapéutico en el mundo islámico de Al-Ándalus (territorio de la península ibérica ocupado bajo poder musulmán durante la Edad Media entre los años 711 y 1492) a partir del siglo IX, desde las aportaciones bibliográficas, como veremos a continuación, hasta los vestigios arquitectónicos que nos han dejado el esplendor de una época floreciente en el mundo musulmán europeo. Tal es el caso de las colosales cualidades acústicas de la mezquita de Córdoba, llamando a la oración con la voz humana, o la Alhambra de Granada, como máximo exponente andalusí<sup>1</sup>, lugar acondicionado para el relax, la meditación, la curación y el sosiego, envuelto siempre con una atmósfera de sonidos naturales, de agua fluyendo y cantos de diferentes aves que todavía hoy nos transportan a los reinos nazaríes y a su afán por conseguir en un espacio idílico, alejado del bullicio de las ciudades y la recuperación mental y física del ser humano. Pero no solo la adecuación acústica de estos lugares fue su mayor virtud, además, un nada desdeñable grupo de médicos, filósofos, músicos y poetas, como Al-Kindi (siglo IX), los Hermanos de la pureza y Al-Farabi (siglo X), Avicena (siglo XI), Averroes o Avempace (siglo XII), aplicaron sus teorías musicales en relación con la recuperación del alma, conjugando música y poesía, donde además de plasmar el genio que encerraba en su interior el artista árabe, les permitió tomar conciencia del poder que ejercía la música sobre patologías y dolencias que comenzaban a tratarse con, podríamos decir, una “terapia” alternativa a la convencional.

De manera formal, se nos antoja necesario explicar, para entender mejor el tema que nos ocupa, el tipo de música, los lugares donde se utilizó y quienes fueron los máximos representantes de esta incipiente aplicación del arte sonora a la mejora de las enfermedades corporales.

---

<sup>1</sup> Lomba Fuentes, Joaquín. *El papel de la belleza en la tradición islámica*. Anales del seminario de Historia de la filosofía , núm.17, Universidad Complutense de Madrid. 2000 p. 51

## 2. FORMAS MUSICALES EN AL- ÁNDALUS

En una primera etapa pre-islámica, surgieron en Arabia una serie de cantos monódicos improvisados conocidos como “hudas”, interpretados por los beduinos en las frías noches desérticas y que acompañaban con una especie de rabel artesanal llamado ribaba (de dos cuerdas, que sostenía la voz), y el daff (pandero) como instrumento rítmico. En este entorno, surgieron las qayna’s, esclavas cantoras al servicio de los mercaderes que amenizaban las paradas con cantos y danzas<sup>2</sup>.

Ya en los primeros pasos del Islam, la llamada del muecín (canto del Corán) era de los pocos hallazgos musicales que se lograban escuchar con regularidad, siendo este, un tipo de música cantada sin acompañamiento instrumental. Pero, como es lógico, el recitativo, libre, relativamente entonado y monótono, no era suficiente para una estirpe que se caracterizó por ser una de las civilizaciones con mayor cultura musical y poética de toda la historia de la humanidad, pues como rezó el poeta e historiador cordobés Ibn ‘Abd Al-Rabbihi (siglo X) en su obra *El collar único* (‘Idq al Farid): **“La música y la poesía acompañan al musulmán desde que nace hasta que muere”**<sup>3</sup>.

En el siglo VIII, Bagdad se convirtió en centro de todas las artes, y la música fue protegida por los califas, algunos de ellos considerados poetas y compositores, así como talentosos tañedores de laúd. Tal fueron los casos de Al-Mu’ttab e Ibrahím Al- Mahdî, por lo que no es de extrañar que en sus momentos de asueto, buscaran en los sonidos de este instrumento la paz necesaria para encontrarse consigo mismos y rehabilitar su alma. Entre los músicos bagdadíes de este período destacaron los laudistas Al- Mawsuli y su hijo Ishaq.

El período omeya favoreció el contacto intercultural y la apertura musulmana a occidente, dando paso a una música más artística, y a la utilización instrumental como acompañamiento necesario y perenne de letras poéticas para cualquier acto musical, fuese cual fuese su propósito. El Islam entró entonces en la Península Ibérica (siglo IX) con Abd Ar- Rahman I (primer omeya) llegando a su máximo esplendor con la creación del Califato de

---

<sup>2</sup> H. Touma: *La Musique arabe*, Buchet-Chastel, París, 1977

<sup>3</sup> Veglison, Josefina. *El Collar único de Ibn Adb Rabí*. Ed Síntesis. Madrid 2007

Córdoba, donde se conjugó el ideal islámico y el andaluz formando el llamado Al-Ándalus.

Sin olvidar las raíces musicales de los beduinos anteriormente mencionados, unido al aprecio de bellas voces, se produjo la llegada a Córdoba de los primeros cantores orientales, destacando la esclava-cantora medinesa Ayfà.

Con Abd ar- Rahman II se intensificó la tradición de estas esclavas cantoras <sup>4</sup>, sobresaliendo entre ellas Faql y Qalam. En este período, compartieron enseñanzas musicales, cantores y músicos árabo-musulmanes y cristianos. De esta forma, esta enseñanza globalizada, sin importar la convicción religiosa, cimentó los orígenes de la teoría musical occidental, pues el crisol de culturas confluyentes, enriqueció el carácter de las obras que se compusieron e interpretaron.

Es importante señalar el ideal estético<sup>5</sup> que entrañaba la voz bella y el canto, así como la hermosa lírica de las melodías. Normalmente, las letras que acompañaban estas canciones eran poesías compuestas por personajes de renombre, como el cordobés Al-Rabbihi (860-940), el zaragozano Avempace (1080-1138), el sevillano Avenzoar (1095-1161), o el granadino Ibn Tufayl (1105-1185) como poetas andalusíes más representativos. Probablemente, el hecho de ser personas influenciables en la sociedad musulmana, favoreció la difusión de sus creaciones con mayor celeridad que si se tratara de un compositor o personaje desconocido a los ojos del califato reinante.

Así pues, se otorgó un valor extraordinario a la voz bien producida, buscando en ella efectos que hacían al orador, locutor, o cantante, una persona sobresaliente, sobre todo si añadía a su bella voz, la hermosura de un buen contenido lírico.

En el patrimonio cultural islámico en la península, encontramos una materia rica e interesante sobre la belleza de las voces y de las músicas y el papel que desempeñan en elevar los gustos, afinar las costumbres y tratar algunas enfermedades.

Música y poesía pasaron a formar parte imprescindible de la vida diaria, lúdica e íntima de emires y príncipes cristianos y musulmanes, ya que como

---

<sup>4</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº1

<sup>5</sup> Rodolphe Erlanger *La musique arabe*, Ed. Geuthner, Paris, 1930-1935., vol. I

método terapéutico, su uso se extendió a los hospitales, dedicando lugares cerrados para los dementes, donde se entonaban melodías apropiadas. Gracias a la encomiable labor de recopilación del marroquí de origen andalusí, Mohammad Al-Haik, que escribió en el siglo XVIII el *Kunnâsh* (Cancionero), la cultura musical andalusí del siglo VIII al XV, emergió a la superficie como un hallazgo sin igual en la historia de la terapia musical, pues trató como veremos a continuación, todos los campos relativos al efecto sonoro de la voz, los instrumentos y la poesía musulmana medieval, así como su repercusión en el ser humano. Tomando entonces el *Kunnâsh* como eje de esta exposición, resaltaremos las primeras palabras que se relataron en él respecto a la bella voz y su poder:

*“Entre gran parte de los médicos predomina la teoría, que la buena voz penetra en el cuerpo, tranquiliza el corazón, y se estremecen los miembros, y que todas las cosas fatigan al cuerpo salvo la música, que no fatiga al cuerpo ni a sus miembros, por ser descanso del alma, primavera del corazón, distracción del afligido, entretenimiento del solitario, y viático del viajero, debido al efecto que produce la voz hermosa sobre el cuerpo, invadiéndolo todo. Dios no creó nada que influyera más sobre los corazones, ni que más subyugara a los sentidos que la buena voz, sobre todo cuando viene de un rostro hermoso, y no le está permitido a ningún hombre creyente reprochar a quién se sienta atraído por ella, puesto que emana de la dulzura y la sutileza del alma, y del equilibrio del temperamento, y no puede negarlo sino el terco de carácter y el perturbado de mente”*.<sup>6</sup>

En cierto modo, esta párrafo del *Kunnâsh*, deja muy claro la intención del musulmán hacia el poder de la música. La importancia y el fervor con el que expresaban la adecuación de la música para el ser humano, nos lleva a pensar la apertura mental del mundo islámico para con este arte en toda su extensión. Como veremos en el capítulo siguiente, la cerrazón cristiana al poder natural de los sonidos, comparándola muchas veces con acciones demoníacas, ensalza si cabe todavía más la inteligencia de la cultura islámica, y como los propios médicos, fueron capaces de introducir el tratamiento terapéutico de los sonidos para sanar enfermedades como si fuera un fármaco más en la galénica que manejaban. Además, Al-Haik, recogió todos los campos hábiles de la música

---

<sup>6</sup> Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996. Tomado de *El Cancionero de Al-Haik*. F. Valderrama Martínez. 1954

más allá de la escucha pasiva, postulados por otra parte esenciales en el desarrollo de esta tesis, pues como veremos en siglos posteriores, todas las connotaciones que relató, se pondrán de manifiesto en las etapas venideras. Así Al-Haik detalló los siguientes puntos<sup>7</sup>:

- **La música no fatiga ni al cuerpo ni a sus miembros** (matización que mejoraremos en el tema del tarantismo que desarrollaremos más adelante)
- **La música es el descanso del alma**, pues el asueto de los sonidos han llevado y llevarán a la persona, por medio de su audición y práctica, a momentos de sosiego y paz interior
- **La música es primavera del corazón.** Teniendo en cuenta desde el punto de vista fisiológico, como ya demostrarán los boloñeses con la música del pulso en siglo XIV, que la música era capaz de bombear el ritmo cardíaco a mayor o menor velocidad según su agógica y provocarle un funcionamiento digamos “condicionado”
- **La música es arenga para las tropas y otorga terror al enemigo.** Como componente disuasorio, los musulmanes utilizaban la música para atronar los movimientos de sus tropas e infundir terror en el enemigo. Asimismo, dichos sonidos les servían para arengar a sus propias huestes, como si se tratara de un experto orador, y aprovechar el efecto que en este sentido ofrecía la música. En las miniaturas al respecto<sup>8</sup>, se muestran como se nutrían de instrumentos sonoros que más que música, producían ruido.<sup>9</sup>
- **La música es distracción para el afligido**, pues nos acompañará en este trabajo la incidencia de la música en la melancolía y los estados depresivos, desde este momento hasta la actualidad en pleno siglo XXI.
- **La música es entretenimiento del solitario**, que ocupará de melodías su soledad para curar el alma y alejar los malos espíritus.
- **La música es viático para viajero**, como hicieron los colonos camino del nuevo mundo, o los cruzados en Tierra Santa, para recordar

---

<sup>7</sup> *El Cancionero de Al-Haik*. F. Valderrama Martínez. 1954

<sup>8</sup> Viguera, María Jesús, *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes : (Al-Andalus del XI al XIII)*, Madrid, Mapfre, 1992, págs. 167-178

<sup>9</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°2



momentos pasados y traer a sus mentes la nostalgia de sus hogares y familias.

Todos estos factores rehabilitaban y rehabilitaran a todos aquellos que de un modo u otro utilicen la música para un fin determinado. Al-Haik, simplemente relató lo que la música supuso para la sociedad islámica en la península y lo que todavía hoy supone para el mundo musulmán.

## 2.1 EL MAQAM

Continuando con nuestra exposición, la cultura musulmana descubrió además, que las combinaciones de semitonos (maqam)<sup>10</sup> entre las notas, tenían efectos terapéuticos determinados. La característica del maqam, era la utilización de dos o más semitonos combinados, sacados de una variedad de nueve, entre dos notas. Un maqam tenía cadencias, secuencias y motivos característicos, así como un carácter específico<sup>11</sup>. De esta forma, cada maqam poseía un nombre<sup>12</sup>, y muchas veces estaba asociado a un estado emocional específico. Por ejemplo: el maqam llamado Rast, tranquilizaba el espíritu; el llamado Hijaz, lo invadía de tristeza; el Aram, daba un carácter serio; mientras que el Mezmoum, triste; el Ed zeil, impetuoso; el Djarka, religioso, o severo. De hecho, la palabra maqam significaba “estadio” o “estación”, es decir, que cada maqam se correspondía con un “estadio del alma”, con una estación de nuestra evolución personal.

Cada modo (maqam) pretendía provocar unos sentimientos concretos, igual que ocurría en otras tradiciones como la india, en la que dichos modos se denominaban ragas. Así pues, había modos para hacer llorar por el recuerdo de un lugar, de una persona o de una época mejor; provocar la risa en fiestas y reuniones, excitar la sensibilidad, o potenciar la generosidad o valentía cuando los versos describían escenas de batalla.

Existían alrededor de cuatrocientos maqam. En la tabla siguiente podemos observar algunos de ellos según su ordenación tonal:

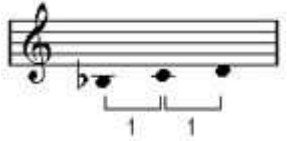
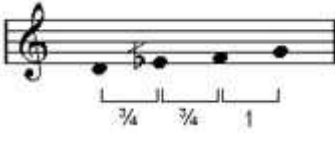
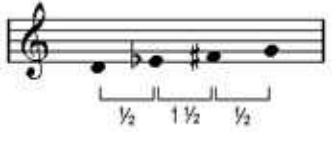
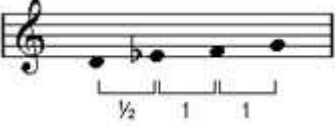
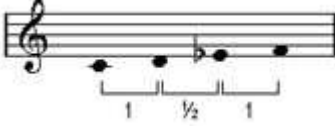
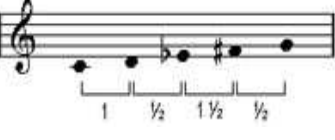
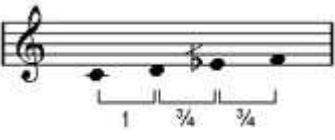

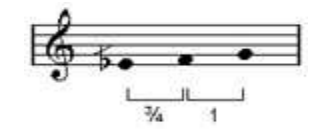
---

<sup>10</sup> Signell, Karl L. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Nokomis FL (USA): Usul editions/Lulu.com. (2004).

<sup>11</sup> Touma, Habib Hassan *The Music of the Arabs*, trans. Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press (1996), p.38, 203

<sup>12</sup> Quarter Note. *Sistema melódico árabe*. Música del mundo. Blog. Julio 2008

## Maqam melódicos

<p><b>Ajam tricordio, comenzando por B<sup>b</sup></b></p> 	<p><b>Bayati tetracordio, comenzando por D</b></p> 	<p><b>Hijaz tetracordio, comenzando en D</b></p> 
<p><b>Kurd tetracordio, Comenzando en D</b></p> 	<p><b>Nahawand tetracordio, comenzando en C</b></p> 	<p><b>Nikriz pentacordio, comenzando en C</b></p> 
<p><b>Rast tetracordio, comenzando en C</b></p> 	<p><b>Saba tetracordio, comenzando en D</b></p> 	<p><b>Sikah tricordio, comenzando en E<sup>b</sup></b></p> 

Esta variedad tonal, formaba dulces frases melódicas que se utilizaban con frecuencia en los maristanes, centros donde era habitual el uso de la terapia musical con enfermos mentales. Ha quedado material documentado de esto, gracias al trabajo de eruditos como Al-Farabi (870-950) y Avicena (980-1037) que veremos a continuación.

### 2.2 LA NÛBA<sup>13</sup>

Fue la composición musical por excelencia, surgida en Bagdad durante el califato abbasí. La “nawba” o nûba era un tipo de canción instrumental y vocal interpretada en un solo modo. La figura más representativa de ésta fue Abu al Hassan Alí Ibn Nafeh (nació en Irak en 789 y falleció en Córdoba en 857) apodado Ziryâb<sup>14</sup>, “el mirlo negro” (por el color oscuro de su piel), músico de origen persa y tañedor de laúd en la corte del califa. Esta forma poético-musical nombrada como tal, ya existía, con lo cual la labor de Ziryâb consistió en hacerla evolucionar introduciendo nuevas formas a la música y la poesía

<sup>13</sup> Larrea Palacín, Arcadio: *Nawba Isbahan*. Ed. Marroquí. Tetuan. 1956

<sup>14</sup> Shiloua, Ammon. *Arab music*. The New Grove Dictionary of Music and Musician. Ed. Macmillan. London 1995

que se hacía en Al-Ándalus por aquel entonces, sin saber que volvería a Oriente<sup>15</sup> siglos después.

Su repentino éxito debido a su virtuosismo e ingenio, le granjeó el odio de su maestro Al-Mawsuli, por lo que Ziryâb tuvo que dejar Bagdad y viajar a Córdoba en el año 822 con la subida al poder de Abderraman II, protector de las artes y fundador del primer conservatorio musical de Al-Ándalus. Por lo que se refiere a fines terapéuticos, parece ser que el propio Ziryâb, fue llamado en varias ocasiones para amenizar en la corte de este califa tras las largas jornadas laborales, con el fin de conseguir la paz interior de los mandatarios. Vemos este momento reflejado en una miniatura del siglo X.<sup>16</sup>

Poeta, literato y un refinado esteta, pero ante todo un gran músico, Ziryâb inventó nuevas formas musicales, fabricó sus propios instrumentos y fundó en Córdoba<sup>17</sup> las primeras escuelas de canto que reunirían a artistas procedentes de oriente y occidente, innovando con nuevas líneas de fraseo, declamaciones, lírica y fases de vocalización. Según Al- Kinânî<sup>18</sup>, médico cordobés y amante de la música, las enseñanzas impartidas por Ziryâb a través de sus escuelas de música se extendieron por el resto de la península y Europa. Así pues, cortes como la de Ibn Mardanis señor de Valencia y Murcia, Al-Mu'tamid ibn Al-'Abbas rey de Sevilla o Al-Ma'mûm rey de Toledo, contaron con orquestas compuestas de músicos y cantoras, así como de poetas de origen andalusí.

En cuanto a la forma musical anteriormente mencionada, la nûba, tuvo un especial desarrollo en la ciudad de Córdoba. De contenido en su mayor parte profano aunque en ocasiones místico-religioso, alcanzaban en ella sus máximas expresiones el amor, la belleza y la sensualidad, como obra y prueba de la existencia de Allah. Las nûbas tenían valor terapéutico para el espíritu humano, aludiendo a las posibles circunstancias y estados anímicos del mismo a lo largo del día. En este caso, por ejemplo, la nûba al Mayá, acarreaba una enorme carga de nostalgia y sentimiento por el ser amado en el momento del atardecer, resaltando y agradeciendo a los luceros y a la naturaleza sus

---

<sup>15</sup> Álvaro Martínez León. *La Música Árabe, la música culta, la música andalusí*. Revista Alarde.

<sup>16</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº3

<sup>17</sup> Garaudy, R.: *El Islam en Occidente. Córdoba, capital del pensamiento unitario*. Editorial Breogán. Madrid 1987

<sup>18</sup> Guettat, Mahmoud, *La música andalusí en el Magreb*, Fundación el Monte, Sevilla, 2003.

especiales magnificencias en esas horas del día. Su elemento era el aire y su estación la primavera. El sonido principal de su modo era el mathlat o tercera cuerda del 'Ud (laúd), que se llamaba Máya, de ahí su nombre. Varias canciones o sana'a de esta nûba pertenecen al modo Sika. El modo Sika, es uno de los más familiares de la actual cultura de la Andalucía española, dada su similitud con lo que en ella se conoce como "flamenco" (soleas).

Se llegaron a componer veinticuatro nûbas, dedicándose una para cada hora del día, de tal forma que su aplicación estaba condicionada a los estados del espíritu humano a lo largo de la jornada. La interpretación abarcaba entre cinco y siete horas aproximadamente, y los músicos extraían solo las canciones que consideraban más adecuadas al momento y al ambiente. Cada nûba estaba dividida en cinco partes llamadas mizan, a cada una de las cuales les correspondía un ritmo. Los ritmos en una nûba se sucedían de la siguiente manera: *basît* (6/4), *qâ'im wa nusf* (8/4), *btâyhî* (8/4), *darj* (4/4) y *quddâm* (3/4 o 6/8)<sup>19</sup>.

Así, de las veinticuatro nûbas que debían existir en principio, hoy sólo se conservan once, y son las siguientes: I. Ramal Al-Mâya. II. Al-Isbahân. III. Al-Mâya. IV. Rasd Al-Dzayl. V. Al-Istihlâl. VI. Al-Rasd. VII. Garîbat Al-husayn. VIII. Al-Hiÿaç Al-Kabîr. IX. Al-Hiÿaç Al-Mashriqî. X. 'Irâq Al-'Aÿam. XI. Al-'Ushshâq.

Dependiendo del temperamento del modo y del estado de ánimo del oyente, los momentos más idóneos para escuchar cada una de estas nûbas a fin de que surtieran efecto se ordenaban de esta forma: al alba: Al-'Ushshâq; durante el día: Ramal Al-Mâya y Al-Hiÿaç Al-Kabîr; al empezar la tarde: Rasd Al-Dzayl; durante la tarde: Al-Hiÿaç Al-Mashriqî; al crepúsculo: Al-Mâya, y Garibât Al-Husayn; en noches de cuarto creciente: Al-Istihlâl; en noches de placer: 'Irâq Al-'Aÿam y al finalizar la noche: Al-Isbihân y Al-Rasd.

Al-Haik, en su cancionero, rescató una nûba que nos servirá de ejemplo para observar como interrelacionaban humores del cuerpo, elementos de la naturaleza, y modos musicales:

***“La melodía de la voz del Dzayl y sus derivados, mueve a la melancolía, recíbelos cantando. Del 'Irâq y Ramal Al-Dzayl escucha su melodía, y permanece atento al Rasd, si eres de los que tiene***

---

<sup>19</sup> Feliciano Argueda Carmona *La educación musical en el Califato de Córdoba*, Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical, Año nº 13, Nº 41, 2000, pags. 55-64

*aspiraciones. Por medio de la flema se suscitan los modos: Zaydan, Isbahan, Hiyaç, Hisâr y Zawrakand, según queda expuesto. Al-'Ushshaq se distingue por estar indicado para el canto. Son cinco las derivaciones que le suceden:*

*La belleza de Al-Mâya emociona por poseer la sangre, con Rasd, Ramal y Al-Husayn. La bilis con Al-Mazmûm hace remontar a sus derivaciones. Garîbat Al-Husayn completa los modos. Añádele el modo Garîbat Al-Muharrar que es principio sin derivaciones, y no seas negligente. Añádele los modos Al-Istihlâl y Al-Mashrîqî juntos, y el modo 'Trâq Al-'Ayam según se deduce por Al-Dzayl. Por su dulzura, ambos se cantan con la alegría de la mañana. Al-Hamdân procede de Al-Mazmûm, no seas descuidado. Asimismo, Inqilâb ar-Ramal es un derivado del modo Al-Mâya, que promueve los deseos de amistad entre la gente”<sup>20</sup>*

El contenido temático de las diferentes piezas vocales cantadas, era un canto a las fases del día. Estas nûbas estaban llenas de temática de amor profano y divino. En este punto, observamos como una vez más, melodía y texto caminaban juntos.

Formalmente hablando, su estructura musical estaba formada por diferentes fragmentos vocales e instrumentales, constituyendo unidades independientes. Equivaldría en la actualidad una especie de suite. Empezaba con una pieza instrumental de carácter libre, que definía el modo (esencial para el objetivo terapéutico, ya que marcaba el carácter general de la obra); a continuación se tocaba otra sección instrumental sobre un ritmo fijo, tras la cual se interpretaban cinco piezas cantadas. Estas partes las realizaba un coro al unísono. Estaban acompañadas por el laúd, “qanun” (salterio o cítara pulsada), “darabukka” (tambor de un solo parche), tamboril y nei (flauta).

### 2.3 LA MOAXAJA<sup>21</sup>

La nûba andalusí, se abrió a Oriente en el siglo XIII con la “muwassaja” o moaxaja creada por Muqqadam Ibn al Mu'afa, llamado Al-Qabrî por haber nacido en la localidad cordobesa de Cabra, a principios del siglo X. La interpretación de la moaxaja corría a cargo de uno o dos coros de hombres y mujeres que cantaban con el acompañamiento del conjunto instrumental de la nûba. El último verso de la moaxaja se escribía en lengua romance y se le

---

<sup>20</sup> Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996

<sup>21</sup> Selam Al- Helou. *Al-Mowachahat Al-Andaloussia. Origene et Evolution*. Librairie Al-Hayat. Beirut 1965

conocía con el nombre de jarcha. La moaxaja derivó en el “zayal” o zéjel expresado en lengua romance o dialecto andalusí.

Estas formas musicales evolucionaron en los villancicos de los cancioneros cristianos, las canciones galaico-portuguesas, las cantigas de amigo y los trovadores franceses.

Con la disolución de los nazaríes de Granada (siglo XV), como último baluarte del Islam, toda la cultura musical se desplazó al Magreb y la huella andalusí se pierde en tierras asiáticas.

El carácter terapéutico de las nûbas se desvaneció lentamente con la entrada de las moaxajas, que aunque en un principio tenían el mismo fin que las nûbas, posteriormente se direccionaron al goce exclusivo y pasivo, sin intencionalidad médica, con una letra bien pertrechada y cantada.

### **3. TERAPIA MUSICAL EN AL-ÁNDALUS**

Existen documentos que señalan, que el mundo musulmán, durante su dominación en oriente y sobre todo en la península ibérica con la instauración de Al-Ándalus, utilizó la música en toda su extensión y la valoró como un arte necesaria para el ser humano y para su funcionamiento cotidiano, insistiendo en el alimento indispensable de los sonidos que aportaban al alma de las personas que los escuchaban. Esta tradición, de raíces clásicas, dio a conocer las teorías musicales de Pitágoras de Samos (580-500 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Aristóxeno de Tarento (350-? a.C.), Nicómaco de Gerasa (fl. 100 d.C.), y Claudio Ptolomeo (90-128), que realizaron aportaciones interesantes acerca de la naturaleza del sonido y sus efectos sobre las emociones, el carácter, el comportamiento y, por supuesto, la salud<sup>22</sup>. En contraposición a esto, la cultura occidental medieval, bebiendo de las mismas fuentes clásicas, basó la estética musical en el arte por el arte, mientras que los sabios musulmanes fueron más allá, pues aumentaron, modificaron, corrigieron y en muchas ocasiones innovaron sobre ciertas disciplinas del saber<sup>23</sup>, otorgando a la música la importancia que los antiguos griegos nos quisieron transmitir. Esta forma de pensar, fue adoptada celosamente por el mundo islámico,

---

<sup>22</sup> Instituto Argentino de Cultura Islámica. *La música en el Islam*. Ed.Cultura islámica. Boletín n° 43-10/2005

<sup>23</sup> Amnon Shiloa. *Music in the World of Islam*. Wayne State University Press, May 2003 Paperback

convirtiéndose en la primera civilización, de la que existen vestigios escritos, que utilizó la práctica musical no solo para agradar al oído con bellos cantos y melodías, sino para observar y constatar los resultados benefactores que provocaban sobre el espíritu. El convencimiento del poder que ejercía la música en las enfermedades humanas llevó a médicos, filósofos y músicos a realizar sesiones musicales con personas aquejadas de diversas patologías que entorpecían su funcionamiento diario.

Esta terapia musical, se puso de manifiesto en varios escritos que nos dejan constancia de ello. El *Kunnâsh o Cancionero* de Al-Haik<sup>24</sup>, mencionado anteriormente, fue el primer documento completo que recogió la tradición musical andalusí en toda su extensión, además de compilar las letras de un sin fin de nûbas y moaxajas andalusíes. Dicho tratado estaba sembrado de frases que relacionaban música y medicina. En su introducción, concretamente en el capítulo II titulado: *Sobre su utilidad y aprovechamiento*, su autor dijo: **“entre gran parte de los médicos predominaba la teoría de que la buena voz penetraba en el cuerpo, tranquilizaba el corazón y estremecía los miembros”**

De tal forma, en un poema del poeta marroquí Abû Muhammad al Sabbâg, recogido en el *Kunnâsh*, decía lo siguiente acerca de la música y sus propiedades.

*“Aquél que no se conmueve con la dulzura de la música, es ciego de corazón y entendimiento, pues los del Hiyaç que son inteligentes, la consideran lícita, y ninguno la desaprueba. El enviado de Allâh ha dicho: Adornad con vuestras voces los versículos del Libro Puro, y si estás enamorado de la música y su dulzura, me basta con seguir el ejemplo del noble Ibn Ya’far, pues cuanto más hermosa es la voz del hombre, un adorno deja traslucir en ella la musicalidad del poema. Aquél que reprocha la música, está envuelto en la ignorancia que no le deja ver. Los sufíes se apasionaron por ella, a fin de inflamar el ardor de su fuego que no ardía. El Profeta David adornó los salmos acompañado de su flauta, con lamentos en presencia de todos. ¡Por Allâh!, el descanso que sienten los espíritus con la melodía es un secreto oculto al ser humano”*<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. Fundación El Monte, 1996. pp 165

<sup>25</sup> *Ibid...* *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Abû Muhammad al Sabbâg. *Kunnâsh de Al-Haik. Tawil*. Trad. M. Cortés. Sevilla: Ed. El Monte Sevilla 2005.

En este párrafo podemos señalar varias connotaciones interesantes. En primer lugar, los no avezados en música, eran duros de corazón, rudos y poco sensibles, pues no se conmovían con los poderes efectistas de la música. El guiño geográfico del Hiyyac, nos sitúa en el verdadero origen del interés musical por el canto y su poder terapéutico, pues según ciertos documentos, era la demarcación donde se dieron a conocer los primeros cantos monódicos, comentados con anterioridad, llamados Huda.

En segundo lugar, aparece la figura de Mahoma, enviado de Allah, orador excelso que no dudó en potenciar el valor de la melodía para acompañar los postulados coránicos (Libro Puro) y transmitir la palabra por medio del canto. El escritor de este poema, Abû Muhammad al Sabbâg, documentó también sobre la figura de Ibn Ja'far (siglo VII) excepcional predicador muy parecido a Mahoma en cuanto al carácter, y con gran virtud oratoria, que utilizó la música para sus fines religiosos y para hacer llegar el mensaje divino al corazón de la concurrencia.

Finalmente, relató tres casos variopintos: el potencial evasivo y extenuante de la música sufí como súmmum de la cultura musical islámica; la historia bíblica de David y Saúl que detallaremos en el capítulo siguiente como ejemplo de terapia musical explícita; y por último, el curioso don que las melodías tenían para apaciguar y sosegar al espíritu humano.

Es cuanto menos significativo que se mencione una historia bíblica cristiana en escritos musulmanes, pero no es de extrañar, pues vista la globalidad de las enseñanzas islámicas y la aceptación en sus escuelas de todo tipo de estudiantes, sin reparar en raza o cultura, que la apertura al conocimiento sobre otras religiones y tendencias era un hecho bastante común.

Siguiendo pues con la disertación de Al- Haik, terminó dicho capítulo referente a la música y sus efectos diciendo:

*“La melodía induce a elevar la moral, haciendo el bien, fomentando la armonía entre los familiares, defendiendo el honor, y tolerando las faltas, y cuando le lleva al hombre a llorar sus culpas, la dureza de su corazón se debilita con ella”.*

En referencia a esto último, si hacemos alusión a lo anteriormente escrito en esta tesis, tanto las nûbas como las moaxajas, eran obras



eminentemente vocales, interpretadas por virtuosos cantores y cantoras con gran maestría. Dichas formas musicales, estaban pensadas, además de para deleitar al oído, para dar al alma aquello que necesitaba, es decir, esta música bien interpretada era capaz de despertar en las personas que la escuchaban infinidad de sensaciones, sentimientos, emociones y afectos.

En este contexto, cuenta una vieja leyenda oriental, recogida en el *Wafayat Al-a'yan*<sup>26</sup>, que un músico de reconocida reputación fue conducido a una reunión cortesana a fin de amenizar la velada con su arte musical, al parecer sublime. Comenzó interpretando melodías que causaron la hilaridad de los cortesanos jactanciosos y fatuos. Atacó posteriormente unos sonos tan tristes que todos los asistentes rompieron en llanto. Finalmente, tocó algunas piezas que durmieron al respetable. Entonces, este músico, aprovechó para desaparecer sin ser visto.

El protagonista de esta historia fue el celebre filósofo y virtuoso músico Abú Nasr Al-Farabi (960), autor del *Kitâb-ul-musîqa-l-kabîr*, *El gran libro de música*, donde él mismo, subrayó la importancia de la música, no como mero entretenimiento, ni tampoco como transmisión de significaciones, sino como vehículo de sensaciones y de influencias que podía ejercer sobre el ser humano. Gráficamente conocemos la representación pictórica de esta historia, gracias a una miniatura del siglo XIII<sup>27</sup>, donde Al-Farabi, deleita a los cortesanos que atónitos se dejan llevar por el tañido del laúd.

En resumen, cada demanda emotiva, ya fuera odio o amor, tristeza o alegría etc., tenía su música y su letra en particular. Si se aplicaba desde el punto de vista terapéutico, su interpretación dependía del estado de ánimo de la persona: si se estaba abatido, se tocaba una música pausada y con ritmo lento, para “fundir” los sentimientos de la persona al carácter de la música, que en la mayoría de las ocasiones causaba un efecto revulsivo del que adolecía el abatimiento.

Parece ser, que esta práctica era bastante habitual en el círculo médico, pues muchos de ellos, como veremos más adelante, poseían bastas competencias musicales y lógicamente, tenían fácil acceso a los enfermos. Se

---

<sup>14</sup> *Wafayat Al-a'yan*, ed. I. Abbas, Beirut, 1972, vol. V, pp. 153-157 tomado de Ramón Guerrero, Rafael. Apuntes biográficos de Al-Farabi según sus vidas árabes. Revista de la UCM Anaquel de Estudios Árabes 14, pp.231-238. Madrid .2003

<sup>27</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº4

recomendó por tanto que el médico tuviera en cuenta grandes conocimientos sobre el paciente tales como su carta astral, los ciclos individuales, también los intervalos de crisis provocados por la enfermedad y el tiempo necesario para la administración de cada tipo de tratamiento. En un tratado llamado *Kitâb Al-Mawalid*<sup>28</sup>, sobre la utilidad de la astrología para el médico, al egipcio Abu Ma'shar Adnan ibn Aynzarbi (787-886), discípulo del gran Al-Kindi, se refirió a Hipócrates, quien dijo que la astrología presta a la música un gran servicio. Ma'shar añadió, que este servicio era indispensable para un pronóstico médico, porque así como las posiciones de los planetas en el zodiaco y las relaciones entre ellos podían determinar las causas de muchas enfermedades, influían en el período favorable para cada tratamiento<sup>29</sup>. Para entender en toda su extensión este entramado médico, astral y musical, -que será solo el principio de lo que veremos en el Renacimiento y el Barroco con los alquimistas y los estudiosos de la música de las esferas-, es necesario detenerse en la obra de Abu Ma'shar, pues en ella existen constantes alusiones y representaciones sobre la vía que abre la música en conjunción con la astrología (signos zodiacales) y su manifestación en la terapia musical. Efectivamente, Abu Ma'shar, estableció 12 signos zodiacales representados tal y como los conocemos en la cultura occidental: Aries-carnero; Tauro-especie de bóvido parecido al toro; géminis-los gemelos; cáncer-el cangrejo; leo-león; virgo-espiga que representaba la virginidad terrenal; libra-balanza; escorpión-escorpión; sagitario-centauro arquero; capricornio-cabra; acuario-agua; piscis-peces. Hasta este punto ninguna novedad. La relación que estableció Abu Ma'shar con los planetas, que personificó en las miniaturas<sup>30</sup>, es lo realmente interesante. En la tabla siguiente, se disecciona cada uno de los "personajes" que aparecen en ellas. Si nos fijamos detenidamente, estos iconos eran la representación "humana" de los astros, a saber: Saturno, Mercurio, Júpiter, La luna, el Sol, Venus y Marte. Según la personalidad del planeta, Abu Ma'shar lo relacionó con una o varias profesiones mundanas a las que los humanos eran más aptos, por haber nacido bajo el dominio de ese astro.

---

<sup>28</sup> Van der Waerden, Bartel Leendert "The Heliocentric System in Greek, Persian and Hindu Astronomy", Annals of the New York Academy of Sciences (1987). p. 534-537

<sup>29</sup> Revista electrónica Arsgravis. Artículo sobre El Islam. Signos del zodiaco. *Doce miniaturas persas que reproducen los signos del zodiaco bajo una forma antropomórfica*. 2006

<sup>30</sup> Abu Ma'shar *Libro de las natiuidades* (ff. 8v-30v)

<b>SIMBOLOGÍA</b>	<b>NOMBRE/PROFESIÓN</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>SIGNO AL QUE RIGE</b>
	<b>Saturno.</b> Ocupaciones insalubres, peligrosas, arduas y en general humildes y desagradables, como las de cantero o curtidor	Hombre de tez oscura que adopta diferentes actitudes	<b>Capricornio.</b> Los otros once están parcialmente bajo el dominio de este planeta
	<b>Marte.</b> Actividad heroica o sangrienta (verdugo, domador de leones), o a oficios relacionados con el fuego (cocinero, vidriero, portador de antorchas)	Guerrero que blande una espada y tiene una cabeza en su mano izquierda	<b>Aries y Escorpión</b> Los otros diez están parcialmente bajo el dominio de este planeta
	<b>Venus.</b> Representa lo artístico, lo femenino y sensible. Las profesiones que abraza son las de músico y danzante.	Laudista sentado tocando siempre en actitud expectante, como esperando que su música cause efectos determinados en la persona	<b>Tauro y Libra</b> Ni piscis ni acuario tienen relación con este planeta por lo que según Abu Ma'shar, no podrán ser curados con la música ni diagnosticados por ella
	<b>Júpiter.</b> Profesiones relacionadas con la ley y la religión (el juez, el predicador, el monje) o con el lucro (mercader).	Pensante sentado con las piernas cruzadas sobre un almohadón. Sus atuendos son siempre los mismos. Chilaba lila con motivos cachemir.	<b>Sagitario y Piscis</b> Virgo no está regido por este planeta.
	<b>Luna.</b> Blanqueador lino, pastor, camellero, pescador, marinero, sembrador.	Personificado según le parece a Abu Ma'shar. Es una mujer cuya cara está rodeada por un aura azul. Atuendos cambiantes	<b>Cáncer, Acuario</b> Aries, Tauro, Géminis, Leo no están bajo este signo
	<b>Sol.</b> Se asocia con la autoridad (el sultán) y todo lo que reluce, desde el oro a la plata, desde el dinero a los escudos resplandecientes y los hilos de seda.	Personificado según le parece a Abu Ma'shar. Es un hombre cuya cara está rodeada por un aura amarilla. Atuendos cambiantes	<b>Leo</b> Tauro, Géminis, Cáncer, Libra no están bajo este signo
	<b>Mercurio:</b> actividades del amanuense y el miniaturista, sastre, tejedor y boticario.	Amanuense arrodillado en el suelo vestido normalmente de azul y adoptando diferentes actitudes. Escribiente, orador	<b>Géminis, Virgo</b> Los otros diez signos están parcialmente bajo el dominio de este planeta

A su vez, dichos planetas, regían a uno o dos signos dominantes y tenían efecto sobre otros tantos como observamos en los grabados zodiacales de la tabla que se expone a continuación:



De esta forma, y ya relacionándolo con la terapia musical, el signo de Tauro y Libra, eran los más sensibles a la música pues estaban bajo el dominio de Venus. Enfrente de ellos se encontraba Acuario y Piscis, proclives a Venus

y por tanto, ni se podían diagnosticar ni curar enfermedades con los sonidos, a los nacidos bajo estos signos. Lo que no significa que fueran ajenos a ella en su totalidad. La representación de Venus era un hombre sentado tocando el laúd. Dicho instrumento, no aparecía por antojo, sino por un objetivo bien definido. Como veremos en el punto 4 de este capítulo, el laúd, era el instrumento musulmán por excelencia, y sus cuatro cuerdas encerraban un compendio astral y terapéutico que muy bien nos ilustra la aparición del mismo en las cartas astrales de Abu Ma'shar. Así, la música servía para diagnosticar la enfermedad, definir el tratamiento e iniciar la terapia, respetando la idiosincrasia de cada signo zodiacal adherido a la persona.

No existen más documentos que desarrollen la teoría terapéutico musical de Ma'shar, pero debemos reconocer el carácter de su obra como esencial en la construcción de este tema y en la relación de la personalidad de los enfermos y su tratamiento musical.

Los maristanes se convirtieron en los centros donde se aplicó esta terapia con mayor frecuencia, ayudándose como veremos, de otras características espaciales.

Al-Haïk, tomó de obras anteriores ya mencionadas en esta tesis (*El collar único* de Al-Rabbihi en su volumen dedicado a la música), ideas y observaciones acerca del tema que nos ocupa. Asimismo, Al-Farabi<sup>31</sup>, manifestó que la música tenía una gran capacidad movilizadora, relacionando sonidos y ritmo al movimiento corporal de la persona. Estas ideas, en plena efervescencia medieval, nos introducen, aunque brevemente, en un tema que en su vertiente europea (Al-Ándalus), se desarrolló muy poco, pero del que Al-Farabi entre otros, fue uno de sus principales exponentes. Hablamos de la música sufí.

### 3.1 LA MÚSICA SUFÍ EN AL-ÁNDALUS<sup>32</sup>

Puesto que nos interesa centrarnos en las ideas musicales que se desarrollaron durante los siglos X al XV en Al-Ándalus, como civilización musulmana europea durante la baja Edad Media, es necesario indicar, que existió, al margen de lo anteriormente escrito, un tipo de corriente llamada

---

<sup>31</sup> Rodolphe d'Erlanger *Abú Nasr Al-Farabí. "El gran libro de música"* Geuthner, París, 1959.

<sup>32</sup> Bárcena Jalil, *La medicina del alma: el poder místico de la música sufí*. Web Islam (sufismo) 2003

sufismo, como la rama más mística-ascética del Islam, que tuvo una particular incidencia en la música, sobre todo en el tema que nos ocupa.

Aunque fue una tradición musical que se desarrolló sobre todo en Turquía entre los siglos VIII y IX, llegó tímidamente a Al-Ándalus en el siglo XII de la mano de Ibn Al-'Arif, un sufí almeriense (m 1141) cuyas enseñanzas y discípulos se extendieron e influyeron en numerosos maestros. Un siglo antes, en el XI, se intentaron introducir en la Península Ibérica estas creencias sufíes con los escritos de Al-Ghazali sin éxito, pues los fuqahas andalusíes (alfaquíes, doctores de la ley) quemaron las obras y los trabajos de Ghazali en el año 1064, mostrando el miedo que tenían a la influencia del sufismo en la Península Ibérica<sup>33</sup>.

A pesar de esta reticencia inicial, ya en el siglo XII, tuvieron que aceptar la entrada del fanatismo sufí, pues repararon en que algunos de los más grandes pensadores andalusíes abrazaban este tipo de religión, como era el caso del granadino Ibn Tufayl, que veremos más adelante. No obstante, el sufista con más renombre en la Península Ibérica fue Abu Madyan de Cantiliana de Sevilla (m 1198), que instruyó tanto a maestros occidentales como orientales, y su sufismo era una síntesis del sufismo marroquí, andalusí y oriental. También destacaron Ibn Sabi'n (m. 1270), nacido en el valle de Ricote (Murcia), y uno de sus sucesores, Al-Shushtari, famoso poeta andalusí, cuyas obras han perdurado hasta la actualidad en el cancionero popular magrebí.

Pero ante todos estos personajes, cabe destacar además del mencionado Al-Farabi, a Hazrat Yalaluddin Rumí (1207-1273)<sup>34</sup>, como inspirador de la escuela sufí de derviches (asceta, errante) giróvagos (giradores)<sup>35</sup>. Como vimos con Ziryâb, este moralista, filósofo, teólogo y poeta fue el verdadero creador del misticismo islámico a través de los sonidos. En este contexto, Rumí dijo: ***“En las cadencias de la música hay un secreto escondido; si te lo revelara, conmovería al mundo”***. Gracias a sus enseñanzas, compositores famosos como Mustafá Dede (1610-1675), Mustafá Itri (1640-1711) o el derviche Alí Sirayâni (m. 1714), han perpetuado hasta nuestros días la tradición sufí.

---

<sup>33</sup> Rodolphe Erlanger. *La musique arabe*, Ed. Geuthner, Paris, 1930-1935

<sup>34</sup> De Vitray-Meyerovitch, Eva. *Mystique et poésie en Islam, Djatal Uddin Rumi et l'ordre des derviches tourneurs*, Desclée De Brouwer, París, 1972)

<sup>35</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 5

La temática de la música sufí era eminentemente religiosa, o lo que llamaban los maestros sufíes, remembranzas de Dios; de este modo recurrían en muchas ocasiones al sama', que era una audición musical acompañada de una danza derviche (dando vueltas sobre uno mismo hasta la extenuación). Además del sama', existía también el dikhr (repetición de atributos divinos invocando el nombre de Dios), y ambos eran efectivos por los sonidos largos y vocalizados de palabras como: "La iláha illa Allah", "Allah" y "Hu", entre otras palabras de origen divino, que resonaban principalmente en el corazón. Así, el enfermo psíquico a través de la práctica del sama' y la danza, se vaciaba de sus estados de inquietud o agitación y reducía la presión de emociones inconscientes, lo que le ayudaba a recuperar la calma y aliviar síntomas como depresiones reactivas y desánimo. En el sama' y la danza, la psique tomaba el cuerpo como instrumento para manifestar movimientos a niveles inconscientes o semiinconscientes, librándose de tensiones que este pudiera sufrir.

Esta práctica ha sido conservada hasta nuestros días y existen en la actualidad testimonios acerca de su utilización para regular estados que perturban la salud interior. Así, lo que los sufíes experimentan con el sama' pasa por diferentes estados, desde el nivel más simple, al nivel más profundo y místico, hasta llegar a la contemplación divina. Es un método terapéutico que podríamos denominar guiado. Es decir, hace falta para realizarse, la ayuda de un "maestro guía" que a través del canto, del movimiento y de la melodía nos transmita la llamada del Amado eterno (Yoneid)<sup>36</sup>. Podemos afirmar que la capacidad transformadora y relajante de este tipo de música, sea todavía hoy un exponente importantísimo tanto en la cultura otomana, como en los centros terapéuticos donde se utiliza.

Es interesante en este punto, diferenciar la doctrina sufí de la doctrina musulmana común. La palabra *Islam* significa literalmente "sumisión". Es decir, que el creyente se somete a Dios, lo reconoce como su padre y señor, y se resigna a tener un contacto indirecto con él a través de la plegaria y la lectura del Corán. Los sufíes también son musulmanes, también se someten a Allah, pero lo hacen por amor, no por miedo ni porque busquen una recompensa, sino porque aman a Dios y a todas las personas, y aspiran a tener un contacto

---

<sup>36</sup> Graham Terry. *Yoneid, el maestro que hizo el sufismo aceptable para los ortodoxos*. Revista sufí Nematollahi. Nº XVI. Madrid. 2008

directo con su deidad de la misma manera en que pueden estar cerca de las personas a las que quieren. Y para conseguir ese contacto directo con Dios utilizan la música como medio de comunicación.

Pero esta doctrina, y este tipo de música utilizada como medio terapéutico, tuvo sus detractores. Uno de ellos, fue el teólogo Ibn Taymiyya (m. 1328), quien recogió sus diatribas antimusicales en su hiriente *Kitâbu-s-samâ ua-r-raqs* (El libro de la audición y de la danza), un duro alegato contra las prácticas musicales y psicofísicas empleadas por algunas escuelas sufíes<sup>37</sup>.

#### 4. LOS INSTRUMENTOS Y SUS EFECTOS

Los instrumentos islámicos, fabricados para acompañar los cantos y las letras poéticas, encerraban un significado filosófico, cosmológico y cosmogónico. Leyendo a la Dra. Manuela Cortés García (1996)<sup>38</sup> sobre la anatomía de estos instrumentos, se pueden sacar conclusiones interesantes acerca del carácter terapéutico que el mundo musulmán nos quiso transmitir.

En tratados de Averroes y Avempace (siglo XII) entre otros, se estableció la relación existente entre la Naturaleza y la Armonía del Universo, aplicada al laúd y sus cuerdas. Pero llega hasta nosotros un trabajo realizado por un cierto Bulos (Pablo) y traducido por Ishaq Ibn Hunain (siglo X)<sup>39</sup>, hijo del médico y traductor Hunain Ibn Ishaq (809-873) en el que describió de forma resumida los efectos morales y terapéuticos de la música, su significado espiritual en lugar de su influencia embriagante, y dibujó una comparación entre las cuatro cuerdas de la laúd y los humores, elementos, las estaciones, y así sucesivamente. En una traducción más actual, A. Chottin lo recogió en la siguiente tabla<sup>40</sup>, fechada en 1939:

---

<sup>37</sup> Bárcena Jalil, *La medicina del alma: el poder místico de la música sufí*. Web Islam (sufismo) 2003

<sup>38</sup> Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, Sevilla 2005.

<sup>39</sup> Shiloah. A. *The theory of music in Arabic Writings*. Munich 1979 pp.134-5

<sup>40</sup> A. Chottin, *Tableau de la musique marrocaïne*, París 1939



## EL LAUD Y LAS ARMONÍAS DE LA NATURALEZA

<b>Cuerdas del Laúd</b>	<i>Bam (la)</i>	<i>Mazlaz (re)</i>	<i>Mazna(sol)</i>	<i>Zir(do)</i>
<b>Ritmos o modos</b>	<i>Hazaj, Ramal el Khafif</i>	<i>Thaqil al num tad</i>	<i>Thaqil awwal Thaqil thàni</i>	<i>Makhurt</i>
<b>Signos zodiacales</b>	<i>Capricornio Tauro</i>	<i>Libra Sagitario</i>	<i>Aries Geminis</i>	<i>Cáncer Virgo</i>
<b>Elem. Cósmicos</b>	<i>Agua</i>	<i>Tierra</i>	<i>Aire</i>	<i>Fuego</i>
<b>Vientos</b>	<i>Oeste</i>	<i>Norte</i>	<i>Este</i>	<i>Sur</i>
<b>Estaciones</b>	<i>Invierno</i>	<i>Otoño</i>	<i>Primavera</i>	<i>Verano</i>
<b>Cuartos lunares</b>	<i>De 21h al final del día</i>	<i>De 14h a 21h</i>	<i>De la 1h a las 7 h</i>	<i>De las 7h a las 14h</i>
<b>Cuartos de día</b>	<i>De medianoche al salir el sol</i>	<i>De la puesta de sol a medianoche</i>	<i>De la salida del sol a mediodía</i>	<i>De mediodía a la puesta de sol</i>
<b>Humores</b>	<i>Flema</i>	<i>Atrabilis</i>	<i>Sangre</i>	<i>Bilis</i>
<b>Edades de la vida</b>	<i>Vejez</i>	<i>Edad madura</i>	<i>Infancia</i>	<i>Adolescencia</i>
<b>Facu. Intelectuales</b>	<i>Voluntad</i>	<i>Memoria</i>	<i>Fantasía</i>	<i>Imaginación</i>
<b>Facult. Corporales</b>	<i>Resistencia</i>	<i>Manipulación</i>	<i>Asimilación</i>	<i>Atracción</i>
<b>Funciones sociales</b>	<i>Dulzura</i>	<i>Bondad</i>	<i>Inteligencia</i>	<i>Coraje</i>

Dicho instrumento, considerado el instrumento por excelencia entre los islámicos, y antes de ser modificado, tenía cuatro cuerdas: zîr, maznâ, mazlâz y bamm<sup>41</sup>, cada una de un color diferente. Estas cuatro cuerdas y sus colores, representaban a los cuatro humores del cuerpo. De tal forma, la zîr (do), era la primera de las cuerdas y aparecía teñida de color amarillo, símbolo de fuego, de ahí que representara la bilis, y su efecto terapéutico al ser escuchada, activaba la circulación gracias a su timbre agudo. La maznâ (sol) era la segunda cuerda. De color rojo, simbolizaba el aire y su humor era la sangre. La dulzura de su sonido y su frescura estaba indicada contra la melancolía. La mazlâz(re) era la tercera y era de color blanco, su humor era la flema y su simbología el agua. El poder de su audición consistía en amortiguar la tristeza calmando las enfermedades de tipo digestivo. La bamm (la) era la última cuerda, la más grave de las cuatro y de color negro. Simbolizaba a la tierra y al escucharla disminuía el ritmo circulatorio llevando la paz al alma. En un poema perteneciente al Kunnâsh de Al-Ha-îk y traducido por la Dra. Manuela Cortés García (1996), se lee lo siguiente referido a lo que acabamos de describir sobre el laúd y su sonido:

<sup>41</sup> Ribera y Tarragó, Julián. *La música árabe y su influencia en la española*. Revisión, prólogo y semblanza biográfica por Emilio García Gómez, Mayo de Oro, Madrid, 1985

*“Mira cómo las cuerdas han adoptado un carácter como la naturaleza humana. La zîr es la primera, porque su sollozo es la queja del enamorado y la embriaguez del ebrio. La maznâ ríe y juega con reproche cuando juguetea con ella los dedos. La mazlâz es la triste, porque está acostumbrada al llanto, y vibra con el movimiento del indeciso. La bamm baja su voz como si estuviese fatigada, llorando el enamorado por el dolor del abandono.”<sup>42</sup>*

Podemos, después de leer este poema recogido en el Kunnâsh y ver el cuadro de A.Chottin, llegar a la conclusión del objetivo terapéutico de la música que pretendían los islámicos con las cuerdas del laúd y su relación con los humores corporales. Toda la simbología que encerraba las cuerdas del laúd y su sonoridad, expuestas en el cuadro, así como sus efectos terapéuticos, tenían un origen cosmológico y cosmogónico, donde se relacionaba el universo con el hombre y su papel en él, y giraba entorno al número cuatro, pues arrancaba de la esencia de Allâh, cuya casa estaba fundada sobre cuatro ángulos. Cuatro eran las cuerdas del laúd, cada una de ellas con una nota musical asignada. De estas cuatro cuerdas derivaban los modos rítmicos, señalados en el apartado referente a la nûba, pues el laúd acompañaba los poemas que la componían. También eran cuatro los atributos intelectuales derivados de la personalidad de Allah: voluntad, memoria, fantasía e imaginación, que descansaban sobre los cuatro atributos corporales del hombre: resistencia, manipulación, asimilación y atracción. Del alma, el intelecto, la naturaleza y la materia como los cuatro principios de toda ciencia, salían los cuatro elementos cósmicos: fuego, aire, agua y tierra<sup>43</sup>, aspecto importante de la dimensión médica que hacía frente a la teoría de “las cosas naturales”, según las cuales el cuerpo humano, como todas las sustancias en el mundo sublunar, se derivaba de la mezcla de estos cuatro elementos cósmicos. Estos elementos eran la base de los doce signos zodiacales distribuidos en las cuatro estaciones del año, arropadas cada una de ellas por los cuatro vientos. De las estaciones y los vientos se extraían los cuatro cuartos lunares y derivados de ellos, los diarios. Cuatro eran asimismo las edades del hombre: infancia, adolescencia, edad madura y vejez, y sus funciones sociales a lo largo de la vida: dulzura, bondad, inteligencia y coraje.

---

<sup>42</sup> Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Kunnâsh de Al-Hafk. Tawil. Sevilla. Ed. Fundación El Monte, 1996.

<sup>43</sup> Gouk P. *Musical Healing in Cultural Context*. Aldershot 2000. Chapter 8

Dada la aparente complejidad de la mezcla entre componentes cosmogónicos y humanos, a saber sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema, que fueron descritos por el médico y psicólogo persa Abbas Al-Majusi ibn Ali (muerto entre 982-994), el tema en sí, era realmente sencillo. La salud del cuerpo residía en el equilibrio de sus humores, de la misma manera que la salud del alma dependía del equilibrio de los temperamentos y la perfección de la música o del equilibrio de las cuerdas, es decir, de la armonía de todos los elementos. De modo que no había que caer en ningún exceso, no abusar nunca de uno de los cuatro elementos. Cuando alguien estaba enfermo, era porque su cuerpo estaba descompensado por uno de los cuatro humores y había que equilibrarlo con el humor opuesto, lo cual se podía conseguir a través de la música, simplemente usando la cuerda o la sonoridad que se correspondía con ese humor.

Continuando con otros instrumentos<sup>44</sup> mencionados en esta tesis, señalamos aquellos con un significado también filosófico espiritual:

Daf: Tambor de origen kurdo. Tiene un cuerpo redondo, cuadrado u octogonal y puede tener uno o dos parches. Algunos tienen cascabeles y otros bordones. En muchas regiones islámicas se considera un instrumento femenino. Es el pandero árabe o adufe.

Darabukka: es el tambor en forma de copa o florero del mundo islámico que también recibe los nombres de derbakke, tombak o zarb. Tiene un solo parche y está fabricado en arcilla, metal o madera. Se coloca horizontalmente sobre el muslo del ejecutante y se golpea con las palmas y los dedos. La afinación puede variarse si se presiona la piel con una mano y se golpea con la otra.

Kamanché<sup>45</sup>: De una a cuatro cuerdas pasan a lo largo de un extenso mástil y desprovisto de trastes y sobre un cuerpo de madera pequeño, esférico, recubierto de piel. Se coloca verticalmente y se toca con un arco flexible. Es el antecesor del violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo.

Nei: Nombre genérico para numerosas variedades de la flauta recta sin embocadura, que es el instrumento tradicional de los pastores del mundo

---

<sup>44</sup> Jean L. Jenkins: *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, World of Islam Publishing Co. Ltd., Westerham Press, Kent, 1976

<sup>45</sup> *Musical Instruments of the World*. Bantam Books, Nueva York, 1978, pp. 154-227

islámico. La mayoría tienen de 60 a 70 centímetros de largo, están hechas de caña y tienen seis orificios para los dedos y uno para el pulgar. Es el instrumento sufí por excelencia, y se han escrito poemas haciendo referencia a su sonido y la repercusión que este tiene sobre el ser humano. Es el caso del, tal vez, poema más representativo que existe sobre el nei:

***“...ese canto del nei es fuego, no aire. ¡Quien no tiene ese fuego, merecería estar muerto! Ese fuego, es el fuego del amor que arde en el nei, el hervor del amor que posee el vino. El nei es el confidente de todo aquel que está separado de su amigo, sus cantos desgarran nuestros velos. ¿Quién ha visto jamás un veneno y un antídoto como el nei? ¿Quién ha contemplado jamás un consuelo y un enamorado como él?”<sup>46</sup>***

La obra a la que pertenece este poema es el Masnawi<sup>47</sup> que fue la gran obra maestra de Jalaluddin Rumi. El Masnawi consistía principalmente en la enseñanza de historias sufíes con profundas interpretaciones místicas consistente en seis libros de poemas que contienen más de 25.000 versos.

Dicen los místicos musulmanes, que sólo el sonido del nei, tiene el poder de transportarnos hacia el Dios Todopoderoso. Como ya hemos visto, la música sufí son remembranzas de Dios, y que mejor que llegar a Dios a través del dulce sonido del nei, o como dijo el propio Jalaluddin Rumi en el siglo XIII ***“Aunque el agua y la arcilla que componen nuestro cuerpo hagan planear sobre nosotros una duda, algo de esa música vuelve a la memoria”***. Si es cierto que el nei poseía ese poder de reminiscencia, se debía a que según la tradición islámica, ***“la pluma de caña fue lo primero que creó Allah”***... como el ser humano, había sido arrancado de su lugar de origen: el cañaveral a orillas del estanque... ***“La flauta de caña está hecha para cantar; sólo revive en los labios del músico. Escuchando sus notas, éste percibe la inaudible vibración de la bóveda celeste y recuerda el tiempo en que estaba unido a sus pulsaciones...Somos la flauta, nuestra música viene de Ti”***<sup>48</sup>

Qanun<sup>49</sup>: Es una cítara pulsada, conocida en la Biblia como salterio. Tiene de 50 a 100 cuerdas de metal dispuestas en órdenes de tres sobre una

---

<sup>46</sup> Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996

<sup>47</sup> Rumi, Yalal Al-Din. *El Masnawi*. Plaza edición. Madrid 1998

<sup>48</sup> Kudsí Erguner. *El flautista sufí o el viaje del alma*, revista El Correo de la UNESCO, París, mayo 1996, págs. 22-24). Texto procedente del Instituto Argentino de Cultura Islámica.

<sup>49</sup> *Musical Instruments of the World*. A Bantam Book, Paddington Press, Nueva York, 1978

caja poco profunda trapezoidal hecha completamente de madera de nogal. El intérprete lo coloca horizontalmente sobre las piernas y pulsa o rasguea las cuerdas con plectros colocados en los dedos de las dos manos. Se dice que fue inventado y construido por el gran Al-Farabi<sup>50</sup>, como veremos a continuación.

## **5. FILÓSOFOS, MÚSICOS, MÉDICOS Y POETAS**

Desde sus inicios, la medicina islámica puso el acento sobre la influencia que la mente y las emociones ejercían sobre el organismo de la persona y viceversa. Sabios como Al-Razí, Avicena o Averroes entre otros, proclamaron que la dimensión psicológica estaba íntimamente ligada a los problemas somáticos. Para ellos, las enfermedades del organismo podían tener un origen psicológico. Cuerpo, mente y emociones formaban una trama indivisible. Hay que entender entonces que la utilización de la música para tratar enfermedades o trastornos psicoafectivos y emocionales, era una práctica habitual, ya que como hemos visto, a través de la música, se ponían en equilibrio los cuatro humores corporales: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra.

En la anatomía humana, según el pueblo musulmán, el oído era considerado el sentido más importante. Averroes, Avicena, Algacel (Al-Ghazali), Al-Kindi, Avempace o la sociedad secreta de los Hermanos de la Pureza, en el siglo X, subrayaron las cualidades sanadoras y espirituales de la música y su efecto en el alma, incidencia que escapa a toda lógica, dada la esencia abstracta tanto de la música en sí como de la propia alma.

Además de postulados médicos de la antigüedad clásica, las fuentes de inspiración de los filósofo-médicos árabes, radicó en el estudio de tratados musicales del mundo griego, como el ya mencionado Nicómaco de Gerasa (60-120), con una tradición aristotélica de la música, centrada en construir una teoría de la percepción musical.

Sabemos pues que la percepción es un componente inherente de la psicología. El filósofo- médico musulmán encauzaba la audición y la práctica musical como un factor indispensable en el quehacer de la persona, por lo que

---

<sup>50</sup> Ramón Guerrero, Rafael. Apuntes biograficos de Al-Farabi según sus vidas árabes. Revista de la UCM Anaquel de Estudios Árabes 14, pp231-238. Madrid .2003

su uso terapéutico era muy frecuente. El Dr. Luis Xavier Lopez Farjeat<sup>51</sup>, intenta demostrar en su obra, qué influencia tuvieron los tratados musicales musulmanes en el desarrollo de la música occidental. Asimismo, asegura que estos filósofos árabes poseían una formación integral que incluía música y medicina. Además, en esta última disciplina, tenían vastos conocimientos del sistema nervioso humano y animal, lo que les permitía valorar la música de manera especial, pues descubrieron las repercusiones emocionales que ésta tenía. Como complemento, debían ser capaces de dominar el arte de la palabra, pues a través de ella, podían transmitir paz y sosiego a los pacientes. Ha de subrayarse, en este sentido, el papel pionero que la medicina islámica ha desempeñado en el ámbito de la psicoterapia. Si a esta forma verbal se le añadía una melodía y un ritmo a través del arte musical, podía llegar a producir efectos notables en el ser humano, pues curaba sus dolencias físicas y anímicas, exhortaba la belleza y fortalecía el carácter.

Es lógico pensar, que no siempre se trataban las patologías y/o enfermedades de igual manera. La elección de una terapia específica dependía de factores como, la naturaleza de los síntomas presentados por el paciente, sus medios y condición social, o la capacidad del propio terapeuta, que en la mayor parte de las veces era completa, ayudándose de múltiples recursos. De esta forma, las enfermedades mentales, además del tratamiento médico convencional, llevaban consigo una terapia con música, danza, teatro, baños y trabajo.

### 5.1. LOS FILÓSOFOS-MÉDICOS PERSAS

Al-Kindí<sup>52</sup> o Abū Yūsuf Ya'qūb ibn Ishāq Al-Kindī. Nació en Kufa, actual Iraq 801 y murió en Bagdad 873. Filósofo profundamente religioso, fue de los primeros que hicieron traducir al árabe la obra de Aristóteles, de quien recibió una profunda influencia al formular su propia obra filosófica. Sus trabajos tuvieron posteriormente gran impacto en Averroes. A su influencia aristotélica se unía un profundo conocimiento de las matemáticas, la medicina, la geometría y la música entre otras disciplinas científicas. En el campo de la

---

<sup>51</sup> López Farjeat.L.X. *La filosofía árabe-islámica*. Publicaciones Cruz. Madrid 2007

<sup>52</sup> Shiloah Ammon. *The theory of music in Arabic writings* (c. 900-1900) G. Henle Verlag, 2003

medicina, fue el primer médico en calcular de forma sistemática la dosis para la mayoría de las medicinas más comúnmente usadas.

Al-Kindi, está considerado, como primer gran teórico de la música y sostenía que: **“la música, se expande, se contrae y calma los movimientos del alma”**<sup>53</sup>. Fue maestro tanto en la teoría como en la práctica, ya que añadió una quinta cuerda al laúd. Como médico se dio cuenta del valor terapéutico de la música, ya que, según una narración, trató de curar con ella a un muchacho paralítico, tras haber sido inútil la ciencia de todos los médicos ortodoxos.

Sólo han sobrevivido seis de sus trece tratados sobre música, en uno de los cuales se emplea por primera vez la palabra *musiqí*, en el título. No obstante, donde aparecen más alusiones a la terapia musical es en su monumental obra *Kitab Al-Siyasa*, donde describió cómo las perturbaciones mentales podían ser corregidas mediante los sonidos; tal vez, fue aquí donde se estableció la forma musical de la suite (*nûba*), que, con su potencial de efectos terapéuticos y, a través de su dramaturgia musical, conseguía dispersar los impulsos agresivos.

La figura de Al-Kindi se eleva sobre el umbral de la ciencia y la filosofía islámica. En sus obras musicales es bastante representativo su énfasis en el enfoque ético, cosmológico y el espíritu que guía al terapeuta. Este concepto es esencial para la comprensión de la compleja red que une la música a todos los atributos del universo, y que dominó los aspectos técnicos y los parámetros del sistema musical. Según los estados de los pacientes, Al-Kindi recomendó, que el médico debía desarrollar diagnósticos mediante sus habilidades musicales con el fin de prescribir un tratamiento adecuado. Sin embargo, la reciprocidad de las cosas también era una característica importante en la filosofía de Al-Kindi, ya que puede deducirse de la observación que hemos realizado, que el músico también debía poseer algunos conocimientos de medicina, pues como veremos en el desarrollo de los maristanes y las terapias musicales aplicadas en ellos, los músicos eran contratados externamente a la profesión médica, y eran inducidos por la prescripción del galeno, aunque a la hora de interpretar, ellos mismos tenían que saber manejar la situación y conocer al paciente con todas sus patologías.

---

<sup>53</sup> Missika, Pierre. *La música árabe de Al ándalus*. Revista de artes y letras de Israel. Nº105. Nov.1998

El precedente creado por este filósofo-músico fue seguido por sus sucesores intelectuales. Todos ellos se ocuparon de la música como rama de las matemáticas, consideradas ambas como disciplina filosófica.

Hunayn ibn Ishaq<sup>54</sup> (809-873), escritor, traductor y médico árabe, conocido en la medicina medieval europea con el nombre de Johannitius. Con sus traducciones de textos galénicos e hipocráticos colaboró de una manera decisiva en la transmisión del saber científico helénico al islam. Fue autor también de los primeros tratados árabes de oftalmología. En una de sus traducciones del griego Porfirio, *Isagoge*, habló ampliamente de los grandes efectos terapéuticos de la música. Según Hunayn, la música era un medio para influir en los accidentes del alma, que tenían un fuerte impacto en la salud del individuo. Por consiguiente, estos factores eran determinantes en la salud. Los accidentes del alma se definían en términos de emociones - la ira, el miedo, la alegría la tristeza, y así sucesivamente - y, a veces en términos del funcionamiento de la imaginación. Lo interesante residía en la capacidad de la música para estimular o sedar dichos accidentes del alma.<sup>55</sup>

Entendemos por accidentes del alma, patologías psíquicas como la melancolía o la depresión. Veremos como en el Barroco, todos estos "accidentes del alma" son reproducidos por los propios sonidos musicales, por lo que Johannitius comenzó un apunte muy innovador que se refrendará en la doctrina de las pasiones que analizaremos en el siglo XVII.

Al-Razi<sup>56</sup> (Rhazes) o Abū Bakr Muhammad ibn Zakarīyā Al-Rāzī, nació en Rayy, provincia de Teherán (Irán) en el año 865, y murió en la misma ciudad en 925. Descubrió el ácido sulfúrico y estudió enfermedades víricas. Viajó mucho, por lo que no es de extrañar su presencia en la Península Ibérica, atraído por el influjo andalusí, y prestó servicios a varios príncipes y gobernantes, especialmente en Bagdad donde tenía su laboratorio. Se decía de él, que era un hombre compasivo, amable, justo, y devoto por el servicio a sus pacientes, fueren ricos o pobres.

---

<sup>54</sup> Strohmaier, Gotthard. *Hunain Ibn Ishaq – An Arab Scholar Translating Into Syriac*. Aram 3 (1991): 163-170. Web. 2009

<sup>55</sup> Olson G. *Literature as Recreation in the Later Middle Ages* (Ithaca, 1982), ch.2.

<sup>56</sup> Al-Rāzī. *La conducta virtuosa del filósofo* traducción, introducción y notas de Emilio Tornero Poveda, Madrid. 2004



Sus contribuciones a la terapia musical radicarón en su conocimiento de la medicina y la psicología. Por tanto, relacionó ambas disciplinas en su *Medicina espiritual*<sup>57</sup> donde describió con detalle como la falta de una conducta ética podía tener una gran influencia negativa y generar enfermedades. Así añadió, que la atención psíquica del enfermo era condición imprescindible de todo tratamiento.

Al- Razí, que en su juventud había sido un fino intérprete de laúd, no dudó en utilizar la música para tratar a pacientes con viruela y sarampión. Pero su verdadero hallazgo fue el tratamiento con música a enfermos depresivos. De tradición sufí, convirtió este tipo de música, comentada ya en esta tesis, en una de sus principales armas, pues abogaba por la relajación y la transformación humoral que ésta causaba en el enfermo.<sup>58</sup>

Al-Farabi<sup>59</sup> o Abū Nasr Muhammad ibn Al-Faraj Al-Fārābī nació en Farab, Transoxiana (Uzbekistán) en 872 y murió en Damasco en 970. Está considerado como el primer filósofo del mundo islámico; en comparación con Al-Kindi, fue más incisivo y profundizó más en la filosofía platónico-aristotélica. Además, fue prolífico en disciplinas como las matemáticas, la medicina o la música entre otras muchas. Propuso la primacía de la verdad filosófica ante la religión<sup>60</sup>. Se le llamaba “El segundo Maestro”, después de Aristóteles. Influyó de una forma muy intensa en otros pensadores islámicos posteriores como Avicena y Averroes.

Además de sus escritos filosóficos, redactó un catálogo de las ciencias que constituye el primer intento de sistematizar el conocimiento humano por parte de un autor musulmán.

Por lo que se refiere a sus aportaciones musicales, tanto en la teoría musical con su “Gran libro de la música” *Kitab al musiqi al Kabir*, como en la práctica, según Rafael Ramón Guerrero<sup>61</sup>, fue un gran maestro en este arte, e incluso es probable, que hubiera fabricado un instrumento musical, especie de laúd, del que extraía melodías maravillosas que conmovían el ánimo. También

---

<sup>57</sup> Browne, Edward Granville. *Islamic Medicine*. Goodword Books. India. 2001

<sup>58</sup> Ver epígrafe 3.1 del presente capítulo.

<sup>59</sup> Miguel Cruz Hernández, *Al-Farabi*, en Historia de la filosofía española. Filosofía hispano musulmana, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Madrid 1957, tomo 1, págs. 73-104

<sup>60</sup> Ramón Guerrero, Rafael. *Obras filosóficas y políticas*, Trotta, Madrid, , 2008

<sup>61</sup> Ramón Guerrero, Rafael. Apuntes biográficos de Al-Farabi según sus vidas árabes. Revista de la UCM Anaquel de Estudios Árabes pp.231-238. Madrid 2003.

se dice que inventó el *qanun*, ya comentado en este capítulo, en el apartado de los instrumentos.

Estudioso de Pitágoras, Al-Farabi desarrolló la parte eminentemente acústica y matemática de la música, partiendo de la cuerda, y una especulación cosmogónica (como vimos con las cuerdas del laúd) que religaba con otro hecho, esta vez una palabra, que luego pasó Al-Ándalus: el tarab<sup>62</sup> (“arrebato”, “estado extático” o “embeleso místico” en árabe), que dio origen a la palabra “trovador”; tarab se empleaba en Al-Ándalus para designar el cante.

El tarab, era un estado de entusiasmo que producía la música y que tiene un equivalente muy claro en la música flamenca de hoy, el famoso “duende”. Esto quiere decir, que hay “algo” que emociona, algo que es capaz de llegar al fondo del alma. Ese algo es el tarab. Por eso, a menudo se alude a la música tradicional árabe como “el arte del tarab”, el arte de emocionar, ¡la ciencia de la emoción! .Desde el punto de vista psicológico, analizó este poder emocional de la música y su papel como elemento de comunicación con el otro. El estado del que arrancó fue casi biológico:

*“El hombre y el animal, bajo la impulsión de sus instintos, emiten sonidos que expresan sus emociones, como pueden ser la de alegría y miedo. La voz humana expresa mayor variedad (tristeza, ternura, cólera). Estos sonidos, en la diversidad de sus notas, provocan en la persona que los escucha los mismos matices de sentimientos o de pasiones, exaltándole, controlándole o tranquilizándole”*<sup>63</sup>

Igualmente destacó la aplicación de la música para paliar el daño corporal:

*“El cuerpo cae enfermo cuando el alma está débil. El cuerpo se daña cuando dañan nuestra alma. De ello se deriva que la curación del cuerpo tiene que ver con la curación del alma. El reestablecimiento de su fuerza y sustancia nos remite a un justo equilibrio. Y para ello nos ayudamos de los sonidos adecuados para cada caso”*

Sus conocimientos musicales eran tan amplios, que incidió el tipo de sonido y su frecuencia para el tratamiento terapéutico de los pacientes. Al respecto anunció que los sonidos y los instrumentos que los producían eran no

---

<sup>62</sup> Cruces Roldán, Cristina, *El flamenco y la música andalusí*, Ed. Carena, Barcelona, 2003

<sup>63</sup> Rodolphe Erlanger *La musique arabe*, Ed. Geuthner, Paris, 1930-1935., vol. I, p. 14.

naturales y ensordecedores, introduciendo “veneno” en el hombre, y que los sonidos armónicos, bien tañidos y relajantes, eran capaces de curar la más rara enfermedad.<sup>64</sup>

No se ha encontrado ningún documento que nos confirme su estancia en el imperio andalusí, no obstante, su sabiduría, formó parte de la doctrina de médicos, filósofos y músicos que desarrollaron su profesión en la Europa occidental.

Los Hermanos de la Pureza<sup>65</sup> o hermanos de la Sinceridad, Ijwāa Al-Safā, fue un grupo de filósofos árabes de Basora del siglo X que escribió una obra filosófica conocida como *Epístolas de los Hermanos de la Pureza*, que constituyó una de las obras más notables de la producción filosófica musulmana medieval.

En dicha obra<sup>66</sup>, dijeron lo siguiente:

*“Has de saber, hermano mío, ¡ojala Dios te ayude a ti y a nosotros cubriéndonos con su espíritu!, que los humores del cuerpo son de muchas clases, y que la naturaleza de los animales es también muy variada. A cada humor y a cada naturaleza corresponde un ritmo y una melodía cuyo número sólo puede ser contado por Dios Todopoderoso y Grande. Hallarás prueba de la veracidad de esto que acabamos de decir, así como de la exactitud de cuanto hemos escrito, si tomas en consideración que todos los pueblos de la humanidad poseen melodías y ritmos propios que les dan goce y deleitan a sus hijos, y que cada uno de estos estilos y ritmos deleita únicamente a los mismos que lo han creado. Este es el caso de la música de los dailamitas, de los turcos, de los árabes, de los armenios, de los etíopes, de los rum y de otros pueblos que difieren entre sí por su lenguaje, su naturaleza, su carácter y sus costumbres”.*

En cuanto a los tratamientos hospitalarios, también se incluyeron en las epístolas mencionadas algunas pruebas acerca de la enumeración de los efectos de los modos musicales y su función en los maristanes:

*“el modo fue utilizado en los hospitales, en el descanso del día, y tenía la virtud de asolar los dolores provocados por las debilidades y los*

---

<sup>64</sup> Al-Farabi, traducción francesa por R. d’Erlanger del *Kitab al musiqi al Kabir, la musique arabe*, vol.1 (Paris 1930), p.21

<sup>65</sup> Reyna, Albert, *El concepto de religión en las Epístolas de los Hermanos de la Pureza*, en revista *Alif Nún* n° 48, abril de 2007

<sup>66</sup> El Ikhwan Al-Safa’ (Hermanos de la Pureza). *Epístola sobre la música: principios de música; simbolismo de los instrumentos; astronomía*

*males sufridos por los pacientes, aliviaba su violencia y curaba incluso ciertas enfermedades y dolencias* <sup>67</sup>

En ambos párrafos escritos por los Hermanos de la Pureza, intuimos ciertas cosas interesantes en relación a la música como medicina. En primer lugar el respeto a las diferentes culturas y sus tendencias musicales, espetando que cada una de ellas se rehabilitaba con sus propias músicas y que si debían utilizarlas como tratamiento, que mejor que utilizar las creadas por ellos mismos. Por otra parte, los modos, que no eran otros que los vistos en la exposición de las nûbas, eran capaces independientemente, de tratar un mal en concreto. Sin embargo, estas palabras quedan algo confusas, ya que está claro que hablaban de un modo, pero la generalidad de sus efectos hace que no sepamos exactamente de cual se trata.

Osados en sus litigios, los Hermanos de la Pureza también refutaron la mala música y los sonidos ensordecedores otorgándoles el poder de distorsionar al hombre, pero curiosamente, achacaban dichos “ruidos” al sonido del órgano, como instrumento estridente, molesto y antimusical. De tal forma dijeron:

*“Ensordecedor, terrorífico e incoherente sonido... altera los humores, rompe el equilibrio y causa la muerte súbita. Hay un instrumento que produce este tipo de sonido, llamado Al-urghun [Órgano], que los griegos empleaban en la guerra para aterrorizar a las almas de los su enemigos”*<sup>68</sup>

Por algún motivo, los Hermanos de la Pureza consideraban al órgano como un instrumento sonoramente incómodo. En esta época, el desarrollo de dicho instrumento era muy rudimentario y probablemente, de él salían sonidos incontrolados que ni el propio hombre podía dominar. Sin embargo, no se han encontrado documentos que verifiquen que los griegos lo utilizaran para un fin bélico; más acertado sería pensar, que las tropas enemigas se asustaban por el sonido de trompas o trompetas en masa.

---

<sup>67</sup> *The Epistle on music of Ikhwan Al-Safa*, en A. Shiloah *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993, III.p.16-17

<sup>68</sup> *Ibid.* p.25

Continuando con la *Epístola sobre música*, vemos más curiosidades terapéutico-musicales y ciertos consejos que Los Hermanos de la Pureza dan al respecto. En primer lugar, señalaron que la armonía musical que explicaba el orden y la belleza de la naturaleza era un factor decisivo en el equilibrio espiritual y filosófico del hombre; y, del mismo modo, el uso correcto de la música en el momento oportuno tenía una influencia de curación en el cuerpo<sup>69</sup>. Esta influencia era especialmente expresada en el cambio de la composición de los humores del cuerpo mediante el fortalecimiento o el debilitamiento de uno o más de ellos.

Los Hermanos concluyeron que este fenómeno era común a todos los hombres en la tierra, y por lo tanto, los principios básicos de la música, que eran universales, también eran comunes a todos los hombres<sup>70</sup>. ¿Qué quiere decir esto? Pues simplemente, que todo ser humano, según los Hermanos de la Pureza, era susceptible de ser curado, o tratado con la música, debido a su naturaleza, y por tanto, a través de los sonidos, podía o debía ordenar los humores de su cuerpo, “enervando” o “sosegando” unos u otros para conseguir el equilibrio corporal.

Avicena<sup>71</sup> o Abū ‘Alī Al-Husayn ibn ‘Abd Allāh ibn Sīnā nació en Bujara (Jorasán-Irán 980-Hamadán, 1037), médico, filósofo y científico persa. Escribió alrededor de 450 libros de diversas materias, fundamentalmente de filosofía y medicina. Sus discípulos le llamaban Cheikh el-Raīs, “Príncipe de los sabios”, el más grande de los médicos, el Maestro por excelencia, el tercer Maestro (después de Aristóteles y Al-Farabi). Es considerado como uno de los médicos más importantes de todos los tiempos. Sus obras más famosas fueron *El libro de la curación* y *El canon de medicina*, también conocido como Canon de Avicena. En ellos describió numerosas enfermedades como la diabetes, la ictericia, las cataratas, la meningitis etc., así como la elaboración de la traqueotomía.

Al igual que Al-Razí, Avicena buscó en el origen de las enfermedades un principio psicosomático, pues percibió al ser humano, como un ser físico y

---

<sup>69</sup> *The Epistle on music*, pp.12-13

<sup>70</sup> *Ibid.* pp.25-26

<sup>71</sup> Ramón Guerrero, Rafael: *Avicena, ca. 980–1037*, Madrid: Ediciones del Orto, 1996

espiritual, y puso de manifiesto el origen emocional y psicológico de muchas enfermedades. Así dijo:

*“Las enfermedades físicas pueden ser curadas con el simple poder de la voluntad, así como la persona sana puede enfermar por simple imaginación”.*

En estas palabras, Avicena advirtió una estrecha relación entre los estados emocionales y los estados físicos y, asimismo, se refirió a los efectos benéficos de la música.

Por lo tanto, concluyó que el espíritu, regía la materia. Es desde esta perspectiva que la terapia musical oriental utilizó la música como unión entre el cuerpo y la mente. Esta dicotomía entre música y psique, le convirtió en el último gran teórico de la música en el Islam, incluyendo en sus obras filosóficas, sobre todo en “La curación” y en “La Salvación”, largos capítulos sobre música. Su aportación, además de lo comentado, radicó en la detallada descripción de los instrumentos usados entonces y en el tratamiento de puntos de teoría musical griega que no se han conservado. Así pues, además de estas connotaciones, propuso terapia musical como antídoto para cualquier tipo de dolencia. De tal forma, Avicena afirmaba<sup>72</sup> que todo género de dolor se desvanecía y se curaba con la música, y que la música poseía una cierta cualidad hipnótica, capaz de polarizar nuestra atención, descentrándola del dolor moral y físico. Así trató enfermedades psiquiátricas de diversa índole, pues comprobó que las enfermedades físicas, como el cáncer, que era mortal, era muy compleja de curar con música, no obstante, enfermedades como el insomnio, la falta de memoria etc., las curaba con tratamiento sonoro.

Sus enseñanzas llegaron a Al-Ándalus por medio de discípulos a los que aleccionó.

Ali ibn Abbas Al-Majusi<sup>73</sup> (muerto en 982 a 994), latinizado como Haly Abbas, era un médico persa y el psicólogo más famoso del momento por su obra, *Kitab Al-Maliki*. En ella dio una amplia explicación sobre los trastornos mentales, la pérdida de memoria, la hipocondría, el coma, meningitis caliente y

---

<sup>72</sup> Hamza el Din. *Avicena, la música y la sanación*. Artículo de la web. Hamza el Din.com. Oakland 2003

<sup>73</sup> Manfred Ullmann, *Islamic Medicine* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978, reprinted 1997), pp. 55-85

fría, la epilepsia vértigo, mal de amores, y hemiplejía. También concedió un pequeño espacio a la ginecología y a la obstetricia, que será un importante referente para posteriores estudiosos.

Puso mucho énfasis en la preservación de la salud a través de la curación natural y consideró la música como un tratamiento adecuado a los males psíquicos. Además abogaba por acompañar la música instrumental con letras de poesías de sus contemporáneos poniendo en práctica la medicina psicosomática:

***“La música causa alegría y puede traer la satisfacción y un estado de mejores condiciones de vida para muchos que de otro modo estarían enfermos y miserables, debido a la tristeza innecesaria, el miedo, la preocupación y la ansiedad”<sup>74</sup>***

Al- Ghazali<sup>75</sup> (Algazel) o Abū Hāmid Muhammad ibn Muhammad at-Tūsī Al-Ghazālī, latinizado como Algazel (Ghazaleh, Irán, 1058 - Tus, Irán 1111), teólogo, jurista, filósofo, psicólogo y místico de origen persa.

Este gran maestro sufi, no sólo se limitó a permitir el canto y la música sino también la danza, tras afirmar que todos eran medios de intensificar el sentimiento religioso. Consagró el octavo libro<sup>76</sup> de su obra *Ihiá ‘Ulum Al-Din* “La vivificación de las ciencias de la fe”, llamado *Kitab adab Al-samá ua Al-uaÿd*, al buen uso de la música y del canto en la vida espiritual. En este trabajo, realizado a comienzos del siglo XII, habló de la música en cuanto a vehículo para alcanzar la Unión mística con Dios. Hizo una distinción entre la percepción sensual de la música y la espiritual. En una parte de su tratado, Al-Ghazalí reconoció el poder de los sonidos sobre el corazón humano:

***“No es posible entrar en el corazón humano sino pasando por la antecámara de los oídos. Los asuntos musicales, medidos y placenteros, destacan lo que hay en el corazón y revelan sus bellezas y defectos”<sup>77</sup>.***

---

<sup>74</sup> Lutz Richter-Bernburg, *Ali b. ‘Abbas Majusi*, in *Encyclopædia Iranica*, ed. Ehsan Yarshater, 6+ vols. (London: Routledge & Kegan Paul ) vol. 1, pp. 837–8

<sup>75</sup> Asín Palacios, Miguel, *La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano* Granada: Escuela de Estudios Árabes, 1935

<sup>76</sup> F. Jabre: *La Notion de certitude selon Ghazali dans ses origines psychologiques et historiques*, París, 1958

<sup>77</sup> Al-Gazalí. *Ihiá ‘Ulum Al-Din*. Parte 3, libro 8, vol. 2, pág. 237. trad. al inglés por Duncan Black MacDonald en su artículo: Emotional religion in Islam as affected by music and singing, *Journal of Royal Asiatic Society*, Londres, 1901, p. 199

A diferencia de lo que veremos a continuación, Al- Ghazali no era médico ni músico, no obstante, su influencia, como sufista, refuerza el beneficio del arte musical en la vida diaria, pues habló de la importancia del buen gusto y de la belleza en lo que atañe a los instrumentos musicales y criticó a aquellos que no saboreaban sus melodías ni sintonizaban con el de goce espiritual y moral que producían.

Distinguió la música espiritual de aquella que tenía como objetivo únicamente el placer de los sentidos. La primera era la única, según él, moralmente justificable: ***“Puede tratarse de una simple salmodia del Corán; el que escucha debe hacerlo con un corazón puro para ser totalmente receptivo”***

Para Al-Ghazali, como gran pensador, la música formaba parte de algo tan bello, que era difícil de explicar, por lo que cualquier connotación melómana era conato de su sensibilidad hacia esta arte y sus efectos. De este modo afirmaba: ***“La duda es una nota musical que embellece la sinfonía de la vida intelectual de un hombre”***

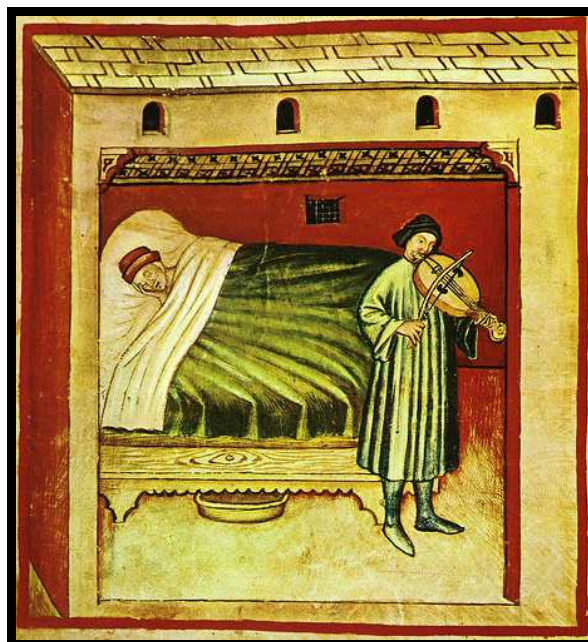
Su relación con Al-Ándalus fue casual, pues, aunque no estuvo en la península, su ideología sufista asustó a la corte andalusí debido al fanatismo místico y esotérico que ésta poseía así como sus imparables influencias en los sufistas andalusíes.

Ibn Butlan, muerto en 1038, aunque no se sabe con certeza, así como tampoco su fecha de nacimiento. Fue un médico cristiano iraquí. Escribió el *Taqwim Al-Sihhah* o *Tacuinum sanitatis*. La obra trata las cuestiones de higiene, dietética y ejercicio. Hizo hincapié en los beneficios de la atención física de la persona y el bienestar mental. Así, el *Tacuinum sanitatis*, traducida al latín en el siglo XIII, tiene una sección sobre el uso de la música y su funcionamiento en las patologías psíquicas:

***“Los instrumentos musicales son ayudas para el mantenimiento de la salud y la restauración de la misma una vez perdida. Por este arte de la música fue antiguamente ordenado sacar a la mente de vuelta a los hábitos saludables, y por lo tanto los médicos se dedican a su uso para curar el cuerpo. Por lo tanto, emplean los tonos para la mente enferma, tal como lo hacen los medicamentos para el cuerpo enfermo. Y el***



*funcionamiento de la música en la mente se muestra como el paso de los camellos, lento pero seguro...”*<sup>78</sup>



*Imagen del Tacuinum sanitatis. Hombre tratado con música*

Gracias a la buena conservación del *Tacuinum Sanitatis*, y a su ininidad de grabados ilustrativos, nos podemos hacer una idea de la concepción que Ibn Butlan tenía acerca de los poderes curativos de la música. De sus palabras se pueden sacar algunas conclusiones interesantes al respecto. En primer lugar la sola acción de los instrumentos para restaurar la salud, decía mucho de la fe que los musulmanes tenían con las melodías tocadas y cantadas. Después la asiduidad con la que habló del tratamiento terapéutico musical utilizado por los médicos, confirmaba su casi prescriptivo uso, como si fuera un medicamento más. Por último el símil con el paso de los camellos es cuanto menos curioso, pues no dejó de reconocer, como veremos en siglos posteriores, que la música ofrecía solución a corto plazo, pero que a largo plazo los resultados son lentos aunque según afirmó, seguros.

## 5.2 LOS FILÓSOFOS-MÉDICOS ANDALUSÍES

Al-Rabbihi o Abu Umar Ahmad ibn Muhammad ibn Abd Rabbihi (Córdoba, 860-940) fue un poeta hispanoárabe, conocido fundamentalmente por su enciclopedia didáctica y poética *lqd Al-farid* (El collar único), obra

---

<sup>78</sup> Ibn Butlan, *Tacuini Sanitatis Elluchasem Elimithar*. Strasbur 1531. p.28. También mirar *Le Taqwim Al-Sihhah d'Ibn Burlan: un traité médical du XIe siècle*, ed.H.Elkhadem. Louvain 1990, pp.269-70

dividida en veinticinco secciones que incluyó más de mil trescientos versos propios que establecieron una comparación con la poesía oriental cuyo propósito era mostrar que la calidad de la poesía de Al-Ándalus, era equiparable a la del resto de la cultura árabe. Fue, asimismo, autor de lírica genuinamente andalusí, ya que fue uno de los primeros creadores de moaxajas junto con Al Qabrí, mencionado anteriormente. Se inclinó por el uso terapéutico del canto acompañado de instrumentos.

Abulcasis<sup>79</sup> o Abul-Qasim Khakaf ibn al Abbas al Zahravi, (936 - Córdoba, 1013), fue un médico cordobés considerado el fundador de la cirugía moderna. Escribió una completísima enciclopedia de medicina, *El Tasrif*, que llegó a contar con treinta volúmenes, donde recopiló todo el conocimiento médico y farmacéutico de la época. Fue, asimismo, un gran innovador en las artes médicas, siendo el primero en emplear el hilo de seda en las suturas.

Abulcasis incidió en la terapia musical para la recuperación del enfermo desde el punto de vista psicológico, y enfocó una idea inédita hasta este momento, pues se preocupó de la educación de los niños y su psicología tratando a muchos de ellos en sesiones con música con el fin de crear un perfil ideal de la persona perfecta, como en su momento dictaron los griegos, valorando la música igual de importante que las matemáticas, la geometría o la gramática. También utilizó la música en ocasiones para favorecer el bienestar del convaleciente en los post operatorios, pues gustaba de reunir a pequeños grupos musicales de instrumentistas y cantores en las salas de los recién operados<sup>80</sup>.

Avempace<sup>81</sup> o Ibn Bayyah de nombre completo Abu Bakr Muhammad ibn Yahya ibn Al-Sa'ig ibn Bayyah, más conocido como Avempace, fue un filósofo de Al-Ándalus, nacido en Zaragoza, capital de la Taifa de Saraqusta, hacia 1080 y muerto en Fez en 1138, que cultivó además la medicina, la poesía, la física la botánica, la música y la astronomía. Es uno de los primeros filósofos andalusíes de renombre.

Comenzó dedicándose a la música, tal como él mismo confesó:

---

<sup>79</sup> Martin S. Spink y Geoffrey L. Lewis, *Abulcasis on sugery and instruments*, texto árabe, trad. inglesa y comentario, Berkeley y Los Angeles, 1973

<sup>80</sup> A. Martín-Araguz, C. Bustamante-Martinez, *Neurocirugía en Al-Andalus y su influencia en la medicina escolástica medieval*, en *Revista de Neurología*, (2002). 34 (9), p. 877-892.

<sup>81</sup> Asín Palacios, Miguel: *El filósofo zaragozano Avempace*, en *Revista de Aragón*, 7, Zaragoza, 1900.

*“En cuanto al arte de la música me dediqué a ella hasta que logré, según mi criterio, un punto satisfactorio”*<sup>82</sup>

Por otro lado, autores como el bibliógrafo y médico Ibn Abi Usaibí'a (1194-1270)<sup>83</sup> coincidió en que Avempace, tenía unas especiales dotes para el canto y para la interpretación. Hábil tañedor de los típicos instrumentos árabes de la época, y excelente compositor, escribió un extenso tratado titulado *Fi-l-'alhan* (“Sobre las melodías musicales”), hoy perdido, además de un comentario al tratado sobre la música de Al-Farabí, que, en opinión del historiador argelino Al-Maqqarí (1591-1634)<sup>84</sup>, hacían inútiles todos los libros que se habían escrito sobre el tema con anterioridad, incluido el famoso *Kitab Al-musiqa Al-kabir* (“El gran libro de la música”).

No solamente trabajó en la música como teoría y como práctica sino que, como hicieron Platón, Aristóteles, Arístides Quintiliano y el propio Al-Farabi, estableció las correlaciones entre las diversas clases de melodías y el temperamento humano, planteando así una interesante temática estética, moral, psicológica y educativa dentro de la música. Incluso se conservan algunos poemas y anécdotas, en que mezclaba su ingenio, conocimientos científicos y dotes poéticas<sup>85</sup>.

El islamólogo español Emilio García Gómez (1972)<sup>86</sup> considera que fue Avempace quien fundió por primera vez la poesía árabe clásica con las formas romances de la lírica de influencia cristiana; según el mismo autor el resultado fue la forma de moaxaja llamada zéjel, compuesta en árabe dialectal y adaptado a la melodía de las canciones cristianas.

Avenzoar<sup>87</sup> o Ibn Zuhr, nació en Peñaflores (Sevilla) en 1095 y murió en Sevilla en 1161), destacado médico andalusí, filósofo y poeta, residió un tiempo

---

<sup>82</sup> Borrás Gualis, Gonzalo, *Música en la Aljafería: homenaje a Avempace*, Zaragoza, 1999

<sup>83</sup> Ibn Abi Usaibí'a (1194-1270) *Las fuentes esenciales de la clasificación de los médicos*. Contiene 308 biografías de médicos; desde los griegos hasta sus contemporáneos. Ed. Muller, 2 vols., 1884. Esta cita está en el volumen 1 p51.

<sup>84</sup> Referencia recogida en la tesis de García Gómez E. *Todo Ben Quzmán*, Madrid, 1972, III, pág. 35 y Rubiera, María Jesús: *Literatura hispanoárabe*, Madrid, 1992, págs. 164-165)

<sup>85</sup> Asín Palacios, Miguel: *El filósofo zaragozano Avempace*, en *Revista de Aragón*, 7, Zaragoza, 1900, p. 280.

<sup>86</sup> García Gómez, Emilio. *Todo Ben Quzmán*, Madrid, 1972, III, pág. 35

<sup>87</sup> De la puente González, Cristina *Médicos de Al-Ándalus: Avenzoar, Averroes e Ibn Al-Jattib. Perfumes, ungüentos y jarabes..* Nivola Libros Y Ediciones, S.L Madrid 2003

en El Cairo, escribió el *Kitab Al-taysir fi ad-madawat wa-Al-tadbir* ("Libro que facilita el estudio de la terapéutica y la dieta"), un manual que un siglo más tarde fue traducido al latín, consiguiendo una gran difusión, por consejos de su amigo y colega Averroes.

La contribución a la terapia musical de Avenzoar fue muy importante, pues instauró en los maristanes la terapia con música para los perturbados mentales, dando importancia a estos lugares especiales dotados de jardines y fuentes de agua, un nivel aun no alcanzado por la psicoterapia occidental de la época.

Ibn Tufayl<sup>88</sup> o Abu Bakr Muhammad ibn Abd Al-Malik ibn Muhammad ibn Tufail Al-Qaisi Al-Andalusi, nació en Guadix (Granada) 1105/1110 y murió en Marrakech, 1185. Médico, filósofo, matemático y poeta andalusí, contemporáneo de Averroes, y discípulo de Avempace.

Participó en la vida cultural, política y religiosa de la corte de los almohades en Granada. Sus aportaciones a la música siguieron las doctrinas sufíes. Valoró el poder musical para alcanzar el misticismo y ascetismo con Dios, al igual que lo hará siglos más tarde los reformistas protestantes Lutero y Calvino, y trabajó con la música en sesiones de relajación y transformación.

A través del uso de las melodías sufíes, conseguía el sosiego y tranquilidad del enfermo, por lo general, enfermo psíquico. Al igual que Avempace, y como más adelante veremos, el médico musulmán debía dominar el medio oral de la palabra. Excelente poeta, Ibn Tufayl, unió a las melodías que utilizaba para curar a los enfermos, letras-remembranzas de Dios, que junto con la música, envolvían al enfermo en un aura mística que favorecía su recuperación.

Averroes<sup>89</sup> o Abū l-Walīd Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ibn Rushd (Córdoba 1126 – Marrakech 1198), filósofo y médico andalusí, maestro de leyes islámicas, matemáticas y medicina. Aunque no fue músico como tal, si valoró la terapia musical desde un punto de vista psicológico, como influencia en las conductas humanas. Así pues, seguidor de Avempace, consideró la música siempre desde las enseñanzas aristotélicas en las que no solo

---

<sup>88</sup> Ibn Tufayl, Abu Bakr, *El filósofo autodidacto [Risala Hayy ibn Yaqzan]*, Editorial Trotta: Madrid, 1995

<sup>89</sup> Vázquez de Benito, M. C. *Obra médica / Averroes*. Universidad de Córdoba 1998

repercutían en el ser humano los sonidos naturales (viento, olas, pájaros, silencio de la noche), sino que los sonidos armónicos, eran mucho más poderosos para influir en la conducta y el carácter. No hay exactitud acerca de si aplicó o no terapia musical para sus pacientes, pero observando la forma de pensar, y sus raíces filosóficas y médicas, es muy probable que la utilizara.

Maimónides<sup>90</sup> nació en Córdoba en 1135 y murió en Egipto en 1204. Fue conocido también como Rabí Moisés Ben Maimón, o Ramban que es un acróstico del hebreo “Rosh Medabrín Bekol Makom” que significa “el primero en hablar en todas partes”. En el mundo árabe se le conoció como Abu Imram Musa ben Maimun Ibn Abdalá. Fue el médico, rabino y teólogo judío más célebre de la Edad Media y tuvo una enorme importancia como filósofo en el pensamiento medieval. De origen hebreo, estuvo, sin olvidar nunca sus creencias religiosas, al corriente de toda la cultura andalusí de la que aprendió conocimientos de disciplinas como la medicina, la filosofía y la música. Se fascinó con la figura de Averroes que era 10 años mayor que él, e intercambiaron conocimientos, pues para ambos, la filosofía y la religión no se podían contradecir a pesar de que eran autónomas, porque apuntaban y llevaban a la misma Verdad. Entre sus obras destaca *La guía de perplejos* (1190) como la clave de su pensamiento filosófico y ejerciendo una fuerte influencia en círculos tanto judíos como cristianos y sobre todo escolásticos. En 1175 Ricardo I Corazón de León, rey de Inglaterra, intentó que Maimónides fuera su médico personal. Era la época de la III Cruzada. Ello aumentó su fama.

Para Maimónides, el médico era como un guía y maestro de la salud<sup>91</sup>, e intervenía técnicamente para tratar problemas médicos. Enseñó que la salud era un atributo positivo y exigió que la investigación fuera por medio de la experimentación. Recomendó el cultivo de los sentidos **“con el fin de gozar de la vida”**; el oído: **“escuchando música de cuerdas y flauta”**; la vista: **“Contemplando hermosos cuadros”**; el olfato: **“Paseando por hermosos jardines”** y el gusto: **“Comiendo manjares sazonados”**. De este modo, en ese deleite de la música para gozar de la vida, Maimónides, observó como los sonidos tenían efectos terapéuticos para curar enfermedades del alma, como la

---

<sup>90</sup> Orian M. *Maimónides, vida, pensamiento y obra*. Primera edición. Ed. Riopiedras. Barcelona 1984.

<sup>91</sup> [www.jewishprograms.org](http://www.jewishprograms.org).

melancolía. En este contexto, el investigador W.Z.Harvey, en su artículo de *Ética, meta-ética, y estética meta-estética en Maimónides*, cita las siguientes declaraciones del genial médico cordobés en el Capítulo 8, 5:

*“Si el humor de la bilis negra está agitado, es decir, si se sufre de Melancolía, debe hacerla cesar escuchando canciones y diversos tipos de melodías, caminar por los jardines y disfrutar de los magníficos edificios. Pues la música agrada a las bellas formas y por cosas como esta, se deleita el alma y se altera la bilis negra, desapareciendo del hombre”*<sup>92</sup>

Con estas palabras, vemos como Maimónides preconizó el valor terapéutico de la música en determinadas enfermedades mentales, hasta el punto de que en el tratado *Medicina de las almas* se recomendaba dedicar a la música un año completo de los diez que comprendían el ciclo de estudios. Este enfoque se enfatizó y se amplió en los escritos médicos de Maimónides, especialmente en las *Epístolas a Al-Afdal* (1225), hijo mayor de Saladino, que sufría de ataques de melancolía. Maimónides le recetó un régimen detallado que incluía dieta y mantener la forma física, así como las instrucciones para tratar el carácter psicológico. Vino y música eran recetas que proponía, ya que el vino era un buen somnífero, y ayudaba a purificar la sangre y eliminar los vapores causados por la bilis negra garantizando un sueño placentero. Maimónides también instaba a que la somnolencia de la tarde y de la noche debía estar inducida por el canto y la música. El propio tratamiento debía ser administrado por un cantante que estaba acompañado por un instrumento de cuerda. El cantante tenía que disminuir gradualmente el volumen de su voz y atenuar el sonido de las cuerdas para que se convirtiera en mero susurro, ambos debían cesar por completo cuando el paciente se quedaba dormido. El acerbo musical de esta metodología no solo se limitaba a los momentos previos al sueño, sino que también era interesante aplicarlo como entretenimiento de los pacientes durante las dos horas que seguían a la cena. Maimónides concluyó entonces diciendo: **“todo esto es agradable para el corazón y ayuda a disipar pensamientos sombríos”**<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Harvey W.Z., “Ethics and Meta-Ethics, Aesthetics and Meta Aesthetics in Maimonides” en S Pines y Y.Yovel (eds), *Maimonides and Philosophy* (Dortrecht, Boston and Lancaster, 1986) pp.134-5

<sup>93</sup> *Teshuvot refuiyot* [Medical Responsa], Medical Works, vol.5, ed. S Muntner (Jerusalem, 1969),pp 148-50

El buen hacer de Maimónides en cuanto a sus tesis terapéutico musicales, tuvieron continuidad en un discípulo suyo llamado Ibn' Aqnin (m. 1226) médico, filósofo y comentarista de su gran maestro. En su aclaración de la Mishná, decía que el ser humano, debía dedicar todas sus acciones al cielo, para ello tenía que mantenerse en forma, tanto física como mental. Al igual que en su famosa obra *Tibb Al-Nufus* (Higiene de las almas), Ibn' Aqnin utilizó su habilidad como médico, atribuyendo a la música el poder del remedio para la enfermedad mental. Así escribió:

*“En el caso de la melancolía, cuando la persona está enferma, no puede ver las cosas como son. Esto se puede curar por medio de la música desempeñada por instrumentistas y cantantes, acompañando las melodías de bellos poemas y con variedad de instrumentos: kinnorim y nevalim (liras), man'ammim (sonajas) mezalzelim (platillos), e uggavim (instrumentos de viento)”<sup>94</sup>*

Tanto las poblaciones musulmanas del magreb marroquí, como los judíos de la diáspora -los sefardíes- han conservado piadosamente el recuerdo de la música hispanoárabe emigrada forzosa de las metrópolis ibéricas a raíz de la ulterior intolerancia religiosa.

## **6. LOS MARISTANES. LUGARES IDEALES PARA LA TERAPIA**

El primer maristán<sup>95</sup> (hospital) del que se tiene conocimiento en el Islam fue fundado en Damasco en el 707. Posteriormente, en dicha ciudad, se construyó en 1154 el maristán de Nur-ed-din<sup>96</sup> como modelo de administración y organización ideal. En este contexto, un valenciano de la época, Ibn Yubayr<sup>97</sup>, que recorrió el Próximo Oriente entre 1183 y 1185, lo describió en su libro de viajes:

*“En esta ciudad hay unas veinte madrazas, y dos hospitales, antiguo y moderno. El moderno (el maristán Nur-ed-Din) es el más importante y el más grande de los dos. Su asignación diaria es de unos quince dinares. Tiene unos intendentes en cuyas manos están los*

<sup>94</sup> Ben-Sasson M. *Originalité el plagiat dans l'oeuvre musicale d'Ibn Aqnin*, en M.Abitbol Ed, Relaciones judeo-musulmanas en Marruecos. Paris 1997. pp.309-10

<sup>95</sup> Díaz-Plaja, Fernando. *La vida cotidiana en la España musulmana*, Edaf, Madrid, 1993, pág. 336

<sup>96</sup>G. Bárcena, Carles. *El bimaristán, un modelo de hospital islámico. Historia de los primeros centros psiquiátricos del mundo*. Revista Natura Medicatrix nº 62 Barcelona. Enero 2001.

<sup>97</sup> Ibn Yubayr. *A través de Oriente-Rihla*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 2007

*registros donde se recogen los nombres de los enfermos, los gastos que son necesarios para sus remedios, sus comidas y muchas otras cosas. Los médicos van allí cada día por la mañana, examinan a los enfermos y ordenan la preparación de los medios y los alimentos que les sean buenos, según lo que convenga a cada individuo entre ellos.*

*El otro hospital funciona conforme a esta descripción, pero la organización es mejor en el moderno. El antiguo está en la parte occidental de la venerada aljama”<sup>98</sup>*

En Bagdad, se fechó en el 800, otro hospital cuya existencia está históricamente comprobada. Con la apertura del Islam al mundo, en el siglo IX, las ciudades bajo su influencia, desde Asia central a Al-Ándalus, se dotaron de instituciones similares. De este modo se construyó un maristán en el Cairo (siglo IX) que estuvo en funcionamiento hasta el siglo XV, simultaneando sus servicios con un segundo hospital (al Mansuri, siglo XIII), todavía hoy conservado en parte, que podía acoger alrededor de ocho mil pacientes de ambos sexos.

Ya en Europa, bajo el dominio de Al-Ándalus, los maristanes más famosos, fueron construidos en la Granada nazarí. En este baluarte islámico europeo, había al menos dos maristanes y una casa cuna a mediados del siglo XIV. Uno de ellos fue fundado por el sultán Muhammad V en 1365 y englobaba también un hospicio o casa de alienados. Este maristán se supone que estaba destinado a enfermos mentales. El segundo, llamado de Moriscos, albergó a toda clase de enfermos y tras la conquista de Granada se convirtió en leprosería, más tarde, tras la expulsión de los moriscos en 1568, se destinaría a pobres y vagabundos.

Según Ibn Al-Jatib<sup>99</sup>, historiador andalusí, el maristán de Granada era mejor que el hospital Al-Mansurí de El Cairo, lugar modélico según todas las referencias. En 1496, por orden de los reyes Católicos<sup>100</sup>, se expulsa a los enfermos de dicho maristán y se instala una Casa de la Moneda. La sólida estructura llegó en perfecto estado hasta el año 1843 cuando fue demolida.

La vida de los maristanes era muy parecida a la dinámica actual de los hospitales. Cada maristán tenía un equipo de médicos y cirujanos (algunos especialistas), así como personal sanitario de ambos sexos. En los distintos

---

<sup>98</sup> Rihla de Ibn Yubayr

<sup>99</sup> Encyclopedia of Medieval Iberia, ed. Michael Gerli. (New York: Routledge, 2003), 416–417

<sup>100</sup> Pérez, Joseph. *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Nerea, 1997



departamentos se atendían los casos de medicina interna, cirugía, oftalmología y ortopedia. Contaban además, con una administración de la que se llegaron a redactar tratados por su buena gestión; un dispensario, una farmacia-laboratorio, -donde se preparaban las recetas-, varios almacenes, una mezquita y, con frecuencia, una biblioteca especializada. Los pacientes femeninos estaban separados de los masculinos.

Acceder como médico<sup>101</sup> a estos maristanes, era harto difícil. La exigencia del trabajo provocaba que los futuros médicos pasaran una criba semejante a la actual. Tal fue el caso del gran Al- Razí, comentado anteriormente, que dispensaba a los estudiantes una enseñanza teórica y práctica, basada en la observación clínica que podía constar de una media de unos diez años aprendiendo bajo las órdenes de varios médicos que le avalaban si veían que valía. Una vez pasada la época de aprendizaje se le demandaba la redacción de una tesis y la obtención de un diploma que permitía ejercer la medicina, tras haber pronunciado el juramento hipocrático. Había distintas categorías de médicos, públicos y privados, el hakim era el sabio, el que más prestigio tenía y el que podía practicar la cirugía. El tabbib era el médico, tal como hoy entendemos el médico de cabecera, y el mutatabib era el ayudante del médico, el practicante.

Como hemos visto anteriormente, los médicos debían de dominar el arte de la palabra, por lo que se educaban para ello, de ahí el valor concedido también a la recitación coránica, que era realizada en los maristanes medievales, dos veces al día, por la mañana y al caer la noche. Los médicos no sólo tenían la función de curar sino de prevenir, seguían un método estricto, primero mantenían la higiene del enfermo, a la que daban mucha importancia; luego la dieta, el equilibrio de los alimentos; si con eso tampoco mejoraba se pasaba a las medicinas que eran de dos tipos: simples o compuestas, combinación de simples, y entre minerales y vegetales. Aquí es donde entraba el tratamiento con música. No obstante, si después de esto los humores no se equilibraban se pasaba a la cirugía y determinaciones más serias como las sangrías entre otras cosas. Según el erudito alemán Franz Rosenthal (1914-2003), escribió que Abul Faraj ibn Hindú, (m. 1019) hombre de letras y

---

<sup>101</sup> De la Puente, Cristina, *Médicos de Al-Andalus*. Perfumes, ungüentos y jarabes , Editorial Nivola, Madrid, 2003

funcionario del gobierno, escribió sobre los conocimientos de los galenos en su profesión en su enciclopedia *Miftah Al-tibb* (La clave para la medicina)<sup>102</sup>. Aquí, en el octavo capítulo que se titula *La enumeración de los aspectos de las ciencias*, el médico debía saber filosofía, física, astrología, aritmética, música, teología y lógica. En cuanto a la ciencia de la música, Ibn Hindú reconoció que en el tratamiento de determinadas enfermedades, los médicos a menudo tenían que recurrir a los modos musicales que correspondieran a la condición de los pacientes y contribuir así a la curación. Sin embargo, como él dijo, esto no implicaba que el médico mismo fuera el que tenía que soplar una trompeta o levantarse y bailar, sino que, para que la terapia fuera bien llevada, se debían utilizar los servicios de un músico experto<sup>103</sup>.

Es interesante señalar, al igual que vimos en las escuelas de música instauradas en Córdoba a principios del siglo X, que muchos de los médicos que se prestaban a las enseñanzas, y a su posterior inserción en los hospitales, eran de religiones diferentes, judíos, cristianos y por supuesto musulmanes. Por lo que los médicos eran escogidos por sus conocimientos y no por su fe.

#### 6.1. ARQUITECTURA PARA SANAR<sup>104</sup>

Los maristanes, se podían considerar en modo alguno como lugares de exclusión. Su edificación no se ocultaba a nadie, y se ubicaban normalmente en el centro de las ciudades, facilitando la accesibilidad al que lo necesitase. Sus recias construcciones nos ofrecen hoy a la vista dos de ellos todavía en pie, el ya mencionado Nur-ed-Din de Damasco y Argûn de Alepo<sup>105</sup>.

La disposición arquitectónica no era aleatoria. La distribución del espacio y los elementos que lo ocupaban: piedras, árboles, flores y plantas, fuentes y agua en movimiento... estaban en función del carácter del edificio, y este, era contribuir a la curación de los enfermos<sup>106</sup>. Por lo general, se trataba de un edificio principal de planta cruciforme, construido alrededor de un patio central rectangular, en medio del cual se hallaba una fontana. Además, al igual

---

<sup>102</sup> Rosenthal F, *The Defense of Medicine*. Bulletin of the History of Medicine, 43 (1969), pp 520-521

<sup>103</sup> Shiloah A. *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993, III.p.456-7

<sup>104</sup> Hasan Bize, *Islam y salud: la medicina profética*, en revista Alif Nûn nº 62, julio de 2008

<sup>105</sup> G. Bárcena, Carles. *El bimaristán, un modelo de hospital islámico. Historia de los primeros centros psiquiátricos del mundo*. Revista Natura Medicatrix nº 62 Barcelona. Enero 2001.

<sup>106</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 6

que la Alhambra de Granada<sup>107</sup>, muchas de las estancias subyacentes a este patio central, eran recorridas por canales de agua cuyo efecto sonoro contribuía a la curación de los internos. El agua, como ya hemos apreciado, era un arma muy a tener en cuenta, ya no solo por la renovación higiénica que suponía su constante curso, sino también su carácter terapéutico.

Los ángulos del edificio estaban ocupados por habitaciones destinadas a la intendencia y servicios, como cocinas, almacenes, farmacia, hammân o baño y letrinas. Como podemos observar todo ello enfocado a una de los principios básicos de la medicina, la higiene.

Se construía y se decoraba con la intención de actuar sobre la psique de los internos, puesto que se parte de la idea de que la belleza, basada en el equilibrio, la proporción y el ritmo, es sanadora. Este ideal estético se unificaba al sonoro, por lo que el enfermo sentía invadidos sus sentidos (vista y oído) por factores músico-visuales que sin duda favorecerían a su bienestar dentro del maristán.

Por lo que se refiere a las prácticas musicales dentro de los maristanes eran de uso bastante común, pues como ya hemos visto, todo lo que rodeaba al enfermo estaba hecho para su pronta recuperación, y cada elemento sonoro (agua, pájaros o instrumentos, eran el complemento perfecto a la medicina convencional. Así, el maristán de Granada<sup>108</sup>, contaba con un gran elenco de médicos formados por los maestros más reconocidos de la época, dotándolo de gran fama y de innovaciones curativas interesantes. En este nosocomio se empleaban técnicas novedosas, como la terapia musical, apelando al murmullo del agua de las fuentes y canalizaciones internas, o a suaves melodías ejecutadas con el laúd, el qanun o el nei, para curar a los perturbados mentales. Estos instrumentos, eran los más utilizados en los hospitales islámicos. Su finalidad era crear melodías capaces de serenar el espíritu de los internos y calmar sus emociones (desasosiego). Así como el nei simbolizaba el alma humana arrancada de su unidad primordial, el laúd, simbolizaba el mundo terrestre.

---

<sup>107</sup> Dean Hermann, Elizabeth. *The Maristan of Granada. Urban Formation and Landscape: Symbol and Agent of Social, Political and Environmental Change in Fourteenth-Century Nasrid Granada*. Unpublished dissertation, Harvard University. 1996, p. 150-58

<sup>108</sup> J. A. García Granados et. al. *El Maristán de Granada: un hospital islámico*, Asociación Española de Neuropsiquiatría. Madrid 1989

Además de estos instrumentos, existió otro, verdadero hallazgo terapéutico, que se utilizó en el maristán sirio de Nur-ed-din de Damasco<sup>109</sup>, y del que se realizó, al menos una réplica, destinada al maristán nazarí de Granada. El instrumento en cuestión era una especie de xilófono desarrollado por los médicos de la época, con el que trataban cada caso clínico con una combinación distinta de notas musicales. En la parte de madera de dicho instrumento, casi imperceptibles, estaban grabadas unas inscripciones referentes a distintas enfermedades mentales y las notas adecuadas para tratar cada una de ellas.

En su *Kashf Al-Mahjoub*, Al-Hujwiri (d. entre 1072 y 1077) analizó la influencia abrumadora de la música en el paciente, una influencia que podría hacerle perder los sentidos e incluso llevarle a morir. En este contexto, en el hospital de Rum (Bizancio) se inventó un maravilloso instrumento, el anghalyun, parecido a un instrumento de cuerda. Los enfermos eran llevados dos días por semana a una especie de sala donde se realizaba la terapia, y se les obligaba a escuchar dicho instrumento tanto tiempo como grave fuera la enfermedad que sufriera el paciente. Pero hay que señalar que el anghalyun no afectaba a aquella persona que no tuviera sus temperamentos alterados<sup>110</sup>, es decir, estaba absolutamente dedicado a la curación de la persona afectada provocándole sensaciones, en teoría, beneficiosas.

El tipo de enfermos, como antes ya hemos visto, era de toda índole, desde enfermos físicos a enfermos mentales. Además, había varios tipos de enfermos dependiendo de su capital, es decir, el califa tenía un médico siempre a su servicio; una persona adinerada contaba con un facultativo, pero no en usufructo, pues tenía más cliente. Estas personas tenían recursos suficientes para que el médico fuera a su casa, pero ¿y los pobres?

Los pobres tenían que ir a la consulta del médico y si no podía pagarle, se les destinaba a trabajar como peones en las rábitas, que eran pequeños conventos dependientes de la mezquita, aunque muchas veces el médico no cobraba sus servicios.

Para la gente que padecía de enfermedades contagiosas, o mutilados que no podían trabajar, el estado había creado el hábiz, que eran las ganancias

---

<sup>109</sup> Museo de Ciencias y Medicina de Damasco. Julio de 2009

<sup>110</sup> Dols, M.W, *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society*. Oxford 1992, p.170

de unas tierras y molinos que se destinaban a los pobres y enfermos. Lo administraba la mezquita.

Los leprosos vivían fuera de la ciudad, en los arrabales, no se les marginaba por enfermos sino por impuros, y no podían tocar los alimentos ni entrar en las mezquitas.

Los dementes eran respetados por la semejanza con la semiinconsciencia de los poetas y de la revelación divina. Podían trabajar y si no lo hacían incurrían en la mendicidad, si causaban alboroto se les encerraba. Por lo general, cuando estaban internos, a estos últimos, se les acondicionaba en otras salas del hospital separadas de los enfermos físicos. Eran tratados con amabilidad considerando su trastorno como una autentica enfermedad, se intentaba la curación de la enfermedad mental, y por primera vez en la historia, el trastornado era tratado con cuidados de mantenimiento, drogas y psicoterapia (con las músicas y el recitado de poesías). Este tipo de pacientes, eran tratados gratuitamente. De hecho el sistema islámico para el tratamiento de estos trastornos superaba al modelo actual, era más humano y considerablemente más efectivo. Eran, con este grupo de pacientes, con los que generalmente se aplicaba la música como medio terapéutico.

Pero lo relevante de este entramado administrativo tan efectivo, es que en los maristanes anteriormente mencionados, se mantuvo viva hasta el siglo XIX tanto la idiosincrasia del organigrama hospitalario como el tratamiento terapéutico musical. Al respecto, Dols escribe:

*“Las actuaciones musicales se dieron con frecuencia en el Hospital de Mansuri en El Cairo. Uno de los gastos más comunes estaba destinado a las compañías de músicos que eran contratadas todos los días para entretener a los pacientes. Además, en dicho hospital, los pacientes que sufrían de insomnio se colocaban en una sala separada y escuchaban música armoniosa, y expertos narradores recitaban cuentos para ellos. Cuando estos pacientes recuperaban su cordura, fueron aislados de los demás, y les fueron impartidas clases de baile e invitados a presenciar pequeñas obras de teatro.*

*Evliya Chelebi (viajante otomano que vivió entre 1611-1684) visitó el hospital Nur ad-Din de Damasco en el año 1648, e informó que los conciertos que se administraban tres veces al día... Del mismo modo, el viajero francés Jean Baptiste Tavernier (1605-1689) visitó la capital imperial en el año 1668 y más tarde escribió que muchos llegaron allí, bajo diferentes pretensiones, con el fin de disfrutar de la mayor libertad. Se les internaba por espacio de diez o doce días, y se les invitaba a*

*participar en una especie de terapia vocal e instrumental alrededor de tres veces al día.*

*La evidencia de estos aspectos del hospital islámico se encuentran en la descripción que hizo Evliya Chelebi del hospital mental que fundado en Edirne (Adrianópolis) por Bayaceto II (1447 - 1512); Evliya lo visitó en el año 1651. De acuerdo con lo que vio, la dotación en plantilla del hospital de Edirne eran, tres cantantes y siete músicos, (una flauta, un violinista, un tocador de chirimía, un timbalero, un arpista, un tocador de platillo, y un laudista) que iban a visitar el hospital tres veces a la semana. Tocaban seis melodías diferentes, y en muchos de los informes de los internos se registró una gran mejoría, siendo la música “alimento del alma”.<sup>111</sup>*

Los testimonios de estos dos viajeros coincidieron en que la terapia musical era un tratamiento bastante habitual en los hospitales musulmanes desde el siglo IX –X hasta el siglo XVII. El influjo medieval islámico y su sistema médico fue y es, ejemplo todavía hoy de la organización y las terapias que conocemos.

La terapia musical, tan en boga en los últimos años, ya tenía su fundamentación teórica y práctica en el medievo. Es significativo señalar que se contrataban a músicos profesionales para realizar las terapias y que eran prescriptivas tres veces a la semana, por lo que el tratamiento estaba perfectamente estudiado y consensuado.

En cuanto a la formación de los músicos, cabe destacar que tres cantantes eran acompañados por siete músicos de cuerda, viento y percusión, por lo que la sonoridad y la variedad cromática eran muy extensas. Según lo estudiado, el recitado de poesías que motivaran a los enfermos era de vital importancia en su recuperación, siendo las letras siempre direccionadas a elevar la moral de los pacientes. El tipo de melodías consistían en nûbas efectistas, variando de ritmos dentro de cada una de ellas para provocar en el enfermo efectos placenteros que le evadieran de sus tribulaciones.

---

<sup>111</sup> Dols, *Majnun* pp.171-3

**CAPÍTULO 2**  
**LOS REFERENTES CRISTIANOS.**  
**MONASTERIOS, ESCUELAS Y UNIVERSIDADES**  
**MEDIEVALES EN EUROPA**

## 2. LOS REFERENTES CRISTIANOS. MONASTERIOS, ESCUELAS Y UNIVERSIDADES MEDIEVALES EN EUROPA

### 1. INTRODUCCIÓN

La caída del Califato de Córdoba en favor de los almorávides (reinos de Taifas) en el año 1031 señaló la parada de la creación musical en Al-Ándalus. No obstante, tanto en el califato cordobés como en las taifas almorávides, las escuelas de canto y danza aglutinaban a mujeres y hombres de diferentes culturas que, paralelamente, recibían conocimientos científicos y literarios. En los estilos musicales se combinaron a la perfección los saberes de las escuelas clásicas orientales con los de las andalusíes. Orquestas de músicos, poetas y rapsodas confluían en las frecuentes fiestas y tertulias palaciegas, tanto musulmanas como cristianas.

La utilización terapéutica de la música, como vimos en el capítulo anterior, tuvo su mayor auge en la Edad Media durante los siglos del XI al XIV, donde filósofos, médicos, músicos y poetas andaluces y persas dataron sus trabajos con la música y sus efectos en las enfermedades mentales y físicas. Asimismo, en el siglo XIV, con la inauguración del nosocomio nazarí de Granada, a manos de Muhamad V, situó a la música como medio terapéutico en un lugar indispensable en los tratamientos médicos de la época. Ya en el siglo XV, la rendición de Granada en 1492 dispersó la forma musical por excelencia que conocemos con el nombre de *nûba* por África del norte, Argel y Fez. La *nûba*, como germen sonoro de la terapia musical aplicada en los siglos anteriormente señalados, dejó paso a otras formas musicales derivadas de ella, y nuevas formas que el mundo cristiano acomodó a sus ritos y momentos.

Se hizo más que patente la herencia islámico andalusí, pues se manifestó y se extendió por toda Europa. Reyes como Alfonso X el Sabio, rey de Castilla de 1252 a 1284, no despreció el uso de las moaxajas<sup>112</sup> ni del zéjel para la composición de las Cantigas de Santa María, en dialecto galaico-portugués. Asimismo, dicho monarca, estudioso y conocedor de las enfermedades mentales por influjo andalusí, apoyó sin reparo el tratamiento musical para dichas dolencias, pues conocía su poder en el espíritu del hombre. Sin dejar la realeza, aunque siglos antes, cabe señalar que

---

<sup>112</sup> Corriente, Federico. *Poesía dialectal árabe y romance en Al-Ándalus: cejeles y xarajat de muwassahat*. Madrid: Gredos 1997.



Carlomagno (742-814)<sup>113</sup> era igualmente consciente del poder que ejercía la música, y gustó siempre de acompañarse con los sonidos de instrumentos mientras comía, para, según Alcuino de York (735-804), brazo derecho de la política educacional del emperador, digerir bien y tranquilizar el alma. Además, el monarca practicaba para tal fin la equitación y los baños en los que también se rodeaba de músicos. Asimismo, es muy probable, que Carlomagno padeciera de gota, y como veremos ya en el siglo XVI con Carlos I de España, la música será uno de los tratamientos que alivien este mal, seguramente por el poder evasivo que ésta provocaba; pues evitaba que se estuviera siempre pensando en el mal físico.

Simultáneamente al crecimiento y caída del Islam, en el resto de la Península Ibérica y Europa, también existieron médicos y filósofos, hombres y mujeres de iglesia en su mayoría, que osaron utilizar la música para tratamiento terapéutico. Y digo osaron, por que el Cristianismo en la Alta Edad Media (siglos V al X), arcaico donde los haya, estaba construido bajo un régimen feudal, donde los nobles y la iglesia ostentaban todo el poder y la cultura. En las bibliotecas de los monasterios se almacenaba gran cantidad de manuscritos y réplicas de autores griegos tales como Aristóteles, Pitágoras o Platón, donde explicaban el buen uso de la música para curar enfermedades y necesaria para la vida diaria del individuo. Estos documentos se guardaban celosamente, pues la música profana, la risa y la diversión, relegaba al pecado a toda persona que osase disfrutar de ella, y, de acuerdo con la doctrina católica cristiana, solo debían escuchar los salmos y rezos de la iglesia, canto monódico, sin acompañamiento instrumental, con el único fin de llegar a Dios por medio de las plegarias, y no con otro uso.

Este canto, llamado Gregoriano, surgió a finales del siglo VI y se mantuvo hasta el XVI. Aunque si bien cabe destacar, que en el siglo XI se siguió alertando sobre los peligros que acarreaba el ejercicio de la música, pues ello hacía que “...muchos monjes abandonarán los salmos, las lecturas sagradas, las vigilijs nocturnas y demás obras piadosas”.<sup>114</sup>

El Canto Gregoriano se originó como una forma de canción sencilla en la Iglesia Católica Romana bajo los auspicios del Papa Gregorio Magno.

---

<sup>113</sup> Periódico de la Sociedad Americana de Musicología, 2007. Vol. 56, No. 1, pp. 43-68

<sup>114</sup> Guido D'Arezzo, *Regulae Rítmica* en Fubini Op.cit. p.108

Curiosamente, dicho pontífice se representaba en el arte cristiano primitivo recibiendo el don del canto del Espíritu Santo, representado por una paloma que está posada en su hombro y le canta al oído. Tradicionalmente, los monjes viajaban a Roma y pasaban allí diez años estudiando canto en la *Schola Cantorum*. Antes de volver a sus respectivas comunidades para enseñarlo, el monje debía dominar varios cientos de cantos basados en pasajes de la Biblia, especialmente los Salmos.

Las comunidades monásticas se reunían varias veces al día para cantar, orar y meditar en la palabra del Señor. Pero el verdadero valor terapéutico de este tipo de melodías radicaba en el carácter descansado e invitador de este canto monofónico, -exento de excesivas notas y de una melodía potente que avanzaba hacia una conclusión firme-. Debido a las frases largas que solían ser de una sola nota, sugerían largas espiraciones, estimulando la respiración relajada, por lo que tanto intérpretes como oyentes experimentaban sosiego y complacencia, arropados en la mayor parte de las ocasiones, por el ambiente eclesial en el que se realizaban, pues según los estudios acústicos de las catedrales románicas y góticas, las notas cantadas podían reverberar hasta siete segundos confundiendo la procedencia del sonido y convirtiéndolo en envolvente.

Paralelo al Canto Gregoriano y coincidiendo con el crecimiento de las ciudades, tomó fuerza la música profana extralitúrgica que alcanzó su mayor esplendor en los siglos XII y XIII (Baja Edad Media). Los juglares (también llamados ministriles y tocadores de instrumentos) y trovadores (poetas cortesanos cantores), máximos representantes de este estilo profano, cantaban a todos los sentimientos humanos; en especial al amor, la guerra y la naturaleza, con zéjeles (o céjeles) y villancicos derivados de la cultura musulmana.

La música trovadoresca, se caracterizó por un ritmo mucho más marcado y variado que el Gregoriano, y dependía del estado de ánimo del autor (triste, alegre, amoroso, guerrero...). Esto creó nuevos tipos de danza, y lo más destacado fue el hecho de acompañarse con instrumentos musicales. No obstante, y a pesar de las nuevas músicas, fue esta una época relativamente oscura para la música como uso terapéutico en la Europa cristiana.

Clérigos y estudiosos dedicados a la música y sus efectos, no tardaron en pronunciarse en contra de lo pagano y extralitúrgico. De esta forma, Rabano Mauro (776-836)<sup>115</sup> trató de la música en los libros II y III de su *De Clericorum institutione*. En el Libro III señaló la necesidad del estudio de la música en la vida eclesiástica, rechazando los recelos procedentes del paganismo (profano):

*“No obstante no debemos huir de la música pagana por supersticiones, si algo útil podemos sacar de ella en el conocimiento de las sagradas escrituras. Esta disciplina es tan noble y tan útil que quien le tenga cierto recelo no puede alcanzar plenamente las tareas eclesiásticas.”* P.L. 107, 401

Al igual que Rabano Mauro, el eminente teórico musical Guido D’Arezzo (991-1033)<sup>116</sup>, se refirió a la diferencia entre los músicos y los cantores en su conocida diatriba contra los músicos populares (cantores y juglares), a los que denominó “bestias” porque hacían lo que no sabían:

*“Existe gran diferencia entre músicos y cantores. Estos últimos emplean la palabra, y aquellos saben componer música. En efecto, quien hace lo que no sabe es considerado una bestia”*

Relacionando los conceptos terapéuticos, los efectos y las teorías musicales, encontramos a Ioannis Cotton<sup>117</sup>, que calificó a trovadores y juglares como personas “ebrias”:

*“Al cantor ignorante de la música se le puede comparar con un persona ebria que intenta llegar a su casa y no encuentra el camino.”*  
P.L. 150, 1391

Asimismo, señaló también el valor terapéutico de la música en la liturgia, por su capacidad de conmover y por favorecer la exaltación de los sentimientos piadosos:

---

<sup>115</sup> Bruyne, Edgar de, *Estudios de Estética medieval, I. De Boecio a Juan Escoto Erígena, II. Época románica*, Madrid, 1958-59

<sup>116</sup> León Telmo, F. J., *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, 1962, pp. 20 y ss

<sup>117</sup> *Ibíd.*

*“Así pues, es tan grande la capacidad de la música para conmover los pensamientos de las personas que se ha aceptado mercedamente su uso en la Santa Iglesia” P.L. 150, 1417*

En esta línea, Jacobo de Lieja (1323), teórico musical y compositor flamenco, reforzó la idea de Cotton, y fue más allá, extendiendo el poder de la música a todo lo conocido y lo desconocido:

*“La música tomada en sentido general y objetivo, se extiende a casi todo: Dios y las criaturas incorpóreas y corpóreas, celestiales y humanas, y las ciencias teóricas y prácticas”<sup>118</sup>*

Estos tratadistas que condenaron las canciones profanas, insistieron y potenciaron, lógicamente, el valor de la música dentro de la liturgia. Por este motivo, de la teórica religiosa y la práctica de la música en la Edad Media, surgió un nuevo elemento: los efectos de ésta en el alma del hombre. Con este propósito, claramente terapéutico, se estaba castigando un tipo de música que combinaba letra y música instrumental. Sabemos ya que el pueblo musulmán fue contrario a esta dilapidación sonora, pues como vimos en el capítulo anterior, manejaron con rotundo éxito la música para paliar las patologías mentales de los enfermos.

En cuanto a los tratados en los que se significó claramente esta idea terapéutica de la música, fueron de difícil y escasa difusión en Europa durante el medievo; puesto que la especulación y organización formal de la música centró el interés de los principales teóricos: Hucbaldo<sup>119</sup> (840-930), que vivió en el Monasterio de Saint-Amand y escribió un tratado llamado *Harmonica Institutiones*, uno de los primeros compendios de la teoría musical occidental, donde definió la consonancia musical como el encuentro simultáneo y armónico de dos sonidos emitidos por diferentes fuentes. Utilizó dos líneas que marcaban diferencia de quintas, es decir una distancia de cinco tonos. Una línea representaba el sonido Fa y la otra el sonido Do. Para mayor claridad, Hucbaldo les dio diferentes colores, una roja y otra amarilla.

---

<sup>118</sup> Jacobo de Lieja. *Speculum musicae*. Ed. Grosmann. pág 80

<sup>119</sup> Le Goff, Jacques. *La civilización del occidente medieval*, trad. Godofredo González, Barcelona-Buenos Aires, México, Paidós, 1999. p.23

Odón de Cluny<sup>120</sup> (879-942), abad del monasterio homónimo, fue el autor del *Tonaire*, en el cual, por primera vez, los sonidos dejaban de ser nombrados por los nombres clásicos de origen griego: proslambameno, hypato, lichanos, etc., utilizados en la antigüedad, para llamarlos ahora con vocablos de más fácil pronunciación: buc, re, scembs, cæmar, neth, uiche, asel... lo cual, constituía una aproximación y un antecedente de nuestra actual denominación.

Finalmente, el monje Guido D'Arezzo<sup>121</sup>, realizó la implementación definitiva de líneas horizontales que fijaron alturas de sonido y resolvió la notación musical: el actual solfeo.

Otro factor a tener en cuenta sobre la pobre difusión de textos en los que se señaló la música como tratamiento en las enfermedades, se basó en que la tradición árabe estaba muy versada en el sistema de clasificación y en la terapia de enfermedades mentales. Este tipo de patologías no eran tan familiares para la cultura occidental, que no conocía tales cosas como hospitales para enfermos psíquicos. Esta carencia en las traducciones pudo haber sido una razón de peso de porque la música como medio terapéutico, fue en muchas ocasiones olvidada en la práctica médica durante la época medieval.<sup>122</sup> Sólo nos ha llegado un vestigio occidental como caso aislado fechado en el siglo VI, donde el emperador bizantino Justino II (520-578), fue tratado con música, presa de una incontrolable locura. Este dato nos abrirá la puerta a otros monarcas que, azotados por la demencia, serán asistidos con sonidos para paliar los ataques de histeria. Casos como el de Felipe V o Fernando VI de España en el siglo XVII, o el rey Jorge III de Inglaterra en la centuria siguiente.

Por otra parte, el acceso a los enfermos también lo acaparaba el clero, pues durante algunos siglos, la medicina estaba centrada en los monasterios, tanto la praxis como la teoría; por lo que la poca práctica musical con enfermos se redujo a estos lugares y, en ocasiones, de manera clandestina.

En esta época convulsa de cambios sociales y políticos, arreciaron las enfermedades, epidemias y pandemias como la peste negra. Más adelante,

---

<sup>120</sup> Rosé Isabelle, *Construire une société seigneuriale : itinéraire et ecclésiologie de l'abbé Odon de Cluny (fin du IX e-milieu du Xe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2008, 732 p. (en francés)

<sup>121</sup> Otten, J. (1910). *Guido of Arezzo*. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved November 16, 2009

<sup>122</sup> Bruscia, Kenneth . *Defining Music Therapy*, Gilsum: Barcelona Publishers

veremos como Guy de Chauliac, eminente médico francés, intentó curar, aparte de con ungüentos, sangrías y otros tratamientos convencionales, la peste con música. Incluso el gran humanista Giovanni Boccaccio (1313-1375), testigo de la peste que asoló Europa en 1348, recomendó siempre desde la omnisciencia, retirarse al campo y escuchar buena música<sup>123</sup> para fortalecer la capacidad de recuperación.

Encontramos pues que en la Edad Media, la música era un arte anónimo y colectivo, como lo era también la enfermedad. Al hacer su aparición la ya mencionada peste negra, música y medicina se asociaron de una manera extraña: hordas de hombres, mujeres y niños recorrían ciudades y campos bailando frenética y arrítmicamente. Este frenesí era una evasión psicológica al daño que estaba produciendo la plaga; pues se entendió después que la gente bailaba desenfrenadamente para buscar la enajenación que sin duda les daba la libertad de pensar en el horror de la epidemia. Cuando en una ciudad aparecían los movimientos espasmódicos y violentos de dicho baile, no era al médico al que se acudía, sino al músico, con la creencia de que por medio de su saber musical, provocara que las personas que bailaban, apaciguaran sus movimientos si los asociaban a una melodía que les produjera un ritmo más pausado y lento, pensando que dicho acompañamiento musical, haría desaparecer la enfermedad,<sup>124</sup> y realmente, así sucedió.

## 1.1 LOS PRIMEROS HUMANISTAS Y SU CONCEPTO TERAPÉUTICO-MUSICAL

Cuando hablamos de humanistas medievales, nos referimos a los tres grandes escritores italianos archiconocidos por sus obras y sus pensamientos. Por orden cronológico, citamos a Dante Aligheri (Florencia 1265- Rávena 1321), a Francesco Petrarca (Arezzo 1304 - Padua 1374), y al ya mencionado Giovanni Boccaccio (1313-1375).

El enfoque que hay que tomar de estos grandes personajes de la historia, según nuestro interés, es la concepción de la música que tenían y el valor efectista y terapéutico que le otorgaron.

---

<sup>123</sup> Boccaccio, Giovanni, *El Decameron* vol. I Richard Aldington (1930); Gottfried, Robert, *La Muerte Negra* (1983).

<sup>124</sup> Perroy, E.: *La Edad Media. La expansión de Oriente y el nacimiento de la Civilización Occidental*, Ediciones Destino, Barcelona, 1961.p.85-86

Comenzando por Dante, en su obra *El Convivio*, mostró en primer lugar la posición en la que situó a la música diciendo:

*“[...] de todos los hombres, el hijo es el más próximo al padre; de todas las artes la medicina es la más próxima al médico, y la música al músico, dado que están más unidas a ellos que las otras”*<sup>125</sup>

Efectivamente, la necesidad de la música para el músico era una obviedad, pero en el párrafo expuesto, Dante dedicó, dentro de las artes, palabras hacia la medicina y la música, intentando relacionarlas de alguna manera, pues no habló de la pintura, ni la escultura, ni habló de otras ciencias que no fuera la galénica. Las disciplinas médicas y musicales, pasaron a ser aquí un eje significativo:

*“[...] la música atrae así a los espíritus humanos, que son ante todo como vapores del corazón, de modo que casi cesan toda operación: así es medicina del alma entera, cuando la escucha, y la fuerza de todos, corre en cierto modo hacia el espíritu sensible que recibe el sonido”*

Es indudable el valor que le concedió al poder de la música en el alma, hasta el punto de tratarla como medicina, pues el espíritu más doliente, se conmovía llevado por la fuerza de los sonidos. Basándose en la armonía de las esferas, Dante creó la ya manida relación entre los cuerpos celestes, la música y el ser humano, estableciendo como ya vimos en el capítulo anterior, un entramado filosófico, cosmológico y terapéutico musical:

*“El cielo de Marte puede compararse a la música por dos propiedades: una, que es la más bella relación entre los cielos móviles, pues al enumerarlos, está en medio de todos, y la otra porque su calor es similar al fuego. Y estas dos propiedades se encuentran en la música, que es toda relativa, tal como se ve en las palabras armonizadas y en los cantos”*<sup>126</sup>

Con el uso metafórico, Dante se mostró muy explícito con la cuestión, pues es fácil entender que cuando habló de la bella relación de los cielos

---

<sup>125</sup> Aligheri, Dante. *El Convivio*. p.37

<sup>126</sup> Ibid... p.87

móviles, la música ocupaba un lugar central, armónico y perfecto. Por lo tanto la música era aquí el equilibrio de las cosas, el eje de la balanza, el centro de los cielos, pues sabemos que en el punto medio está la virtud, y según Dante, la música ocupaba ese lugar virtuoso, ordenado y armónico en los cuerpos celestes y en el alma humana. Asimismo la comparó con el calor que ofrecía el fuego. Aunque este concepto admite diferentes interpretaciones: una de ellas, la menos probable, podría tratarse del calor infernal y del embrujo diabólico que provocaba la música, perturbando a los hombres con su sonido embriagador; y la otra, el calor que transmite a los cuerpos melancólicos y azotados por la enfermedad, bien psíquica como física.

Por otra parte encontramos a Francesco Petrarca. Gran poeta e inspirado músico, quien entendía la música y su terapéutica desde un sentido más práctico que Aligheri; pues parece ser que poseía una hermosa voz, y que tenía vastos conocimientos armónicos y melódicos. Según uno de sus biógrafos oficiales, Giovanni Boccaccio, Petrarca no era sólo una voz hermosa:

*“En la música, se reconoce como un gran arpista y cantor, capaz de encandilar a las hembras y a las aves con su tañido, deleitando a los hombres y moldeando su comportamiento”*

Boccaccio, siguió documentando y dijo que Petrarca fue capaz de convertir sus versos a la música, y que contó con intérpretes virtuosos de la época para ello, como el francés Vitry, obispo y compositor.

Pero, además de cultivar la música práctica, también se le atribuyeron aspectos teóricos, como el poder y los efectos de los sonidos. De hecho, en una de las cartas privadas (Libro XIII, 8), escribió:

*“Las canciones, los sonidos, las cuerdas y la armonía de laúdes, que sentía con tanta dulzura, me han secuestrado aquí (Vaucluse), y me hallo presa de su encanto, pues es buena cura a mis dolores”*

Igualmente, en sus *Epístolas*, celebró los efectos de la música en el alma, encontrando la alegría, el alivio de la atención, la altitud y la devoción del ser humano. Al hablar de altitud y devoción, se refirió al acercamiento a Dios, y como posteriormente corroborará Lutero, la música y la letra acompañada de



ésta, llegaba directamente al Altísimo con más celeridad que si no estuviera sonando. Pero ¿qué nos quiere decir con el alivio de la atención? Sin duda, grandes pensadores y filósofos como eran, debían tener momentos de asueto y relajación que les permitiera descansar de la actividad intelectual constante a la que se sometían, y la música conseguía liberar temporalmente ese exceso de cavilaciones y problemática sesuda, ayudando a retomar dicha actividad con más interés tras el descanso.

Así que Petrarca cultivó una relación estable con la música y un enfoque diferente al de Dante Alighieri, diferencia reflejada por otra parte en el cambio de los tiempos, es decir, la transición de la Edad Media al Humanismo. En comparación, Petrarca perdió toda connotación “metafísica” y todas las características de la armonía universal, adoptando un concepto más palpable y más mundano. Tengamos en cuenta pues, que el valor terapéutico de la música cobró crédito en Petrarca por la concepción humanista antropocéntrica y todo lo que competía al hombre, sus inquietudes, sus dolencias y sus tratamientos. Así, el genial poeta dijo:

*“La música entra en contacto con el íntimo, con el “yo”, pues es el camino del hombre para el descubrimiento de su psique”*

En los diversos escritos que Petrarca dedicó a la música, dos de ellos están vinculados a la utilización de la música personal del mundo del individuo. Además de la importancia psicológica presente en el mito antiguo de Orfeo, donde el canto aliviaba los dolores y molestias, y donde la música endulzaba a las bestias más feroces y apaciguaba al hombre más brutal, hay que subrayar que Petrarca no olvidó el aspecto moral. Aquí se situó en la misma línea que Dante en su reunión con Casella (Purga. II Divina Comedia)<sup>127</sup> cuando recaló en la pérdida ocasional de la vida espiritual:

---

<sup>127</sup> Alighieri, Dante, *Divina Comedia*. Cap. II, Purgatorio. Aparece el Ángel que en su barca conduce a las almas al Purgatorio. Dante encuentra a su amigo entrañable Casella, y éste a requerimiento de él, entona una de sus canciones favoritas. Todos quedan extáticos percibiendo la belleza. Catón los vuelve a la realidad y los urge a encontrar el sendero.

*“A la música se le da un gran poder psíquico, a pesar de que en ocasiones su influencia haga olvidar a los hombres sobre su vida espiritual y su compromiso diario”*

Para finalizar, y a modo de conclusión, cabe destacar, que Petrarca aunó la poesía más exquisita a la música más innovadora del momento, marcando un devenir en el periodo histórico que acontecería dos siglos después: el Renacimiento. Valoró el mensaje del texto y lo arropó con los sonidos de composiciones de sus contemporáneos, manifestando gran interés por el punto psicológico de la música. Es posible que conociera la obra de Avicena o Averroes sobre los efectos musicales en la psique humana y fuera fiel seguidor de los postulados de Boecio; pero lo que parece evidente es que tuvo un gran interés por la repercusión psicosomática de los sonidos, pues en sus retiros a la Vaucluse, sumido en procesos melancólicos, tuvo encuentros más que satisfactorios entre las letras y la música, rodeado de un lugar idílico para empaparse de todo ello.

Giovanni Boccaccio mejoró las tesis de Petrarca y enfocó la terapia musical hacia el tratamiento de enfermedades físicas en su *Decameron*, pues - aunque no incisiva ni detalladamente- si mencionó la posibilidad de utilizar la música para paliar el azote moral que provocó la epidemia de la peste negra y retirarse al campo para su curación. No existe ninguna mención más al respecto en las obras de Boccaccio.

## 2. LA SITUACIÓN MUSICAL EN LA EDAD MEDIA EUROPEA

Estilos/Corrientes/Escuelas	Género	Idioma/Agrupación Formas	Características	Autores/Obras
<i>Gregoriano o canto llano Fin s.VI-fin s.XI. Decae su uso pero continua usándose</i>	<i>Religioso Cristianismo</i>	<i>Vocal/monódico a capella/ latín Forma de la misa</i>	<i>Melismático, neumático 8 modos</i>	<i>Gregorio Magno. "De profundis"</i>
<i>Música Paralitúrgica. Fin siglo IX</i>	<i>Religioso Cristianismo</i>	<i>Vocal/monódico a capella. Himnos, secuencias y tropos</i>	<i>Notación neumática cuadrada</i>	<i>Anónimos</i>
<i>Música trovadoresca. Siglo IX a fin del siglo XII</i>	<i>Profano</i>	<i>Vocal-instrumental Monódico. Danzas, rondó romances</i>	<i>Ritmo marcado, temas amorosos y épicos</i>	<i>Surgen de la práctica improvisatoria</i>
<i>Primeras polifonías Siglo IX al XI</i>	<i>Religioso</i>	<i>Vocal/ Polifónico Latín</i>	<i>Organum melismático, discanto</i>	<i>Alfonso X. "Cantigas de St.María"</i>
<i>Escuela de Notre Damme. Siglo XII-XIII</i>	<i>Religioso</i>	<i>Vocal. Latín Polifónico/monódico Gregoriano</i>	<i>Ritmo medido. Música+ que texto/organum/ Triplum/quadr.</i>	<i>Leonin/Perotni Viderum omnes "Sederunt principes"</i>
<i>Ars Antiqua. (1240-1320)</i>	<i>Religioso Profano</i>	<i>Vocal con instrumentos Polifónico/Motete</i>		<i>Anónimo. "Alle Pasallite cum luya"</i>
<i>Ars nova (1320-1380)</i>	<i>Religioso Profano</i>	<i>Vocal con instrumentos. Polifónico/Motetes, baladas , rondós, vilerais, misas</i>	<i>Isorritmia</i>	<i>Vitry. "Tratado del Ars nova" Guillaume de Machaut. "Misa de Notre damme"</i>

**Instrumentos utilizados:** Órgano, flauta, arpa, zanfoña, rabel  
**Artes paralelas:** Románico en Alta Edad Media; gótico en Baja Edad Media; Trecento italiano en s.XIV.  
**Características musicales comunes:** Predominio de la música vocal a la instrumental. Primeras notaciones musicales y aparición de teóricos de la música (Vitry, Guido D'Arezzo)

Este cuadro explicativo de las corrientes musicales de la Edad Media, nos ilustra sobre la tipología musical existente durante estos siglos. Es entonces necesario, aunque muy brevemente, explicar los hitos musicales medievales y su incursión en la sociedad del momento, pues fueron estas músicas las que de un modo u otro se utilizaron para el fin terapéutico del que constantemente nos hacemos eco en este trabajo.

Una vez visto el Canto Gregoriano y la música profana trovadoresca como cantos monódicos, es interesante centrarse en la polifonía como momento clave en la historia de la música posterior. Así, desde el siglo IX hasta comienzos del XII, se dieron los primeros inventos polifónicos: el *Organum* y el *Discantus*. El *Organum* consistía en añadir a una melodía gregoriana llamada *Cantus Firmus*, una segunda voz a distancia de cuarta o quinta, llamada *Vox Organalis*. El *Discantus* eran dos voces que seguían movimientos contrarios.

Las primeras manifestaciones polifónicas aparecen con el *Ars Antiqua*, estilo musical propio de los siglos XII y XIII que emergen en la catedral de Notre Dame de Paris, “inventadas” por Leonin y Perotin, principales músicos de la época y maestros de capilla. Era una música polifónica creada por el compositor, dejando a un lado el canto gregoriano. Se perfeccionaron las formas polifónicas a tres voces y se creó el motete como un tipo de composición vocal para tres o más voces, en la que cada voz llevaba una música y un texto cantado distinto.

El *Ars Nova* fue conocido como la *nueva música* del siglo XIV. Apareció después de que Phillipe de Vitry publicara el tratado del mismo nombre. Asimismo, la igualdad entre el compás binario y el ternario, mejoraron los signos de la partitura y aparecieron, ya de manera definitiva, el uso de compases, colocándose todo ello en el pentagrama en detrimento del tetragrama. Otros representantes de este estilo fueron Francesco Landini y Guillaume de Machaut (1300-1377). Este último valoró la música como ciencia capaz de hacernos reír, cantar, llorar y bailar; lo cual ejemplificó bastante bien el sentido que podía tener la música para algunos estudiosos, el cual iba más allá de lo meramente sensorial.<sup>128</sup>

De esta forma podemos relacionar los géneros, las formas y los ritmos al hecho terapéutico de la música. Vemos pues, que la música vocal predominaba ante la instrumental, valorándose lógicamente el mensaje por encima de la melodía. Con el fin de conseguir, en el caso del aspecto religioso, llegar a Dios por medio de los sonidos, los eruditos de esta época, no dudaron en utilizar este tipo de músicas para curar a sus enfermos. Mayor efecto tuvo cuando en los siglos XIII y XIV se incorporó la instrumentación, como en su momento ya lo hicieron los musulmanes, para acompañar las letras místico-ascéticas en los mensajes religiosos. Como excepción a la incorporación instrumental, se utilizaron ya los instrumentos en la música profana de trovadores y juglares siglos antes para adornar la poesía épica y amorosa. Estos mismos temas, más terrenales que los litúrgicos, igualmente sirvieron para el fin terapéutico de la época en el tratamiento de enfermedades, intentando conseguir ante todo el bienestar del convaleciente.

---

<sup>128</sup> Torres, Jorge A. *La música como ciencia*. Artículo de la revista de arte y estética contemporánea. Mérida 2009. p.103

### 3. LUGARES PARA LA TERAPIA MUSICAL: MONASTERIOS Y HOSPITALES PSIQUIÁTRICOS

La Edad Media europea está marcada por los cambios socioculturales, el ascenso y posterior declive de una distintiva civilización cristiana y el casi conseguido intento de la iglesia de funcionar a la manera de un estado mundial, sucediendo así al desaparecido Imperio Romano. Se inició un proceso de urbanización, se establecieron monasterios y centros de peregrinación y hubo una gran explosión del comercio.

#### 3.1 LA VIDA EN EL MONASTERIO. LOS ABADES-MÚSICOS

El monasterio<sup>129</sup> medieval era un conjunto de edificaciones donde vivían los monjes y monjas, hombres y mujeres que habían decidido llevar una vida aislada del resto de la sociedad, con un conjunto de reglas y costumbres, dedicados a la oración y al servicio divino. Pero, para comprender adecuadamente el sentido de la vida de los monjes, exige tener en cuenta sus formas de vivir y su influencia en el arte y la sociedad.

Fue en el siglo V, con el decadente mundo romano de Occidente, cuando San Benito de Nursia (480-547) fundó el primer monasterio cristiano occidental en Montecassino (Italia), en el año 529. Las normas de San Benito influyeron decisivamente en la tradición religiosa y cultural de Occidente. Era la llamada "Regla de San Benito". Los monjes debían vivir en comunidad para apoyarse unos en otros y socorrerse en caso de necesidad. Estos religiosos realizaban tres promesas, los consabidos votos de castidad, pobreza y obediencia. Las comunidades de monjes se encontraban sometidas al poder de un abad o prior que, en algunos casos, era elegido democráticamente por los miembros de la comunidad monástica. Una vez elegido e investido en su cargo, el abad tenía absoluta autoridad sobre el conjunto del monasterio y sus dependencias. Como máximos mandatarios del recinto, y poseedores de una gran cultura por lo general, ciertos abades y abadesas, mostraron especial interés musical, dedicando una labor importante a la curación personal y de enfermos por medio de la acústica y la audición sonora. En este contexto, gracias a un monje historiador inglés, llamado Eadmer (1060-1126), que

---

<sup>129</sup> Mitre, E. y León-Sotelo, C.: *Los monasterios medievales*. En Cuadernos Historia 16 n° 105. Madrid, 1985.

escribió una extensa biografía sobre San Dunstan<sup>130</sup> (909 - 988), -monje inglés, abad de Glastonbury, obispo de Worcester y de Londres, y arzobispo de Canterbury, más tarde canonizado como santo-, en la que se manifestaron algunas nociones terapéutico-musicales. Eadmer relató la habilidad músico-instrumental de San Dunstan, y en este punto describió como tocaba instrumentos musicales a sus amigos:

*“Además de escultor, escribano y metalúrgico, no poseía ninguna habilidad tan grande como con los instrumentos musicales. Su costumbre era la de tocar para aliviarse así mismo y sobre los espíritus de muchos otros e instarles a la curación con la armonía celestial, tanto por la dulzura de las palabras, que a veces intercalaba en el lengua materna, a veces en el otra, como por la música armoniosa que expresaba con ellos”*<sup>131</sup>

Leyendo este párrafo, dilucidamos que invocó ideas sobre la armonía celestial, tal vez la música de las esferas y parece que atribuyó poderes metafísicos a la música. Eadmer constató que la música de San Dunstan producía un efecto saludable en sus oyentes. Desde Pitágoras, estas ideas dieron forma a las creencias occidentales sobre el poder de la música para calmar o incluso para producir lo que Eadmer llamó medicamento o curación.<sup>132</sup> Asimismo, en sus tribulaciones con el demonio, seguramente visiones ocasionadas por una enfermedad vírica que sufrió siendo un joven monje y que le achacó toda su vida, San Dunstan se especializó en el tañido del arpa, pues tocaba en sus momentos “íntimos” con el anticristo, para alejar su miedo y encontrar cuanto antes el cobijo en Dios. En este caso, la música fue utilizada para elevar el espíritu, y producía efecto en este sentido.

Todas estas ensoñaciones que azotaban a San Dunstan, encontraron su explicación en el siglo XIV, a través de un tratado recogido por un franciscano italiano, cuyo pseudónimo era Artesanus,<sup>133</sup> en el que, llevado, como no podía ser de otro modo, por un influjo místico-religioso a la par que un empirismo

---

<sup>130</sup> De Adelardo de Gante, *Epistola Adelardi ad Elfegum Archiepiscopum de Vita Sancti Dunstani*, carta al arzobispo de Adelardo Alphege (1005-1012) sobre la vida de San Dunstan, ed. Stubbs, W., *Memoriales de San Dunstan*, arzobispo de Canterbury. Rolls Series 63. Londres, 1874. p. 53-68.

<sup>131</sup> Stubbs W. *Memorials of Dunstan*, Rolls Series 6. Londres 1874, p.170

<sup>132</sup> West, M.L *The Orphic Poems*. Oxford 1983, pp 4-5

<sup>133</sup> Page C. *The Owl and the Nightingale: Musical life and ideas in France 1100-1300* (London,1989), pp160-161

científico, se preguntó si ciertos sonidos musicales podían ahuyentar a los demonios, y por lo tanto, los males derivados de ellos. El fraile comenzó diciendo que dichos sonidos no podían suprimir completamente una anomalía física o espiritual producida por el Anticristo. Sin embargo, algunas melodías podían mitigar los efectos producidos por el Averno, pues actuaban sobre el individuo con problemas (patologías), levantando su espíritu y dándole más recursos para luchar contra su agresor.<sup>134</sup> El demonio, podía causar una gran melancolía producida por una intensificación del humor (teoría de los humores) de una persona. Para contrarrestarlo, la música producía el efecto contrario; pues cuando se tocaba música alegre, se aplacaba la virulencia de un ataque del diablo. Estas teorías, según parece, fueron escritas por un teólogo franciscano, profesor de la escuela universitaria de Paris llamado Richard de Middleton y no por Artesanus, aunque la historia no es del todo clara en este aspecto, pues se debate todavía hoy la autoría de los escritos mencionados.

En síntesis, cabe destacar que esta exposición no fue más que una demostración religioso-ascética y mística en la que una música agradable era capaz de elevar la baja moral de la persona melancólica. La interjección demoníaca era una burda excusa enfermiza del clero medieval para intentar dar una explicación lógica a las patologías mentales como la ira, la fobia o la propia melancolía. Sin embargo, sin estas creencias, no podríamos haber llegado a tan interesantes disertaciones acerca del tema que nos ocupa.

Otro de los abades que desarrolló la terapia musical fue Bernardo de Claraval<sup>135</sup> (Castillo de Fontaines, Dijon, 1091 - Claraval, 1153), abad y reformador monástico francés, canonizado en 1174. Procedente de una familia noble, siguió desde muy joven su vocación religiosa. Ingresó en 1112 en la abadía cisterciense de Cîteaux y muy pronto, en 1115, pasó a dirigir el nuevo monasterio de Clairvaux<sup>136</sup> (Claraval). En ambos monasterios impuso el estilo que pronto se extendería a toda la Orden del Císter: disciplina, austeridad, oración y simplicidad. Tales ideales le enfrentaron con Pedro el Venerable (1092-1156), abad de Cluny, pues suponían un ataque directo contra la riqueza

---

134 Horden, Peregrine. *Music as medicine : The History of Music Therapy Since Antiquity*. Ashgate. Aldershot 2000. Capítulo 6. Music Therapy in the Later Middle Age, escrito por Peter Murray Jones pp.120-139

135 Merton, Thomas. *San Bernardo, el último de los Padres*. Madrid: Patmos. 1956

136 Leroux-Dhuys, Jean-Francois. *Las Abadías Cistercienses*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft 1999

de los monasterios, la pompa de la liturgia y el lujo de las iglesias cluniacienses.

Por lo que respecta al tratamiento de la música como terapia, sabemos, que Bernardo de Claraval, escribió acerca de la música utilizada según las reglas de los templarios.<sup>137</sup> De esta forma, podemos conocer otro punto de vista muy interesante, pues Bernardo de Claraval, como templario, concluyó:

*“El canto debe estar lleno de gravedad; que no sea ni mundano ni demasiado rudo y pobre...; Que sea dulce, aunque sin liviandad; que, mientras agrada al oído, conmueva al corazón; deberá aliviar la tristeza y calmar el espíritu irritado...”*

Como ya hemos comentado, y como tema recurrente a esta época, los templarios, también utilizaron, entre otros usos, la música para fines bélicos en la arenga de sus soldados. Igualmente, tocaban para sus enfermos y adelantaban las curaciones con música vocal e instrumental, pues, como veremos a continuación, la influencia del medio oriente, donde se disputaron Tierra Santa, tenía una raigambre musical muy extensa; por lo que los ejércitos cristianos quedaron influenciados y prendados de las músicas y costumbres árabes. No obstante, Bernardo de Claraval, en sus palabras dejó claras las intenciones acerca de la sobriedad de la música que aquellos que se encaminaran a lugares santos, debían escuchar y motivarse con ella. En este contexto podemos añadir, que en Tierra Santa, las masas de peregrinos cantaban emotivas melodías religiosas en las que la importancia del texto era tan grande como la de los sonidos. Los jerarcas templarios conocían bien todas estas circunstancias y saludaron con entusiasmo los nuevos rumbos de la polifonía en los que la imitación cobraba especial relevancia.

La belleza al servicio de la divinidad, la estrecha relación entre palabras y notas musicales, la sobriedad y la profundidad del estilo, fueron sin duda algunas de las características de la música que los templarios interpretaron en sus cultos, todo ello sin olvidar las canciones profanas, alegres y vigorosas, que entonaban los soldados con ánimo firme mientras se dirigían a la protección de los Santos Lugares.

---

<sup>137</sup> González de la Rubia. *La música en los templarios*. Ed. La otra información.com.



Volviendo al monasterio, y por lo que se refiere a la vida diaria de los monjes, ésta se dividía en tres partes: la oración, el trabajo y el descanso. El lema de la regla monástica era, precisamente, reza y trabaja (*ora et labora*). Los monjes se reunían seis veces al día para rezar en la iglesia del monasterio, lo que permitía dividir el día de un modo ordenado. En aquella época había dos clases de clero: el alto clero (papa, sacerdotes, diocesanos...); y el bajo clero (pequeños curas de pueblo, monjes...)

De acuerdo con la regla de San Benito, el monasterio debía ser autónomo para poder mantener el aislamiento de los monjes. El elemento principal del monasterio era la iglesia, donde se realizaban las oraciones. Era el centro en torno al cual se organizaban las distintas dependencias. Muchos tenían hospitales y farmacias, donde atendían a los monjes y a los enfermos de los pueblos vecinos. En dichos establecimientos, al igual que en el resto del monasterio, se respiraba un aire silencioso y místico. Toda manifestación musical quedaba relegada al interior del espacio sagrado de la iglesia, por lo que difícilmente se podía escuchar nada fuera de este recinto. Sabemos que el Canto Gregoriano era la manifestación más importante en este momento, y que además de ser un canto monódico, era estrictamente vocal. No obstante, algunas de las plegarias de los monjes que se hacían en gregoriano o canto llano eran de extraordinaria belleza. Tanto la música como todo el arte de la Alta Edad Media ejerció una enorme influencia sobre la razón y los sentimientos, al expresar los estados más sublimados del alma. El estado producido por la música gregoriana, se caracterizó por el sosiego, la calma y la placidez.<sup>138</sup>

En este contexto plácido y silencioso encontramos, en el monasterio inglés de Canterbury ya en el siglo XIII, un curioso texto, compilado en un consuetudinario en la Abadía de San Agustín de la misma ciudad inglesa, que rebatió y constató al mismo tiempo la disciplina espartana de los monjes. Dicho documento, ubicado actualmente en la Biblioteca Británica de Londres, contiene una sección sobre los derechos y deberes del *Infirmarius* (sanatorio / enfermería) del hospital monástico de Canterbury. En él se leen estas palabras:

---

<sup>138</sup> Gonzalez Herranz, Raimundo. *Representaciones musicales en la iconografía musical*. Anales de Historia del Arte nº8. 1998 p.70

*“En la enfermería, no debía haber ningún clamor inquietante en ningún momento, así como tampoco debía ser tocado abiertamente ningún instrumento musical para los pacientes en audiencia general. Pero, por razones de mayor necesidad, si se considera muy útil para mejorar la condición del enfermo- como cuando sucede que un hermano está tan débil y enfermo que necesita mucho el sonido y la armonía de un instrumento para elevar su espíritu - que podrá ser llevado en la capilla de la enfermería, de modo que, la puerta se cierra, un instrumento de cuerda puede tocado con dulzura ante él por algún hermano, o por cualquier confiable y discreto servidor, sin pecado. Pero gran atención siempre debe tomarse para que la música o la melodía de este tipo no se escuche en cualquier otra sala de la enfermería o - Dios nos libre - en las cámaras de los hermanos”<sup>139</sup>*

Sobre este texto, varias observaciones. En primer lugar, la disciplina monástica era tal, que prácticamente era pecado que la música instrumental se escuchase. Ya vimos en el comienzo de este capítulo con Rabano Mauro y Guido de Arezzo, entre otros, que la recia disciplina monacal anulaba por completo cualquier manifestación musical que no fuera la del Canto Gregoriano. Por otra parte, las prescripciones musicales eran tan novedosas dentro de estos espacios, que de ahí la insistencia de que aquellos que tocaran instrumentos debían ser o monjes o personas de toda confianza. Además, según parece, existía un espacio dedicado al hecho terapéutico musical, lejos de los ojos y oídos de otros pacientes, y lejos de los otros hermanos de la orden. En la Abadía de San Agustín, de la que nos habla el documento, la enfermería era casi como una comunidad alternativa a las otras estancias del monasterio, con su propia sala y capilla. De camino a la sala de la enfermería desde la capilla, había un pasillo con nueve cámaras con calefacción. Para poder escuchar la música, el monje músico y el enfermo entraban en la capilla, al este de la sala, y la música se iniciaba con la puerta cerrada, *Clauso hostio*.

De alguna manera, la descripción de Eadmer sobre la vida y acerbo musical de San Dunstan y el consuetudinario de la Abadía de San Agustín reflejaban el mundo monástico a la perfección. No obstante, cabe destacar que en el consuetudinario no se invocó la armonía celestial como describió Eadmer en San Dunstan, y además, no pareció atribuirle ningún poder metafísico a los

---

<sup>139</sup> Cotton Faustina MS C. XII, f. 153<sup>r-v</sup>. El texto está editado en E. M. Thompson, *Customary of the Benedictine Monasteries of St. Augustine, Canterbury, and St. Peter, Westminster*, 2 vols, Henry Bradshaw Society 23 y 28 (Londres, 1902 y 1904), vol. 1, pp. 329-30.

sonidos: ni tenía poder de exorcismo, como David ejercido con Saúl, ni el poder de la curación física. Los acontecimientos musicales expuestos en el consuetudinario utilizaban la música para elevar el espíritu, *ad spiritum exhilarandum*, y en ese sentido podía producir mejora, pero sólo era utilizada en casos de necesidad especial.

Un pasaje en el haber de Adán de Orleton (muerto en 1345), obispo de Hereford, revela que en 1318, en la Abadía de Wigmore, se tocaban “**canciones sin sentido**” (*inhonestis cantilenis*) mientras se sangraba a los pacientes, presumiblemente en el enfermería.<sup>140</sup> No parece haber ninguna otra evidencia de que esta o cualquier otra música pudiera lograr más que dar alivio momentáneo en los casos de enfermedades tanto físicas como mentales.

En sus investigaciones como mujeres y hombres de ciencia, los monjes y monjas practicaron la terapia musical con enfermos, pues conocían, gracias a la proliferación bibliográfica de las vastas bibliotecas de los monasterios, gran cantidad de teorías y experiencias llevadas a cabo por los clásicos y referentes cristianos como Boecio, Isidoro de Sevilla, Casiodoro o San Agustín de Hipona entre otros. Sin embargo, los tratamientos musicales en si, no se podían generalizar, y al carecer de medios de grabación del sonido musical, la terapia tenía pronta caducidad. Si una pieza en particular, o una actuación específica, producía un efecto terapéutico, la música se desvanecía con la enfermedad que había ayudado a curar. Tampoco podía ser comparada, por lo que los mismos sonidos musicales podían provocar emociones muy diferentes y estados de ánimo distintos en personas variopintas.

No obstante, como hemos podido observar, los monasterios fueron centros de terapia musical ciertamente clandestinos, pues en su condición de lugares apartados del ruido y dedicados al silencio, no se permitía el uso excesivo de este arte para tal fin, e incluso las altas esferas del mundo cristiano, vetaron estas prácticas por tratarse en ocasiones de demoníacas, y culpar a la música de distraer los quehaceres diarios y espartanos de la vida monacal. Aun así y haciéndonos eco de lo expuesto anteriormente, hubo religiosos, que en su afán de aprender y conocer nuevos horizontes de la música, contando con vastos conocimientos en medicina, conjugaron ambas

---

<sup>140</sup> Bannister A.T. (ed.) *Registrum Ade de Orleton* (London 1908). p.102

disciplinas. Frailes como Arnau de Vilanova, Bernardo de Gordon, Constantino el Africano, Gil de Zamora, Guy de Chauliac, o Hildegarda Von Bingen, son un ejemplo claro de este hecho.

Hay que señalar, que en el año 1130, el Concilio de Clermont<sup>141</sup> prohibió a monjes y monjas la práctica de la medicina, con lo que, en teoría, se ponía fin a la medicina monástica fundada por San Benedicto di Nursia. Así mismo, en 1163, con el Concilio de Tours<sup>142</sup>, se prohibió la práctica quirúrgica en los recintos eclesiales. Comenzó entonces la denominada medicina escolástica, basada en la asistencia a Universidades o Escuelas de Medicina en calidad de estudiante y posteriormente de practicante, con lo que la medicina ganó en hacer llegar el conocimiento a un número mayor de personas.

La medicina monástica fue extraordinariamente importante ya que aparte de ser los monjes, los copistas traductores de las obras médicas latinas, árabes y griegas, fueron los que aplicaron los cuidados a los enfermos necesitados.

### 3.2 LOS CAPITULES MUSICALES

Al igual que se expuso en el capítulo anterior, no solo no nos detenemos en las citas o documentos que acreditan la verosimilitud del uso terapéutico de la música, sino que además, se propone registrar aquellos vestigios arquitectónicos, ornamentales y esculturales donde se manifiesta la música con el objetivo principal de este trabajo, los efectos que causan en el ser humano para su curación o tratamiento. Es difícil determinar el por qué de esta iconografía tallada en piedra, pero cabe la posibilidad que en su afán de llenar cada rincón, cada muro, cada claustro o cada estancia del monasterio de espiritualidad, los arquitectos medievales instigados por los abades, elaboraron un entramado filosófico-médico, en ocasiones esotérico y sobre todo musical, donde las diferentes representaciones bíblicas, alegóricas, fabulistas o simplemente humanas, dieran a entender a todo aquél que lo observara, el didactismo y la intencionalidad que encerraban. Así, desde los modos musicales y sus efectos en el hombre, se establecieron verdaderas tramas al

---

<sup>141</sup> Fita Colomé, Fidel. *Actas del Concilio de Clermont (18 noviembre 1130). Revisión crítica* Edición digital a partir de Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 4 (1884), pp. 360-366

<sup>142</sup> Fanning, William. *Medicine and Canon Law*. The Catholic Encyclopedia. Vol. 10. New York: Robert Appleton Company, 1911.p.56. Traducido por Dr. Raul Toledo. El Salvador.

respecto que aparecieron en el coro de la tercera construcción de la abadía de Cluny, llevada a cabo por Hugo de Cluny (1024-1109)<sup>143</sup> situada en el departamento de Saona y Loira, en la región de Borgoña, en el centro-este de Francia. Las construcciones de Cluny afectaron profundamente a las prácticas arquitectónicas en el occidente europeo desde el siglo X al XII. Las tres iglesias sucesivas fueron llamadas convencionalmente Cluny I, Cluny II y Cluny III. Al construir la tercera y definitiva iglesia de Cluny, el monasterio consiguió también el mayor edificio de Europa antes de la reconstrucción de la Basílica de San Pedro en Roma en el siglo XVI.

### 3.2.1 Los capiteles modales del coro de Cluny.<sup>144</sup>

Dentro de los hallazgos encontrados en la abadía de Cluny, se intentó plasmar en un lugar de referencia, concretamente, en el coro de Cluny III, el *ethos*, pues la música tenía, según las indispensables creencias clásicas, un *ethos*, es decir, un carácter, que le permitía actuar sobre el alma humana, modificando sus sentimientos, sus pasiones y sus afectos; las características sonoras y su influencia en el espíritu de los monjes, y las melodías que cantaban a diario. Los famosos capiteles de Cluny, ocho esculturas, cuatro en cada uno de los lados de los que consta un capitel, representaban los modos de la música con leyendas alusivas. Al parecer, ya se encontraban situados en su lugar cuando en el año 1095, el papa Urbano II consagró el recinto. Son distintas representaciones en las que aparecen personajes tañendo instrumentos o en actitudes de danza, con unos sencillos comentarios de diferente índole. La elección de los temas esculpidos en los mencionados capiteles no fueron fruto de la casualidad, sino que estaban determinados por la triple división de la música definida por Boecio en su *De institutione Musica*,<sup>145</sup> que posteriormente analizaremos. De tal forma, la ordenación de *música mundana* estaba representada en el ciclo por la presencia de las estaciones, los cuatro ríos del paraíso, y los elementos naturales. La *música*

---

<sup>143</sup> Kennedy, T. (1910). *St. Hugh the Great*. In The Catholic Encyclopedi. New York: Robert Appleton Company. Información sacada de la página web [NewAdvent.org/cathen/07524a.htm](http://NewAdvent.org/cathen/07524a.htm)

<sup>144</sup> Charles E. Scillia. *Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor*. Gesta, Vol. 27, No. 1/2, Current Studies on Cluny, Published by: International Center of Medieval Art. Nueva York 1988 pp. 133-148

<sup>145</sup> Bofill i Soliguer, Joan. *La problemàtica del tractat de Institucione Musica de Boeci*. Universitat de Barcelona. Barcelona 1993. pp15-18, 28-34.

*humana* se ejemplificaba en la representación del *Quadrivium*, las virtudes cardinales, y los humores. Y la música instrumental, consistía en la representación de los tonos. Además, la influencia de otras fuentes literarias, que se encontraban en la biblioteca de Cluny, en el diseño de los capitales individuales, sugiere un plan integrado que refleja las inquietudes intelectuales y espirituales de dicha comunidad monástica.

Además de los vestigios cluniacenses, en el pirineo catalán, se encontraron, de la mano del musicólogo alemán Marius Schneider (1903-1982), en los claustros de los monasterios de Santa María de Ripoll, San Cugat y la catedral de Girona, manifestaciones arquitectónicas ligadas al tema que nos ocupa. Posteriormente, y como referente español, analizaremos su anatomía claustral y su intención terapéutico-musical.

Hoy sabemos que la música es capaz de modificar nuestro estado de ánimo, puede potenciar nuestra mente e incluso algunos suponen, que su sonido es capaz de modificar la materia. Esto lo sabían bien los antiguos egipcios, quienes incorporaron la música a sus ritos mágicos para alterar el curso de la Naturaleza o tratar ciertas enfermedades. Los griegos, por su parte, tenían la convicción que la música modelaba la personalidad. Platón, por ejemplo, afirmaba que la influencia de determinados ritmos y melodías provocaban un beneficioso estado mental que no era asequible por otros medios. Todos estos conocimientos fueron absorbidos por el esoterismo medieval y llevado a las catedrales. Los siete sonidos de la escala se convirtieron también, en una poderosa clave para introducir a los iniciados en los misterios de la magia y, como es lógico, estos planteamientos quedaron cifrados en diferentes artes como la arquitectura o la pintura. Cluny fue el vivo ejemplo de ello:

En el primero de los modos, aparecía un instrumentista afinando una especie de laúd. Bajo esta imagen, se encontraba labrado en la piedra el siguiente lema *“Este tono abre las armonías musicales”*.<sup>146</sup>

Es interesante reseñar que la representación de los personajes incluía también los del sexo femenino, como por ejemplo en el capitel del segundo modo en el que se hallaba una danzarina<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 7

<sup>147</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 8

El modo tercero estaba representado por un personaje barbado, maduro, que tañía un instrumento de seis cuerdas, tal vez el hexacordo de Guido D'Arezzo dispuesto en "V" que imitaba a un salterio. La leyenda que le rodeaba rezaba *"El tercero salta y representa que Cristo ha resucitado"*<sup>148</sup>.

La exégesis de los antiguos textos nos dan pistas para su interpretación: primero la relación del número tres con la Trinidad, acompañado con la distinción agustiniana en la que el tres representaba el alma, mientras que el cuatro representaba el cuerpo. El carácter saltarín del modo estaba atestiguado por Ioannis Cotton, ya mencionado en este capítulo, cuando dijo *"...el tercer modo da un salto austero, como de rebelión"*.

Otras veces, los modos se entremezclaban con la vida cotidiana del monje. Así el modo cuarto estaba representado por un personaje contorsionado que portaba un yugo sobre sus hombros con unas campanas, mientras tañía una con la mano izquierda. La leyenda esculpida anota que *"Le sucede el cuarto que en su canto simula los lamentos"*.<sup>149</sup>

Del resto de los modos no quedaron representaciones iconográficas, pero sí las leyendas. Así el *"El quinto muestra cómo baja todo aquello que se eleva"* demostrando que el proceder de este modo iba siempre del agudo al grave. *"Si buscas el afecto de la piedad, mira al sexto"*, el número de la santidad según San Agustín. Curiosamente Lutero recomendó que se cantara el Evangelio en sexto modo ya que era *"más dulce"*. *"El séptimo recuerda al Espíritu con sus dones"*: Sabiduría, Inteligencia, Ciencia, Prudencia, Fuerza, Piedad y Temor de Dios. Y, cómo no podía ser de otra manera, basándose en San Agustín, el séptimo modo era la suma entre el tercero (alma) y el cuarto (cuerpo). Mientras que *"El octavo enseña que todos los santos son bienaventurados"*

Estas iconografías de los ocho tonos de Cluny no eran simplemente escenas yuxtapuestas en dos columnas; ya que existía en algunas de sus representaciones una intención musical, una simbología puesta al servicio de los sentidos. Todo este dispendio esculpido en piedra dejó ver un entramado especulativo musical muy interesante para entender aun con más clarividencia los efectos musicales en los hombres del medievo.

---

<sup>148</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 9

<sup>149</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 10

Los ocho modos se podían perfectamente comparar con las cinco cuerdas del laúd musulmanas expuestas en el primer capítulo. Así, cada modo, despertaba en el intérprete y en el oyente sensaciones que transportaban al alma en una dirección determinada, de tal forma que la música era el canal inductor de la terapia espiritual.

### 3.2.2 El claustro musical de los monasterios de Ripoll, San Cugat y la catedral de Gerona.<sup>150</sup>

Los claustros de la catedral de Gerona y de los monasterios de Sant Cugat y Santa María de Ripoll encierran un mensaje cifrado en sus columnas. Un mensaje musical, pitagórico y matemático que empezó a ser desvelado por el musicólogo Marius Schneider en 1946. Durante su investigación, Schneider advirtió que los animales de los claustros románicos catalanes anteriormente mencionados, mantenían una correlación rítmica con los números, los planetas, los signos del zodiaco, la música, los colores y los sentimientos, es decir, evocaban el pensamiento pitagórico. Pitágoras no sólo enseñó a sus discípulos a curar enfermedades a través de los sonidos sino que estableció una íntima relación entre los astros, el cromatismo y las notas musicales.

En su libro *El origen musical de los animales, símbolos en la mitología y la escultura antiguas*,<sup>151</sup> Schneider dedujo que los tres claustros estudiados representaban el paso del tiempo y, por analogía, el de la vida humana. El claustro del monasterio de Ripoll, además de su contenido musical, sus capiteles narra la historia de una curación, como analizaremos a continuación. Los monjes, para interpretar el simbolismo de las columnas, recorrían los pasillos del claustro en el sentido contrario al sol, como en los rituales de exorcismo. Todo lo contrario ocurría en los claustros de Sant Cugat y Girona, cuyo recorrido tiene sentido si seguimos el movimiento del sol por el cielo.

Vamos a analizar el hallazgo más interesante al interés de esta tesis, y sobre todo la que presumiblemente, y según Schneider, encerraba la historia de una curación a través de los sonidos. De tal forma, la historia que se cuenta

---

<sup>150</sup> *Claustros musicales*. Ciudad virtual de la Gran Hermandad Blanca. Junio 2007

<sup>151</sup> Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Ediciones Siruela . Barcelona 1946 vv.pp



en el claustro del monasterio de Santa María de Ripoll, arranca, según Schneider,<sup>152</sup> de la siguiente manera:

- Columna 33. Hombre en un lecho mortuario acompañado de dos sirenas que, con su llanto, le arrastran hacia un mundo subterráneo.
- Columna 34. Representa el uno de noviembre, día de los difuntos, muestra el cuerpo del enfermo entrando en la boca de un caimán, mientras un águila marina parece amparar su alma.
- Columna 35. Los cuatro lados del capitel tienen esculpidas dos caras y dos dorsos. La aparición de un dorso significaba una marcha; en caso de enfermedad, se presentaba la espalda del médico para que trazase una cruz, ya que los espíritus de la muerte solían atacar a sus víctimas por detrás.
- Columna 40. Un caballo medicinal conduce al enfermo hasta la montaña a través del purgatorio. Delante de él aparece un hombre con un instrumento, que parece un arpa, presumiblemente, *tocando para favorecer su recuperación*. Cuando el enfermo entra en el mar de llamas del interior de la montaña se encuentra a San Pedro y San Pablo con la espada, que simboliza la nota Fa. Primera manifestación musical clara como interventora y como coadyuvante a la enfermedad.
- Columnas 44 y 45. Se inicia el descenso de la montaña, indicado por la posición invertida de los animales de los relieves.
- Columnas 46 a 57. Una serie de animales fantásticos indican el mar de llamas: dragones, leones, águilas marinas y sirenas de dos colas simbolizan el sol nocturno saliendo del fuego. A igual distancia del Sol, en los capiteles 47 y 57, se ve al profeta Daniel en la fosa de los leones. Los ángeles de los capiteles 51 y 53 forman un corro, que corresponde al mar de llamas y a la nota Fa. Un segundo corro está compuesto por el grupo de mujeres de la columna 22, que simbolizan la puesta de sol, y las muchachas del capitel 24, que equivalen a la convalecencia y abarcan el área del valle y la montaña. La línea Fa-La indica el fuego purificador y también el fuego erótico, que

---

<sup>152</sup> Palacios, Concha. *Cuando los capiteles se ponen a cantar*. Artículo publicado en Mundo desconocido n° 64, Octubre de 1981. Revisión del artículo en 2005.

corresponde al período comprendido entre febrero y agosto, en el que se encuentra la danza de espadas. El sonido Fa representa la salida del Sol, símbolo del fuego del purgatorio. El Sol atraviesa la puerta de la columna 49, formada por dos leones con una cabeza común; entra en el carro de los ángeles del purgatorio hacia las seis o siete de la mañana y, cuando se pone, se encuentra a la altura de la columna 22, donde se halla el carro de mujeres. Se oculta definitivamente tras las muchachas del capitel número 24. La columna 23 representa su ocaso y se dice que el diablo asoma por ella hacia las seis o siete de la tarde.

- Columna 52. Representa otra vez al Sol y ha sido interpretada como un naufragio. Aparecen unos hombres metidos en el agua hasta la cintura. Estos figuran ser enfermos o penitentes que se sumergen en el mar de llamas para purificarse de sus males.
- Columna 53. Es la que mayor dificultad entraña: unos hombres, con las piernas separadas y las manos unidas bajo el vientre, parecen estar ligados por una soga. ¿Serán pecadores o condenados? No se sabe con certeza, pero en los bailes de espadas de Lifú (danza indú), relacionados con ritos medicinales, se ven figuras en actitudes idénticas a éstas.
- Columnas 54 a 65. Aparecen representados grifones y pájaros con cola de serpiente, que simbolizan a la primavera e indican la proximidad de la cima de la montaña. Al acercarse el mes de mayo el enfermo se encamina hacia la zona de los médicos. Se encuentra con San Jorge, el dragón y la princesa; sostiene una lucha contra el dragón y las sirenas que se agarran a su barco para hundirlo (columna 6), mientras es ayudado por los médicos-bufones de las columnas séptima y octava, que corresponden al doble signo de Géminis. Estas dos columnas representan la batalla de la danza de espadas, en la cual el enfermo pasa un momento crítico durante el primer cuarto creciente de la Luna de primavera. El paciente lleva en cada mano un espejo. En él se miran las sirenas mientras intentan hacer zozobrar la nave para que el enfermo se caiga en el lago del dragón. La historia acaba con el capitel que simboliza el sacrificio

que ofrecen los padres del convaleciente al finalizar la curación. En él está representada la Luna que, a su vez, simboliza el dieciocho de octubre, día de San Lucas, médico.

Todos estos complicados símbolos y analogías de la narración están conectados con las *imágenes arquetípicas* de Jung (1875-1961),<sup>153</sup> entendiéndose por imágenes arquetípicas aquellas con contenidos del inconsciente colectivo. Jung también les llamó dominantes, imágenes primordiales o mitológicas y otros nombres, pero el término “arquetipo” es el más conocido. Sería una tendencia innata (no aprendida) a experimentar las cosas de una determinada manera. Para entender mejor la estructuración de la constitución del claustro que acabamos de describir, cabe decir, en el contexto del psicoanálisis, que el abordaje teórico y clínico de Jung, enfatizó la conexión funcional entre la estructura de la psique y la de sus productos (es decir, sus manifestaciones culturales). Esto le impulsó a incorporar en su metodología nociones procedentes de la antropología, la alquimia, los sueños, el arte, la mitología, la religión y la filosofía; en suma: toda la temática que encierran los capiteles de los claustros mencionados.

Pero, ¿cómo de inteligibles son las manifestaciones musicales contenidas en las columnas del monasterio de Ripoll? Por supuesto, hay que entender todo este intrincado onírico, mitológico, filosófico y musical, como un conjunto, pues como hemos visto en los análisis del profesor Schneider, la correlación entre los animales, las horas del día, los días del mes, los elementos de la naturaleza, la simbología onomástica junto con los sonidos, hacían un todo, pues cada cosa era necesaria para entender la siguiente, y cada modo musical representaba una imagen, un color, un efecto o una sensación. En este contexto hay que observar entonces, que aquí la música era partícipe del propósito o de la finalidad, que era, la curación del enfermo/pecador.

Es necesario mencionar, en el siguiente cuadro, toda la simbología que encerraba cada imagen, cada personaje y cada animal, para vislumbrar mejor la iconografía de los claustros estudiados. De tal forma, y siguiendo dichos

---

<sup>153</sup>Young-Eisendrath, Polly, y Dawson, Terence. *Introducción a Jung*. I. “Las ideas de Jung y su contexto”. 1. Claire Douglas. “El contexto histórico de la psicología analítica”. Páginas 57-79. Madrid: Akal Cambridge. 1999/2003

símbolos, el profesor Schneider interpretó en la columnata claustral del monasterio de San Cugat y la catedral de Gerona que, sustituyendo la imagen esculpida por la nota musical correspondiente, se obtenían himnos musicales dedicados a santos.

### LOS SONIDOS DEL CLAUSTRO DE SAN CUGAT Y LA CATEDRAL DE GERONA<sup>154</sup>

Nota	Elemento	Color Número	Signo	Astro/Día Planeta	Sentido Corp.	Símbolos	Personajes	Animales
<i>Do/Ut</i>	<i>Fuego y aire</i>	<i>Naranja 2,11,12</i>	<i>Aries Cáncer Géminis</i>	<i>Luna Creciente/ Jueves/Marte</i>	<i>Vista Olfato</i>	<i>Escalera, puerta, espiral...</i>	<i>Héroes Reyes Profetas</i>	<i>Elefantes, caballos, aguilas...</i>
<i>Re</i>	<i>Tierra y aire</i>	<i>4,5</i>	<i>Libra</i>	<i>Luna Creciente/ Sábado</i>	<i>Gusto</i>	<i>Corazón, escudo, pavo real, lago</i>	<i>Ángeles, niños, hombres y sabios</i>	<i>Dragones, ballenas, cigüeñas, golondrinas</i>
<i>Mi</i>	<i>Tierra y agua</i>	<i>Violeta</i>	<i>Tauro</i>	<i>Luna Menguante/ Martes/ Saturno</i>	<i>Tacto Oído</i>	<i>Maza, martillo, yugo, coraza...</i>	<i>Sacerdotes y pastores</i>	<i>Vaca, oveja, tortuga, león y sapo</i>
<i>Fa</i>	<i>Fuego</i>	<i>Rojo</i>	<i>Leo</i>	<i>Sol y luna nueva/ Domingo</i>	<i>Todos</i>	<i>Círculo, espada, bastón...</i>	<i>Médicos y mártires</i>	<i>Serpiente, jaguar, gallo, araña...</i>
<i>Sol</i>	<i>Aire</i>	<i>Amarillo 3</i>	<i>Escorpión</i>	<i>Luna creciente/ Viernes</i>	<i>Olfato</i>	<i>Triángulos de vértices aplastados y martillos</i>	<i>Categoría eclesial</i>	<i>Aves pequeñas, serpiente alada, oca</i>
<i>La</i>	<i>Tierra</i>	<i>Verde 5,6</i>	<i>Virgo</i>	<i>Luna llena/ Miércoles/ Venus</i>	<i>Tacto</i>	<i>Piel, huevo, pote óvalo</i>	<i>Mujeres y cazadores</i>	<i>Ruiseñor, lagartija y cocodrilo</i>
<i>Si</i>	<i>Agua</i>	<i>Azul 8</i>	<i>Piscis</i>	<i>Luna menguante/ Lunes</i>	<i>Oído</i>	<i>Triángulo invertido, órganos genitales, bambú</i>	<i>Santos, ascetas Pescadores y músicos</i>	<i>Peces, garzas, serpientes y arañas acuáticas</i>

El de la catedral de Gerona estaba dedicado a la Virgen María; el de San Cugat del Vallés, resultó ser un cántico en honor de San Cucufate, patrón del monasterio.

Como conclusión, podemos decir, que tanto el claustro del monasterio de Ripoll como el de San Cugat o el de la catedral de Gerona, indican la importancia metafísica y religiosa que la música tenía en la España de la Edad Media, así como la comprensión simbólica de los hombres de entonces.

En la actualidad, la mayoría de los seres humanos se atienen a lo que pueden ver y tocar sin profundizar en los temas. Sin embargo, los secretos del

<sup>154</sup> Palacios, Concha. *Cuando los capiteles se ponen a cantar*. Artículo publicado en Mundo desconocido n° 64, Octubre de 1981. Revisión del artículo en 2005

pasado esperan ser descifrados para que el hombre pueda comprender realmente quién es y adonde va.

### 3.3 LOS PRIMEROS HOSPITALES PSIQUIÁTRICOS CRISTIANOS. LA COREA Y EL TARANTISMO

Para comprender adecuadamente el origen y difusión de los primeros hospitales psiquiátricos cristianos donde se utilizó, entre otras terapias, la música, cabe realizar una pequeña introspección que nos ilustre el porque de la creación de estos nosocomios. En el siglo IV d. C, apareció en Bizancio la primera casa de locos, llamada *morotrophium*, que funcionó para acoger a los enfermos afectados de locura. Otra casa semejante existió en Jerusalén en el año 491 de nuestra era, aunque pocos datos se tienen respecto a estos primeros centros.

Durante los siglos IV y V, la regla de San Jerónimo ordenaba a los monjes la recogida de los enfermos mentales y su aislamiento; los enfermos recibían un tratamiento mínimo, e incluso se hablaba de que algunos sanaban. Los enfermos locos en el año 560, eran atendidos en un monasterio en la ciudad de Colonia. De igual modo eran acogidos en varios monasterios hacia el año 850, en la ciudad de Metz y la ciudad belga de Gheel en el año 1200, que contaba en las proximidades de la iglesia, con una casa pobremente dotada, donde se atendía a los dementes que permanecían a cargo de dos mujeres de avanzada edad. Posteriormente, en el siglo XIV, existió un hospital próximo a la Torre de Londres, que se ocupaba, además de sacerdotes pobres, de otros enfermos, hombres y mujeres aquejados de “frenesí” (entendiéndose frenesí como un tipo de depresión endógena). Así mismo, la ciudad de Roma contó, a finales del mismo siglo, con una *Passarella* o lugar de locos.

Con respecto a la existencia de manicomios peninsulares el más afamado, así como uno de los más importantes de Europa, fue el Hospital de Inocentes de Valencia,<sup>155</sup> erigido por el valenciano Juan Gilberto Jofré en 1409. La novedad del Hospital de Inocentes, fue su dedicación exclusiva a la atención de los locos. Jofré,<sup>156</sup> habiendo realizado múltiples misiones de rescate a

---

<sup>155</sup> González Duro, E. *Historia de la locura en España*. Tomo I. Siglos XIII al XVII. Ed. Temas de Hoy. 1994. Madrid

<sup>156</sup> Ramajo Aliste, Félix (1998). *Vida y obra del padre Juan Gilibert Jofré*. Diputación Provincial de Valencia.

cristianos cautivos por los musulmanes, tuvo la ocasión de ver cómo se trataba a los alienados en el contexto islámico.

Como aclaración, sabemos, que el mundo musulmán se distinguió especialmente por su dedicación a la psiquiatría en sus hospitales.<sup>157</sup> Por lo tanto, es evidente la influencia que los países mediterráneos ejercieron en la fundación del Hospital de Inocentes de Valencia, así como también fue decisivo el papel desempeñado por la Orden de la Merced, en este mismo sentido.

Jofré -conocedor del Corán y de las obras de Maimónides, Rhazes o Abulcasis- fue perfilando los programas terapéuticos para los enfermos internos en su hospital. Uno de los tratamientos más comunes fue la escucha musical, como rezaban los escritos de Maimónides, quien recomendaba el empleo de la música para los enfermos de melancolía, frenesí y epilepsia. Estas fuentes sirvieron al Padre Jofré para establecer un régimen terapéutico basado en largas conversaciones con los internos, acompañadas de música relajante, baños, -realizados en las casas colindantes al hospital, pues durante la primera mitad del siglo XV el hospital no disponía- y paseos por el jardín de la institución. Sobre la cuestión del tratamiento terapéutico dado a los dementes en el Hospital de Inocentes, Rodrigo Pertegás (1927), recogió las palabras dichas por Jofré el día de su inauguración:

*“[...] no se aspira a más que a subvenir a las necesidades corporales de los dementes y protegerlos contra la inclemencia del tiempo y contra las injurias de los hombres; a limpiar además con más o menos esmero, a los sucios; cohibir a la fuerza a los furiosos, y atender a todos, según las doctrinas médicas, en las enfermedades intercurrentes y en los accidentes que pudieran sobrevenirles [...]”*<sup>158</sup>

En estas palabras del Padre Jofré se puede observar la poca esperanza que se tenía en el siglo XV en la recuperación total de los dementes. No obstante, otros escritos sobre este tema, rezan que el clérigo valenciano abogaba por intentar el restablecimiento de los enfermos, con prácticas médicas, el trato amable y paternal, el cuidado de la salud global atendiendo

---

<sup>157</sup> Cfr. Maristán de Granada de 1365-67 en el capítulo anterior.

<sup>158</sup> Rodrigo Pertegás, J. *Hospitales de Valencia en el S. XV Su administración, régimen interior y condiciones higiénicas*. Rev. Arch. Biblioteca y Museos. 1927. Madrid.

plenamente a las necesidades básicas y la administración de una terapia ocupacional distribuida adecuadamente entre los enfermos leves.

Por lo que se refiere a la medicina en general, los dementes recibían los tratamientos propios de la terapéutica de la época, las técnicas de sangría, lavativas y las medicaciones conocidas para las diferentes enfermedades tales como purgantes, jarabes, elixires, y tónicos. Entre la plantilla médica del hospital, se contaban con los médicos más importantes de la ciudad, por ello puede decirse que estos enfermos, estaban bien asistidos en atenciones primarias, y sobradamente atendidos por lo que se refiere a cuidados de enfermería.<sup>159</sup>

De los médicos que asistían al Hospital de Inocentes, solo se conservan algunos nombres: Antoni Negre, Guillem Pedrera, Bartolomé Martí y también Jaime Roig, famoso escritor y médico de cámara del rey de Aragón Alfonso V el Magnánimo, que fue médico del Hospital de Inocentes de 1469 a 1472.

En cuanto al uso de terapias musicales, como ya hemos mencionado anteriormente, es muy probable, que gracias al gran influjo árabe del que se alimentó en primera instancia el Padre Jofré, podemos suponer que era una práctica habitual en el tratamiento de los enfermos en el hospital valenciano. Aún más, si atendemos al trabajo realizado por los doctores Ángel Rodríguez Cabezas y Maribel Rodríguez Idígoras, especialistas en Medicina Preventiva y Salud Pública, en el que analizan un tipo de enfermedad llamada Baile de San Vito, o corea reumática, por la que en un principio se abrió la institución valenciana.

Dicha enfermedad, apareció en 1352 en la ciudad de Aquisgrán, al oeste de la actual Alemania donde sin orden alguno hordas de gentes comenzaron a bailar con movimientos espásticos y exagerados, arrítmicos, con los ojos desorientados y las lenguas colgando cual péndulos de reloj. La explicación de dicha procesión, que viajó por toda Europa, constaba en evadirse del horror causado por la devastación que supuso la peste negra cuatro años antes, y el baile desenfrenado sin acompañamiento musical, enajenaba las almas de los danzantes que tenían la necesidad de olvidar la pérdida de posesiones,

---

<sup>159</sup> Gallent Marco, M. *La enfermedad, el personal sanitario y la asistencia*. En: López Pinero, J. Manuel "Historia de Medicina Valenciana". Tomo I. Edit. Vicent García. 1988. Valencia

trabajos y seres queridos. Un contemporáneo, fray Pedro de Herental, fue testigo ocular de estos episodios, y dejó una descripción de lo que vio:

*“En esa época... una secta extraña, formada por mujeres y hombres de varias partes de Alemania llegó a Aachen (Aquisgrán) y de ahí siguió hasta Hennegau y a Francia. Su estado era el siguiente. Tanto hombres como mujeres habían sido tan ultrajados por el diablo que bailaban en sus casas, en las iglesias y en las calles, tomados de la mano y saltando en el aire. Mientras bailaban gritaban los nombres de algunos demonios, como Friske y otros, pero no tenían conciencia de esto ni tampoco prestaban atención al pudor, aunque hubiera otras personas viéndolos. Al final de la danza tenían tales dolores en el pecho que, si sus amigos no los apretaban con trozos de tela enredados en su cintura, gritaban como enloquecidos que se estaban muriendo. En Lieja, los libraron de sus demonios por medio de exorcismos infructuosos como los que se usan antes del bautismo. Los que se curaron, fue por interés de la música que les acompañaba en sus delirantes bailes y afirmaron que les parecía haber estado bailando en un río de sangre y que por eso saltaban continuamente”*

El tratamiento que se probó sin resultado alguno, fue el exorcismo y diferentes ritos de hechicería. Uno de los exorcistas, al observar la inutilidad de sus esfuerzos, encomendó a la memoria de San Vito (303 d.C), las almas de los afectados, de ahí su denominación.

En Italia se elaboró la teoría de que la causa de aquel mal extraño era la picadura de la tarántula y no encontrando remedio mejor al mal, inventaron una melodía para acompañar a los afectados. Pero el tarantismo, como se denominó, aun teniendo síntomas muy parecidos a la corea, variaba en aspectos relevantes, pues no era lo mismo. En primer lugar la corea era considerada como una enfermedad mental que alteraba la conducta humana, mientras que el tarantismo siempre se relacionaba con la picadura de la tarántula y las consecuencias de su veneno, que afectaban sobretudo al sistema nervioso y como consecuencia al plano motor del cuerpo. Además, el tarantismo se desarrolló en el sur de Italia, mientras que la corea tuvo sus inicios y desarrollo en el norte y centro de Europa. Sin embargo, el punto concordante entre ambas patologías fue su tratamiento y erradicación: la música. Hay indicios que consideran que el tarantismo fue una derivación de la corea, por ello, los episodios que comenzaron en el siglo XIV, no cesaron, a menor o mayor escala, hasta el XVIII. Los datos son confusos al igual que la



localización de los brotes de la epidemia, así que, en cierto modo, con el pasó de los siglos, se generalizó la enfermedad con el nombre de tarantismo.

La fuente más antigua conocida en la cual se explicó este fenómeno, fue el tratado *Sertum papale de venenis*, que apareció probablemente en 1362, y se atribuyó a Wilhelm di Marra, de Padua. Según el autor de esta obra, las gentes sencillas estaban convencidas de que: **“cuando pica, la tarántula canta cierta melodía”**, y que esa misma secuencia de sonidos devolvía la salud al afectado al ser interpretada por músicos; pero según él, la música por sí sola ya era curativa, pues al actuar sobre la superficie del cuerpo atraía los humores y de esa manera impedía que el veneno penetrara hacia el interior, hacia los órganos internos más importantes<sup>160</sup>.

Años más tarde, el cardenal italiano Nicola Perotti (1430-1480), profesor de la Universidad de Bolonia, pensará erróneamente, que el causante de las picaduras no era la tarántula, sino un tipo de reptil llamado Stillea, inofensivo y dócil. No obstante, en el siglo XV todo eran hipótesis y conjeturas al respecto, aunque curiosamente Perotti describió que las personas que habían sido mordidas por estos reptiles, caían en un estado de melancolía y estupefacción, síntomas opuestos a los atarantados. En estas condiciones, según el italiano, eran muy susceptibles a la influencia de la música, pues con el primer tono de **“una melodía favorita”**, el enfermo se levantaba gritando de alegría y bailando sin interrupción hasta que caía al suelo, exhausto. Ni siquiera habló de qué melodía ni con que ritmo, ni que instrumentos utilizó.

Posteriormente a Perotti, el napolitano jurista Alexander ab Alexandro<sup>161</sup> (1471-1523), entre fantasía y realidad describió los síntomas de la mordedura de los que fue testigo:

***“Vi a un joven con paroxismo provocado por la mordedura de la tarántula. Escuchó con entusiasmo y dirigió una mirada al sonido de un tambor. Sus movimientos gráciles poco a poco se convirtieron en cada vez más violentos, hasta que su baile se convirtió en una sucesión de saltos frenéticos, que requirió el esfuerzo máximo de sus fuerzas. En medio de este esfuerzo se sobrecargó la mente y el cuerpo. La música cesó repentinamente, y de inmediato cayó impotente al suelo, donde***

---

<sup>160</sup> De Martino, 1971, p. 158; Magrini, 1994, p. 74

<sup>161</sup> Means Lawrence, Robert. *Primitive psycho-therapy and quackery*, Boston and New York Houghton Mifflin company. The Riverside Press. Cambridge 1910 p. 72

*yacía sin sentido y sin moverse. Hasta que sus efectos mágicos de nuevo lo despertaron, renovó sus actuaciones apasionadas”<sup>162</sup>*

Por lo que parece, la presencia constante de músicos se observó desde las primeras epidemias de coreomanía, quizá porque una forma de iniciar el ataque de una o más personas era precisamente tocándoles música para que bailaran; después, los propios peregrinos llevaban a sus músicos consigo y algunas ciudades los contrataban cuando se aproximaban las fiestas del día de San Juan o de San Vito, para que tocaran mientras los danzantes bailaban.

De esta música no se conserva ninguna melodía pero se sabe que alternaban ritmos movidos y alegres con otros más lentos, ya que durante los periodos más tranquilos algunos danzantes lograban romper el trance y salirse del baile, con lo que estaban curados; en cambio, las letras de algunas de las canciones que cantaban sí se han conservado y generalmente hacían alusión al mar, a las aves o al movimiento; otras eran grotescamente obscenas y reflejaban el nivel de enajenación que permeaba cada episodio, incluyendo tanto a los danzantes como al público que los contemplaba. Los instrumentos que tocaban eran laúdes, flautas, gaitas y tambores, todos pequeños y ligeros, ya que había que caminar con ellos cargados al lado de los danzantes y tocándolos por todo el camino.

Cuando la enfermedad se extendió por España, El Padre Jofré fundó el Hospital de Inocentes de Valencia para agasajar a dichos enfermos, y habiendo predicado junto con San Vicente Ferrer por el sur de Italia, adoptó las tarantelas alpinas que no dudó en utilizar para el tratamiento del frenesí, de la epilepsia y posteriormente de la melancolía, en su institución.

Tras la fundación del hospital valenciano, se sabe que le sucedieron los hospitales de Zaragoza, Toledo, Palma de Mallorca, Valladolid y Barcelona, cuya fecha fundacional de este último, data de 1412.

#### **4. LOS REFERENTES CRISTIANOS**

No podemos obviar, antes de entrar a analizar a los referentes cristianos del medievo, las fuentes clásicas y bíblicas, que han servido de inspiración a filósofos, médicos, músicos, matemáticos o astrónomos de siglos posteriores.

---

<sup>162</sup> Charles Knight, *Penny Magazine Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Volumen 8. Londres 1839 p.455

Es interesante indicar, que al margen del pensamiento griego y sus ideas vanguardistas acerca del uso de la música y sus efectos, en el cristianismo, concretamente en la antigua historia de Israel, La Biblia, existen referencias acerca del tratamiento y uso de la música para curar enfermedades. Tal es el caso del efecto que esta causaba sobre los profetas. Por medio del arpa, como instrumento evocador y provocador de estados místicos, se profetizaba. Así, Eliseo decía **“Traedme ahora un trovador”**, y ocurría, cuando el trovador cantaba que **“...la mano del Señor se posaba sobre él”**<sup>163</sup> y de esta forma, profetizaba.

En la historia de David y Saúl<sup>164</sup>, la música fue empleada para aliviar una depresión neurótica. David, uno de los primeros músicos del que se tiene conocimiento, aplicaba su habilidad musical a una persona, Saúl. Este, mostraba síntomas de trastorno mental tales como ataques recurrentes de melancolía e indomables furias. Además, los episodios depresivos que sufría, afligían a los que le rodeaban, debido a la veneración que le procesaban sus súbditos más cercanos. En un pasaje del libro de los reyes se expresa lo siguiente:

***“busca un hombre buen tocador de arpa: vendrá cuando el mal espíritu esté sobre ti, y tocará con sus manos, y sanarás”***<sup>165</sup>

Esta forma de pensar demuestra en estas escrituras, una creencia sólida en el poder de la música sobre el espíritu. Tras esta petición, se llamó a David, que al tocar el arpa, provocó un efecto terapéutico interesante, probablemente aumentado por la presencia tranquila y estable del músico. No obstante, la naturaleza desconfiada de Saúl, le llevó a dudar de los intereses de David, y temió que la magia y el poder de la música del genial arpista lo embrujara, por lo que siempre escuchaba al muchacho armado con una espada o una lanza, pues los celos le consumían. A pesar de la amenaza constante, David siempre aparecía sosegado y confiado en su buen hacer.

Así lo muestra un grabado anónimo del primer cuarto del siglo XIV, recogido en el *Speculum Humanae salvationis*, referido en su mayoría a la

---

<sup>163</sup> Reyes, 2, III, 15.

<sup>164</sup> 1, Samuel 16, 23

<sup>165</sup> Reyes, 1, XVI, 16.

caída del Imperio Romano y la formación de los monasterios y conventos, así como sus creencias, y diversos pasajes bíblicos, en el que se encuentra la secuencia de la que hablamos y que nos perseguirá como ejemplo de terapia musical en siglos posteriores:



Speculum Humanae salvationis. Capítulo XVIII

***“El grabado representa a Saúl, que por envidia a David, saca su espada para asesinarlo mientras está tocando el arpa para él. Pero Dios protege a David, que esquivo el lance. Este episodio, al igual que los demás en este capítulo, prefigura la traición de la confianza”<sup>166</sup>***



David y Saúl. Miniatura siglo XIV<sup>167</sup>



David cura a Saúl. Miniatura siglo XV<sup>168</sup>

Otros dos grabados al respecto se encontraron en diferentes colecciones de renombre. El primero de ellos pertenece a la colección de miniaturas Queen Mary Psalter de la British Library Royal del siglo XIV. La imagen es ante todo

<sup>166</sup> Anónimo. *Speculum Humanae salvationis*. Capítulo XVIII. S. XIV El grabado reza: Rex Saul reddidit David malum pro bono (El rey Saúl invadido por un mal espíritu ataca a David). A Medieval Mirror. UC Press E-books collection. University of California Press. CDL 1982-2004.

<sup>167</sup> *Queen Mary Psalter MS 2.B.VII.f.51*

<sup>168</sup> *Bible Borso d'Este. MS V.G12.f 119*

muy explícita. Saúl, atacado por una fuerza demoníaca aparente, está en actitud hostil hacia los que le rodean. Enfrente de él un joven David intenta refrenar su ira. Por otra parte, la otra miniatura de la *Bible of Duke Borso d'Este* ubicada en la Biblioteca Estense Universitaria de Modena<sup>169</sup>, muestra un Saúl yacente, enfermo, tal vez en los inicios de la terapia. Es un Saúl lejos de la actitud agresiva de las otras pinturas o grabados, mostrando una visible indolencia y debilidad.

Este relato, que se diluye en el tiempo como una leyenda ficticia, ha formado parte de la realidad de un uso musical peculiar, no desde la simple escucha, sino desde la intención terapéutica. En los escritos semitas, de tradición incunable, este hecho resulta de vital importancia para las creencias judías y cristianas. Tanto es así, que siglos después, la escuela flamenca del XVII, representó pictóricamente el momento que relatamos. Los autores de los que hablamos son: Erasmus Quellinus II en 1635, Rembrandt en 1655 y Arent de Gelder en 1682, dejándonos constancia visual de la labor de David para con el rey Saúl.<sup>170</sup> En todas las pinturas mostradas aquí, vemos a un Saúl poderoso, afectado por la depresión y atacado por una cabalgante melancolía, que en ningún momento dirige su mirada hacia el joven intérprete de arpa, representado por David. Las dudas que manifestaba Saúl, le hacían permanecer en una constante diatriba sobre las hipotéticas intenciones de David y sobre los sentimientos que experimentaba al escuchar tan bella música, por ello mostraba esa actitud de miedo, de afecto y odio, incapaz de ordenar sus pensamientos, e inconsciente de sus acciones violentas.

Por lo que se refiere al tipo de música, nada se sabe sobre lo que tocaba David en el arpa, pero según parece, era música instrumental acompañada de fragmentos vocales, pues es de dominio, según la Biblia, que David era un gran poeta.

No faltaron opiniones al respecto de lo acontecido con David y Saúl. En el siglo IV-V, el obispo Niceta de Remesiana (335-414), reafirmó con grandilocuencia el efecto curativo de la música apoyándose en el salmo

---

<sup>169</sup> Kümmel, *Melancholie*, pp. 195-6. L. Reau, *Iconographie de l'art chretien*. Paris, 1955-59, vol. 2, pp. 263-4.; *Bible of Borso d'Este*, vol. 1, f. 119v facsimile ed. G. Treccani degli Alfieri, Bergamo, 1961

<sup>170</sup> Cfr. Addenda iconográfica Imagen nº 11,12,13

anteriormente mencionado. Fiel defensor del poder de la palabra cantada, Niceta escribió:

*“[...] el salmo ofrece recursos adecuados (medicamenta apta) y se expande sobre la forma del Señor, a través de David, que ha preparado para la humanidad esta poción con la fuerza para sanar las heridas. Él es, por supuesto, usando la medicina como metáfora y él ya ha afirmado que David sometió a los malos espíritus en Saúl, por lo que fue la propia pasión que fue cantada y sometido el espíritu del demonio”<sup>171</sup>*

Por otro lado encontramos al ya mencionado Rabano Mauro que vio en esta relación una alegoría del papel de Cristo y la Iglesia en la curación del pecado representado en la enfermedad de Saúl. Sin embargo, y rebatiendo esta opinión, hallamos al francés Nicolás de Lyra (1270-1349)<sup>172</sup> que centró su atención en la aflicción de Saúl por los demonios, y las formas en que la música, que sólo podía operar a través de los sentidos, de alguna forma, podía contrarrestar los poderes demoníacos. Al respecto, Nicolás de Lyra dio dos argumentos<sup>173</sup>: uno de ellos sugiere que la acción demoníaca podía influir en el cerebro y que por tanto, la música también podía dominarlo; el segundo de los argumentos era que la aflicción causada por los demonios requería el uso de la percepción humana, y que a través de esta percepción, la mente podía ser distraída por la música.

Lo que llama la atención de estos argumentos, es el factor psicológico tan innovador que poseía Nicolás de Lyra, que se concentró en los efectos naturales de la salud mental afectada, y el poder igualmente natural de la música para contrarrestarlos.<sup>174</sup>

Es cierto, que no se conocen más documentos que corroboren que la música se siguió utilizando para este fin en las Sagradas Escrituras, no obstante, anterior y posteriormente a este momento, la música, en su anatomía etérea, mágica y armónica, ha sido germen de terapias y su uso era más frecuente de lo que nos podemos imaginar.

---

<sup>171</sup> *De utilitate hymnorum*, ed. C. Turner, *Niceta of Remesiana II*. Journal of Theological Studies, 24 1923, pp. 235-6, adapted from J. McKinnon, *Music in Early Christian Literature*, Cambridge 1987, pp. 135-6

<sup>172</sup> Stegmüller F, *Repertorium biblicum mediaevi*, 9 vols. Madrid, 1950-80, vol. 4, pp. 51-94; 9, pp. 310-316.

<sup>173</sup> Gosselin E. A, *A History of the Printed Editions of Nicolaus de Lyra*, *Traditio*, 26 .1970, pp. 399-426

<sup>174</sup> Clark S., *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* (Oxford, 1997), pp. 151-6.

Además de contar en la Biblia con vestigios de terapia musical, existieron en el medievo otros pensadores, habitantes de un mundo convulso movido por los cambios territoriales, sociales y políticos. Estos pensadores, filósofos y teólogos en su mayoría, se mostraron impasibles en sus creencias y pensamientos, sosteniendo los principios clásicos ante todas las cosas. Uno de estos escritores- filósofos fue Macrobio, perteneciente al siglo IV. No se conoce exactamente la fecha de su nacimiento ni de su defunción, así como tampoco la certeza de su origen, pero por las referencias que el mismo ofrece en sus escritos, podría proceder del norte de África, Sur de Italia o la propia Hispania. Gracias a traducciones realizadas por el renacentista John Case,<sup>175</sup> acerca de los modos musicales, y los efectos que estos causaban en el ser humano, así como el movimiento que produce en los afectos, encontramos un texto muy interesante de Macrobio que nos pone sobre la pista de lo que posteriormente, hombres y mujeres del medievo y renacentistas, utilizarán en sus teorías musicales:

*“Como vemos los colores, sentimos y nos deleitamos con los sonidos y su audición: un modo Dorio otorga prudencia y castidad; el Frigio excita el furor y lo inflama; el Eólico tempera y tranquiliza la mente con sonidos apaciguadores; el Lidio agudiza el intelecto”<sup>176</sup>*

Pero, ¿cuál era el pensamiento musical de algunos de los hombres más importantes del momento? Estos pensadores sintonizaban con la estética musical de Platón, Aristóteles y Plotino, como método ideal de educación poniendo de relieve los aspectos funcionales de la música: para el recién nacido, para acompañar labores de telar y en otros trabajos, defendiendo lo que de placer y moral hay en los salmos, frente a los lascivos cantos de los paganos. En este contexto, el humanista, sacerdote y escritor italiano Polidoro Virgilio (1470-1555), encontró una bondad en el arte del canto o de la música vocal, que acompañaba la miseria del hombre desde su nacimiento, de la que era su único alivio. Era la música el único artificio que lograba hacer más liviano el duro trabajo del hombre, que ayudaba a sobrellevar el esfuerzo y la fatiga, y,

---

<sup>175</sup> Ellen E. Knight, “The Praise of Musicke: John Case, Thomas Watson, and William Byrd,” *Current Musicology*, vol. 30, 1980, pp. 37-51

<sup>176</sup> Traducido por John Case del Libro II de los Comentarios al Sueño de Escipión de Macrobio.

lo que era más significativo, era la única que lograba calmar el llanto desdichado del neonato, que, como atestiguaba una larga tradición moral y naturalista, es el indicio cierto de la infelicidad que le esperaba en este mundo<sup>177</sup>.

Al igual que en la Grecia Antigua se creía que algunos ritmos y melodías ejercían un efecto licencioso sobre el alma, mientras otro lo ennoblecían, estos últimos serían considerados como un valioso don divino.<sup>178</sup>

En esta línea se mueve San Juan Crisóstomo (Siria 347-407) que decía:

*“Nada eleva el alma, ni le da alas, ni le libera de las cosas, como el canto divino, en el cual el ritmo y la melodía forman una verdadera sinfonía”*

Se refería a un canto diatónico y silábico, no a una música melismática que producía efectos perniciosos en el alma.

*“Dios, al ver la negligencia de la gente y deseando facilitarle la lectura de la Biblia, puso melodía a las palabras del Profeta para que los encantos de la música ayudasen al hombre a cantar alegremente los himnos dirigidos a él”*

Todo lo que fuera el placer sensual de la música fue rechazado por la Iglesia y sólo la voz humana fue la única música del cristianismo.

A continuación veremos las figuras más influyentes del cristianismo que establecieron un intrincado teórico-musical muy valioso para siglos posteriores.

San Agustín de Hipona (354-430), pagano, y posterior converso al cristianismo, escribió el *De musica, libri sex*<sup>179</sup> que forma parte de los diálogos filosóficos escritos mientras se preparaba para recibir el bautismo. Comenzado en Milán, probablemente en el 387, fue acabado años más tarde, a su regreso a África, antes de su ordenación sacerdotal en el 391. Se trató de un diálogo de inspiración neoplatónica en el que la música era concebida como una de las disciplinas liberales que conducían a la contemplación filosófica y, en último

---

<sup>177</sup> Polidoro Virgilio, *De inventoribus*, I, XIV pp. 120-122

<sup>178</sup> Gonzalez Herranz, Raimundo. *Representaciones musicales en la iconografía musical*. Anales de Historia del Arte n°8. 1998 p.69

<sup>179</sup> San Agustín, *De Musica*. En: *Obras completas*, vol. XXXIX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, p. 49- 360



término, a la teología. Por otro lado, la teoría rítmica, única parte desarrollada en el tratado, pertenecía a la tradición pitagórica que fundó la ciencia musical sobre el número. El *De musica* era un tratado original en el que la teoría tradicional aparecía enriquecida por las observaciones personales de San Agustín y constituyó, sin lugar a dudas, uno de los eslabones más importantes en la cadena de transmisión de la filosofía pitagórico-platónica, al mundo medieval cristiano.

Hay que tener en cuenta que el término música englobaba en la Antigüedad las tres artes del movimiento: la palabra, la danza y el canto. En lo que se centró San Agustín fue en la idea de la palabra y el movimiento de ésta. Además estableció la idea de una belleza dinámica, que correspondería a la de una melodía o canción cuando transcurre<sup>180</sup>. En este punto, hay que destacar, que si bien San Agustín, no se mostró explícito a la hora de valorar a la música desde el punto de vista terapéutico, si dejó entrever, que su utilización para este fin estaba condicionada a la voluntad del hombre. Esto quiere decir, que el ser humano como ser autónomo, estaba capacitado para escuchar y conmoverse con la música a su antojo, provocándole la audición de dicha belleza, sensaciones, emociones y sentimientos que le hacían reaccionar de una determinada manera. Desde esta perspectiva, según San Agustín, el hombre no era libre, pues estaba condicionado por la música y su poder, y sus sentimientos, estaban a merced de la estética sonora. Esta contrariedad filosófica, llevó a San Agustín a valorar a la música como ciencia, entre lo racional y lo abstracto, por ello, se equivocó al alegar que los efectos que causaban los sonidos en el hombre eran conscientes y dominados, y corroboró que dichos efectos, actuaban en el espíritu de manera importante, condicionando a la persona a relajarse o exaltarse. Vemos en esta disertación pues, un punto de vista psicológico, en el que la música era capaz de dominar al ser humano, pero no racional y conscientemente como dijo San Agustín, sino desde el inconsciente. El verdadero problema que se le planteó a San Agustín radicó en el drama existencial entre la fascinación de los sonidos bellos y la censura moralista hacia todo lo sensorial<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> Uña Juárez, Agustín: *Cántico del Universo. La estética de San Agustín*, Madrid, UCM, 1999, p. 167.

<sup>181</sup> Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el s.XX*, Madrid 1996, p.89

Para entender con más clarividencia las teorías e ideas de este genial clérigo, y tendiendo un lazo hacia los filósofos que utilizaron sus doctrinas durante la Edad Media, cabe destacar por encima de otros a Alejandro de Halles (1185-1245), por su consideración de la belleza musical desde el punto de vista del sujeto y desde el punto de vista objetivo<sup>182</sup>. Respecto al primer punto, Alejandro consideró la belleza en relación constitutiva con la conciencia del sujeto y con el placer contemplativo, enfocado a Dios. En esta línea, es necesario mencionar al discípulo de Alejandro de Halles, Juan de Fidanza, o como se le conocía, San Buenaventura<sup>183</sup>. Este franciscano que vivió entre 1218 y 1274 explicó el ideal estético agustiniano, donde todas las cosas eran bellas porque causaban deleite. Así la música era bella y causaba placer, reestablecía y curaba, armonizando nuestros humores. En la proporción, armonía en fin, estaba la belleza, y sin proporción no existía ni ésta, ni el deleite<sup>184</sup>. Vemos que en la estética de San Buenaventura se reflejó el *De musica* de San Agustín, quien definió la belleza, como proporción presente en el objeto y armonía entre objeto y sujeto, que se traducía en placer, y dicho placer, transportaba hacia el sosiego y bienestar espiritual, librando al cuerpo de males físicos y psíquicos. Para conseguir esta bonanza, decía: *“la expresión de la verdadera alegría no se puede hacer con palabras, sino con sonidos”*.<sup>185</sup>

Antes de San Agustín, nadie había elaborado una teoría de la percepción musical, nadie había indagado en las operaciones de la mente con tan profunda introspección sobre la forma en que recibía, procesaba, almacenaba, imaginaba y juzgaba la sensación musical.

San Agustín fue sin duda una figura sobresaliente en la filosofía de la música y posiblemente el observador más agudo del proceso musical antes de los tiempos modernos.

Hipatia de Alejandría<sup>186</sup> (355-415), nacida y muerta en Alejandría. Fue la excepción cristiana, pues se decantó por el paganismo ante el fervor cristiano

---

<sup>182</sup> E De Bruyne, *Estudios de Estética Medieval*, Vol. III: *El siglo XIII*, capítulo 1: *La estética de la luz*. Gredos. 1959

<sup>183</sup> Juan Meseguer, O.F.M., *San Buenaventura, en Año Cristiano*, Tomo III, Madrid, Ed. Católica (BAC 185), 1959, pp. 121-125

<sup>184</sup> *Itinerarium mentis in Deum*, c II, n. 10, BAC, Madrid 1955, p. 587.

<sup>185</sup> Gonzalez Herranz, Raimundo. *Representaciones musicales en la iconografía musical*. Anales de Historia del Arte nº8. 1998 p.70

<sup>186</sup> Dzielska, Maria. *Hypatia of Alexandria*. Traducción de Jose Luis López Muñoz. Ed. Siruela. Madrid 2004. pág 41-64

que terminó con la biblioteca más importante de occidente como fue la de su ciudad natal. Su impagable contribución a la ciencia hace de ella una de las mujeres más importantes en la cultura occidental de la Alta Edad Media.

Hipatia era hija del matemático y filósofo Teón de Alejandría. Llegaría a ser directora de la escuela platónica de la misma ciudad hacia el 400 d. C. Allí impartió clases de matemáticas y filosofía, enseñando en particular la filosofía neoplatónica. A raíz de esta filosofía, y gracias a los documentos recogidos por Damascio (458-538) en el siglo V sobre la vida de Hipatia, nos llega una hipótesis sobre el uso de la música para curar el exceso de pasión manifestado por Orestes hacia su maestra. La misma Hipatia, recomendó a este discípulo, dominar sus pasiones con el aprendizaje y práctica de la música.

Como veremos más adelante, los tratados acerca de la melancolía y el amor no correspondido, eran de común difusión, pues todos ellos coincidían en que para evitar males mayores, había que curarse con la música, escuchada o tocada. Si bien se ha recalcado la influencia platónica de Hipatia en toda su doctrina, en este aspecto con relación a la música, la alejandrina se mostró más bien Pitagórica, pues, según Cameron (1990)<sup>187</sup>, aconsejó el uso musical en combinación con las matemáticas y sobre todo como medio beneficioso para la armonía del alma, con un gran efecto racionalizador. En este punto nos detenemos para resaltar la facultad racionalizadora de la música, utilizada en este caso para sosegar los impulsos afectivos o amorosos de una persona. Aunque, como nos cuenta Cameron, los resultados no fueron los esperados, pues Orestes no solo no calmó su amor por Hipatia, sino que se incremento y perduró hasta la muerte de ella.

San Isidoro de Sevilla (562-636), nacido en el seno de una familia hispano-romana de Sevilla o alrededores, fue obispo, teólogo, cronista, compilador y santo hispanorromano de la época visigoda. Fue arzobispo de Sevilla durante más de tres décadas (599-636) y uno de los grandes eruditos de la temprana Edad Media.

San Isidoro dio un poder sin límites a la música. Basándose en el relato de Saúl y David, en el libro de los Reyes de la Biblia, no titubeó en afirmar, que

---

<sup>187</sup> Cameron L. *Isidore of Miletus and Hypatia of Alexandria: On the Editing of Mathematical Texts*, Greek, Roman and Byzantine Studies 31 (1990), 103-127

las proporciones armónicas ejecutadas por David, lanzaron el espíritu maligno de Saúl, no milagrosamente, sino por un efecto natural.<sup>188</sup>

Su obra principal fue *Las Etimologías*<sup>189</sup>, una obra vastísima que, como una enciclopedia, abarcaba todo el saber de su tiempo. En ellas, como un eco poético, San Isidoro relató:

*“Nada existe sin música; el universo entero es una trama de sonidos armónicos y hasta los mismos cielos giran bajo los tonos de esa armonía”.*<sup>190</sup>

Los temas que trataba iban de la música a la medicina, de las matemáticas a la liturgia; historia, astronomía, literatura, juegos populares, etc. En ellas, concretamente en el capítulo XVII del libro III escribió que la música movía los afectos y provocaba de diversas maneras, el hábito del sentimiento. En las labores, ayudaba al esfuerzo, dulcificaba el alma y templaba los ánimos. Igualmente, refirió que los trabajadores entonaban canciones amorosas durante sus trabajos para hacerlos más llevaderos. Decía, supuestamente basándose en la mitología órfica, que la música aplacaba a las bestias. También la resaltaba como medio de oración. En este contexto, denunció la existencia de canciones asociadas al culto a los espíritus, a la adivinación y a la curación.

En otra de sus obras, concretamente en el libro IV de sus *Orígenes*, dedicado a la medicina<sup>191</sup>, relacionó esta disciplina con las artes liberales, y en especial con la música, cuyo conocimiento era indispensable para el médico:

*“En adelante la música no le será desconocida (al médico), pues se dice que esta disciplina produce en los enfermos efectos positivos, haciendo referencia a David, que liberó a Saúl del espíritu maligno que le atormentaba por medio de una melodía. Asimismo, Asclepiades devolvió la salud, gracias a la música, a un enajenado mental”.*

---

<sup>188</sup> Soriano Fuertes y Piqueras, Mariano. *Música Árabe-Española en conexión con la medicina y arquitectura*. Ed. SM. Barcelona. 1853 p.78

<sup>189</sup> Fraguas, José. *Etimologías* (origen de algunas cosas) Ed. Cencerro. Argentina. 2008

<sup>190</sup> San Isidoro de Sevilla. *Etimologías* libro III cap 15-17

<sup>191</sup> Isidoro de Sevilla. *Etimologiarum sive Originarium libri XX*

Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio (480-524). Especial atención hay que ofrecerle a este personaje que vivió en Roma entre los siglos V y VI. Es tal vez, la autoridad más reverenciada de la Edad Media occidental por lo que se refiere al tema de la música como uso terapéutico.

El punto de partida de sus teorías musicales arrancaron de los escritos de Platón, concretamente en las pautas marcadas en *La República*, donde la música era tratada como un poderoso instrumento educativo, y sus efectos, benéficos y maléficos, se explicaban en función de los modos que se usaban.

Pertenciente al período comprendido por la Alta Edad Media, sus ideas innovadoras acerca de la música y sus efectos, estuvieron vigentes en el pensamiento occidental hasta el Renacimiento. Su gran obra, *De Institutione Musica*, se convirtió en parte integrante de la segunda fase de la educación medieval ideal, pues su estudio, constituía una de las piezas principales del *Quadrivium*, que incluía, como veremos más adelante, disciplinas como aritmética, geometría, y astronomía<sup>192</sup>. En el epígrafe 5 de dicha obra que el autor tituló *Efectos producidos por la música*, se expuso pertinentemente, a modo de una declaración de intenciones, una excelente enumeración de efectos causados por la música referentes a las conductas, las costumbres y las enfermedades, potenciando el valor terapéutico de los sonidos:

*“Cuando aceptamos lo que en nosotros mismos está unido y convenientemente ajustado, y nos deleitamos con lo que en los sonidos está convenientemente armonizado, reconocemos que nosotros y ellos estamos unidos por la misma semejanza. La semejanza, por tanto, es agradable, mientras que la desemejanza, por el contrario, es horrible y desagradable. Por eso también se producen los cambios más grandes en las costumbres. Un espíritu alegre, o se deleita con las melodías más alegres, o bien, al oírlas con frecuencia, se suaviza y se calma; por su parte, un espíritu más tosco, o se alegra con las más impetuosas, o bien se endurece con ellas”*<sup>193</sup>

En estas palabras de Boecio, se recogen distintas alusiones terapéutico-musicales, así como la capacidad de la música para suavizar el alma o antagónicamente, endurecerla. Basándose en los principios de la República de

---

<sup>192</sup> White A. *Boethius in thr Medieval Quadrivium*, en M.Gibson, *Boethius: His life, thought and Influence*. Oxford 1981, pp.162-205

<sup>193</sup> Boecio. *De Institutione musica I*, 1 P.L 63 c.1168

Platón, la volubilidad de la personalidad del hombre se ponía de manifiesto a merced de determinadas música que podían moldear las costumbres y las conductas de aquellos que las escuchaban. Igualmente, tenía cabida en este breve texto la alusión a la armonización corporal como eje central del microcosmos, directamente relacionado con la música de las esferas pitagórica.

En las bases teórico-musicales posteriores a Boecio, se tomaron los postulados de este partiendo de la teoría en la que consideraba tres tipos de música<sup>194</sup>: mundana, humana e instrumental. La música mundana se refería a la armonía del universo, la humana se refería al principio que unificaba el alma y el cuerpo de un hombre, y la instrumental era la producida por instrumentos. La última de estas tres, -la instrumental- es la que actualmente consideramos como música propiamente dicha. La música mundana y la humana pertenecían a las “artes liberales”, pues éstas eran producto del trabajo de la razón. La música instrumental estaba más bien del lado de las “artes manuales”, porque eran producidas por los trabajos ejercitados con el cuerpo. No obstante, la que más nos interesa es la música que Boecio denominó “música humana”. En este tipo de música, Boecio, hizo corresponder las leyes que regían el macrocosmos con las que debían establecer similar armonía entre las potencias del ser humano. Esta teoría, ya la vimos en el capítulo anterior acerca de la música unida al cosmos en los sonidos del laúd. Es necesario en este punto destacar nuevamente las influencias pitagóricas y platónicas.

Por encima de sus contribuciones teóricas y acústicas, decisivas para el desarrollo de la música posterior, Boecio resaltó la parte consagrada a la música como un arte especialmente apto para la formación y enaltecimiento del hombre, así como de sus efectos en la moral. La música,<sup>195</sup> decía, podía ennoblecer o corromper los caracteres, así como los poderes de ésta, encaminados a curar determinadas enfermedades:

***“Entre las cuatro disciplinas matemáticas, tres persiguen el conocimiento de la verdad, pero la música abraza tanto la especulación***

---

<sup>194</sup> Bofill i Soliguer, Joan. *La problemàtica del tractat de Institucione Musica de Boeci*. Universitat de Barcelona. Barcelona 1993. pp15-18, 28-34.

<sup>195</sup> De la Rosa Cubo, Cristina. *La música en los textos médicos medievales. Nuevos Horizontes de la filología latina*. A.Mª Aldama, Mª F. del Barrio, A.Espigares (eds.) Sociedad de Estudios Latinos, Madrid 2002, vol.I: 563-574

*intelectual como la formación moral. Nada hay más característico de la naturaleza humana como sentirse confortado por los dulces modos e irritado por sus opuestos. Esto no se limita a determinadas profesiones o edades, sino que las abarca a todas. Y por igual, los niños, jóvenes y viejos son naturalmente llevados por los modos musicales a una especie de espontáneo sentimiento que hace que ninguna dulce canción carezca de deleite para nadie. Por esto, debe repararse en la sabiduría con que Platón nos dice que el espíritu del universo se une en musical concordia. Porque aquello que en nosotros es bueno y sujeto a orden nos permite recoger en los sonidos lo bueno y bien combinado, hallar placer en ello y reconocer que nosotros mismos estamos unidos por esta identidad. La identidad es agradable; la inidentidad, odiosa y contraria”<sup>196</sup>*

Vemos en estas palabras de Boecio, como la música no era un simple divertimento para el ser humano, sino que destacó su capacidad movilizadora y terapéutica a la hora de conmover a la persona. Se ocupó entonces de la influencia de la música sobre los estados violentos, sacando a colación curaciones que realizó Pitágoras a un borracho, Empédocles a un loco, y cómo los pitagóricos conciliaban el sueño con ayuda de una melodía agradable<sup>197</sup>. De esta forma, según Boecio<sup>198</sup>, a la naturaleza humana la ennoblecía una melodía dulce y la exasperaba una melodía bárbara. Como ejemplo de esta afirmación, el propio Boecio, en su *De Institutione Musica*, Libro I, nos habló del exacerbo de un joven de Taurominum quien, según cuenta, fue incitado por el sonido del modo frigio (modo que los griegos lo relacionaban con el coraje y la belicosidad), a prender fuego a una casa donde trabajaba una prostituta.

Además, fue el primero en hablar sobre el tratamiento con música de la ciática, ya que, veremos a otros autores en siglos posteriores, poniendo en práctica esta misma idea.

En el mismo contexto que Boecio, y en la parte digamos, más teórica de la música del momento, encontramos una obra a la altura *De Institutione Musica*, la escrita por el erudito musical, matemático y filósofo normando Johannes de Muris (1290-1351), llamada *Musica Speculativa secundum Boethius*, en la que el genio francés, recogió las doctrinas de Boecio y las adaptó a los conocimientos del siglo XIV, otorgando gran importancia a la concepción musical pitagórica y su construcción matemática, dejando entrever

---

<sup>196</sup> Boecio. *De Institutione Musica*

<sup>197</sup> Potiron H. Boèce, *Theoricien de la Musique Greque*. pp 38. Paris: Bloud et Gay (Institute Catholique de Paris), 1961

<sup>198</sup> Boethius. Mus 1.1

pocas alusiones a los efectos de esta tal y como los entendemos en este trabajo.

Magnus Aurelius Cassiodorus Senator (485- 580) fue un político y escritor latino, fundador del monasterio de *Vivarium*. Conocido como Casiodoro, admiró al igual que Boecio, la armonía de la música cósmica, como la vibración inaudible en la armonía de los números. Para Casiodoro, la música del mundo -corporal, espiritual y cósmica-, era la respuesta justa y necesaria a la gracia del Creador. De este modo, dentro de su obra llamada *Institutiones*<sup>199</sup> había una sección que Casiodoro dedicó a la música, insistiendo sobre su aspecto religioso, donde decía que el cuerpo del hombre era:

***“quien entona el salterio celeste, el que hace glorioso al mártir, el que fue dignificado con la visita de su Creador, el que llevó a cuestas la cruz vivificante de su Redentor”***

En la misma obra, identificó la música como medio idóneo para explicar las cosas espirituales:

***“Se emplea la música para explicar los menesteres espirituales, de este modo no se duda que el dulce sonido de los instrumentos revela la armonía de las conductas.”***<sup>200</sup>

Con Casiodoro, el pitagorismo y la nueva religiosidad cristiana se conciliaron plenamente. El poder mágico de la música, las virtudes éticas y curativas de ésta, la capacidad con que se contaba para restituir tanto la salud física como la psíquica, fueron aceptadas sin discusión por el erudito. Este puente entre Pitágoras y David que tendió Casiodoro en sus comentarios del Salmo<sup>201</sup> del libro de los Reyes, anteriormente mencionado en este capítulo, dice que la música era la doctrina de la armonía de las cosas, y que el alma humana era música fundamental.

Al igual que Macrobio, Casiodoro escribió, totalmente influenciado por el primero, según los modos musicales de los griegos y los efectos que causaban en la persona. De este modo comentó:

---

<sup>199</sup> Casiodoro. *Inst.div*, 142

<sup>200</sup> Casiodoro. *Institutiones musica*. 70, 692

<sup>201</sup> Reyes, 1, XVI, 16



*“El dorio produce el efecto de la castidad. El frigio incita al combate y enciende la furia. El eólico tranquiliza las tribulaciones de la mente, y lleva al sueño. El jónico agudiza el intelecto, y el deseo terrenal de los bienes celestiales. El lydio corrobora la alegría, conduce al perdón frente a la excesiva preocupación del alma”*<sup>202</sup>

## 5. ESCUELAS Y UNIVERSIDADES MEDIEVALES. ESTUDIOS MUSICALES

En la Alta Edad Media, la cultura estaba en manos de la Iglesia, pese a la cada vez mayor presión por parte de los municipios. Cuando se fue posicionando la Baja Edad media, se produjo una época de gran actividad artística e intelectual. El periodo fue testigo del crecimiento de las instituciones educativas, un renacimiento del interés por la cultura antigua, un despertar del pensamiento teológico, el resurgimiento de la ley, el desarrollo de una literatura vernácula y una explosión de actividad en el arte y la arquitectura. Si bien los avances teórico-musicales fueron importantes, las escuelas y universidades comenzaron a introducir en sus planes de estudios la música desde una perspectiva científica, desde las matemáticas concretamente, otorgándole una cosmovisión muy similar a la que vimos en el capítulo anterior. Los monjes continuaron desempeñando un importante papel en la vida intelectual, pero cada vez más, el clérigo secular, las ciudades y las cortes (fueran de reyes, príncipes o altos funcionarios eclesiásticos) comenzaron a ejercer una nueva influencia.

Antes de la creación de las universidades, la música, en virtud de su importancia para el culto cristiano ocupó un lugar de honor, pues era una especie de segunda ciencia matemática que servía tanto para la perfección del espíritu como para el servicio al Señor. Aunque, como es lógico, tenía su lado práctico, tanto vocal como instrumental. En el contexto de las escuelas predominaba la teoría del monocordio, con la que empezaban casi todas las obras importantes de música en la Edad Media. A pesar de encontrarse más de cien textos medievales sobre el asunto, el fundamental fue el de Boecio, *Institutione Musica*.

La ciudad universitaria por excelencia para la música, fue París, aunque es cierto que en Salamanca existían graduaciones en música, con títulos

---

<sup>202</sup> Casiodoro. Epístola XL.

específicos. Cuando la música sobrevivía en el plan de estudios de alguna universidad, dentro del currículum de artes, siempre fue Boecio el núcleo de su enseñanza durante toda la Edad Media.

## 5.1 LA MÚSICA EN LAS ESCUELAS CATEDRALICIAS. PUENTE HACIA LAS UNIVERSIDADES

Aunque las escuelas monásticas fueron centros de aprendizaje desde el siglo IX, fueron rebasadas en el curso del siglo XI por las escuelas catedralicias, organizadas por el clero secular (monástico). Estas escuelas se extendieron con rapidez en el siglo XI. Había veinte en el año 900, pero para el año 1000, su número había crecido hasta doscientas, ya que cada ciudad catedralicia se sentía obligada a establecer una. Aunque el propósito principal de la escuela catedralicia era educar a los sacerdotes para ser hombres de Dios más letrados, también atrajeron a otros individuos que deseaban contar con alguna educación, aunque no quisieran ordenarse sacerdotes.

Las escuelas más famosas fueron las de Chartres, Reims, París, Laon y Soissons, todas ubicadas en Francia que era, en realidad, el centro intelectual de Europa en el siglo XII.

La Escuela de Chartres<sup>203</sup>, contemporánea de la de Salerno, fue un importante centro sobre el estudio del hombre y su mundo, con dedicación especial a la medicina y a la música. Se convirtió en foco de gravitación de las obras árabes traducidas por Constantino el Africano, en receptáculo de todas las corrientes de su época, en núcleo de cristalización y de irradiación, sirviendo de puente entre Toledo e Inglaterra, París y Salerno, Oxford y Montpellier, debido a la atracción que ejercía entre los estudiosos de la época, procedentes de los más variados lugares.

Por lo que se refiere a la música, se estudiaba en las escuelas en concordancia con los números, como ya hemos visto, y las leyes de la acústica. Santo Tomás de Aquino le dio un valor notable y la consideró como la ciencia más noble y la primera de las artes.

---

<sup>203</sup> García Bravo, Paloma. *Las traducciones en la transmisión del legado médico clásico al mundo occidental*. Centro virtual Cervantes. Revista Hieronymus n°11. pág 36

Asimismo la música, tenía mucho que ver con la teoría y los modos, así como con sus efectos en el alma humana<sup>204</sup>.

### 5.1.1 La escuela de Chartres

Esta escuela catedralicia se caracterizó por su orientación hacia los estudios científicos (el *Quadrivium* incluía la aritmética, la geometría, la astronomía y la música), sin que ello significara el descuido de los saberes humanísticos (el Trivium). Por otra parte, el progreso del conocimiento, unido a la mayor frecuentación de la obra lógica de Aristóteles (en traducciones de Boecio pero también de los árabes), dieron a los chartrianos la medida del poder de la razón humana y la consiguiente centralidad del hombre (microcosmos) con respecto al mundo (macrocosmos). Los ideales musicales establecidos en el plan de estudios de la escuela de Chartres, estaban por encima de las otras escuelas catedralicias que coexistieron en esta época.

La escuela de Chartres<sup>205</sup>, con sus inquietudes científicas y el acento puesto en los temas cosmológicos -en especial la concepción de macro y microcosmos- tendrá una notable influencia en la obra de Hildegard Von Bingen<sup>206</sup>, como detallaremos más adelante, abadesa del convento de Ruperstberg.

Uno de los pilares didácticos de esta escuela para la consulta de la obra musical, fue Gerberto de Aurillac, (945 -1003)<sup>207</sup>. Fue uno de los monjes difusores de la *Renovatio Carolingia*, músico y poeta. Sus obras musicales más importantes fueron tres responsorios escritos en honor a la Virgen María: *Stirps Jesse*, *Ad Natum Domini* y *Solem Justitiae*. Se le atribuyeron, además, otras piezas litúrgicas. Desde el año 967, residió en Cataluña, concretamente en el monasterio de Santa María de Ripoll, que poseía una gran biblioteca. En esta época entró en contacto con la cultura árabe que florecía en ciudades como Sevilla y Córdoba y estudió aritmética, geometría, astronomía y música, las cuatro artes liberales del *Quadrivium*. Se dedicó también al estudio de la doctrina musical de Boecio y alcanzó cierta reputación como teórico en esta

---

<sup>204</sup>Tester Jim. *Historia de la astrología occidental*. The Boydell Press. México 1990

<sup>205</sup> J. M. Parent, *La doctrine de la création dans l'École de Chartres*, París-Ottawa 1938

<sup>206</sup> Le Goff J., *Los intelectuales en la Edad Media*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1989, pag. 89.

<sup>207</sup> Pekonen ,Osmo. *Gerberto de Aurillac: Matemático y Papa*. Revista Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española 2001. pp.399-408

disciplina. Sus ideas acerca de la terapia musical aplicada a las patologías mentales, sirvió como guía de estudio imprescindible a los estudiantes chartrianos.

Las ideas platónicas de este monje-músico, marcaron la senda que, posteriormente seguirían los pensadores de la Escuela de Chartres, Teodorico (canciller de Chartres desde 1142), Bernardo Silvestre (activo durante la primera mitad del siglo XII) y Guillermo de Conches (1080- 1145). Su pasión por la música le hizo capaz de proyectar la construcción de un órgano a vapor en la catedral de Reims. Llegó a ser Papa, con el nombre de Silvestre II.

A continuación detallaremos los estudios de algunos de los maestros que enseñaron en la escuela catedralicia de Chartres y sus conocimientos y teorías acerca de los efectos de la música como instrumento terapéutico y válido para el tratamiento de las enfermedades, así como su repercusión en la psicología humana. Un ejemplo claro de estos estudios, fueron los realizados por Bernardo de Chartres<sup>208</sup>, de origen bretón, principal representante que rigió la escuela de Chartres de 1119 a 1126. Filósofo neoplatónico, erudito y administrador, sabemos poco de sus obras, pues todo lo que conocemos de él lo encontramos en las escrituras de Juan de Salisbury y Guillermo de Conches. De este modo, y centrando el tema que nos ocupa, Bernardo de Chartres, basándose en las ideas de Boecio, escribió acerca de la música en su colección de *Glosas a Timeo*,<sup>209</sup> alegando que la música se debía utilizar para favorecer y dulcificar la conducta de los gobernantes, intentando llegar al consuelo que ésta provocaba y erradicando la irascibilidad que presumiblemente se atribuía a los mandatarios. Así pues, por medio de la armonía de los tonos se llegaba a la armonía de la conducta.<sup>210</sup>

A medio camino entre la traducción de textos y la opinión médica y terapéutica sobre la música, se encuentra uno de los estudiosos y maestros más importantes de esta escuela. Se trata de Abelardo de Bath (1080-1152), conocido tanto por sus obras originales como por la traducción de muchas e

---

<sup>208</sup> Jeaneau, Edouard (1970). *Bernard of Chartres*. Dictionary of Scientific Biography. 2. New York: Charles Scribner's Sons. pp. 19-20

<sup>209</sup> *Bernard of Chartres*, ed. Dutton: cf.p.178. Paul Edward Dutton ha demostrado que las glosas de Timeo que en un principio aparecieron como anónimas deben atribuirse a Bernard de Chartres. p 147,217

<sup>210</sup> Luscombe, David Edward, Riley-Smith, Jonathan. *The new Cambridge medieval history*. Volumen 1, Cambridge Universitie press 2004. p. 472. Sobre el documento Bernard of Chartres, ed. Dutton, pp.217,147: cf.p.178.

importantes obras científicas árabes de la astrología, astronomía, filosofía, música y matemáticas, así como de algunos antiguos textos griegos traducidos al árabe, que luego fueron introducidos en Europa Occidental. Cursó sus estudios en la escuela de Chartres, donde enseñó durante un tiempo, luego viajó al sur de Italia, Siracusa y Antioquía. Por lo que respecta a la música como medio terapéutico, Abelardo de Bath, tomó el arte sonora como punto de vista ético y psicológico así como elemento capaz de mover el alma. Según el traductor inglés, la música unía por medio de la armonía, el alma humana y el alma del universo.<sup>211</sup> Añadido a estas teorías está la consideración de que Bath era un gran intérprete de arpa,<sup>212</sup> por lo que al igual que el ya mencionado San Dunstan, conocía el efecto que producía la música en el ser humano y su gran potencial rehabilitador.

Otro de los representantes más importantes de esta escuela, que basó parte de sus investigaciones en el estudio de la terapia musical, fue Juan de Salisbury<sup>213</sup> (1110-80), discípulo de Gilberto de Poitiers, Guillermo de Conches y Pedro Abelardo, siendo después obispo de Poitiers en 1176. Sus obras principales son: *Metalogicon*, *Policraticus sive de nugis curialium et vestigijs philosophorum*; *Estheticus*. En sus teorías sobre la música y sus efectos, nos indicó que la música tenía su efecto sobre las almas más embotadas, severas y dolientes:

*“La música, expulsa la pena con alegría, y si hay algunas nubes, polvo o escoria de las preocupaciones todavía latentes en nuestros pensamientos, los barre poderosamente”.*

Posteriormente añadió aspectos psicológicos afectados que mejoraban con la intervención musical diciendo: ***“la música favorece a la expulsión de la austeridad y mitiga la ira”***<sup>214</sup>

### 5.1.2 La gran escuela universitaria de Salerno y Montpellier

La gran escuela de Salerno, renovaba para Occidente los estudios médicos, según los métodos de la ciencia musulmana, la observación directa

---

<sup>211</sup> Russell, Bertrand. *A History of Western Philosophy*. p. 212

<sup>212</sup> Hannam, James. *God's Philosophers* p.66-69

<sup>213</sup> Raña Dafonte, César. *Juan de Salisbury (1110/20-1180)*. Ediciones del Orto 1999

<sup>214</sup> Salisbury, Juan. *Policraticus sive de nugis curialium et vestigijs philosophorum*. Lib. 1. Cap. 6

de los órganos y las funciones del cuerpo humano, la búsqueda de las plantas saludables, el análisis de los venenos, el experimento de las aguas termales o los secretos de la dieta. En el centro salernitano estudiaban hombres y mujeres (algo inimaginable en el resto de Europa) las enseñanzas y métodos de los médicos del Islam: Al-Razí (844-926), Abulcasis (936-1013) y Avicena (980-1037). Con la fundación de este centro salernitano (Nápoles) en el siglo X, la medicina se seculariza, aunque no será hasta el siglo XI cuando esta escuela alcance prestigio. Dicha institución, impuso la obligación del galeno de visitar al enfermo dos veces diarias y una por la noche si era preciso. El médico no podía acordar de antemano sus honorarios ni poseer botica propia.

Ciñéndonos ahora al tema que nos ocupa sobre la terapéutica musical, los representantes que utilizaron dicho tratamiento para paliar ante todo enfermedades mentales fueron: Constantino el Africano (1020-1087), quien escribió un tratado sobre la melancolía que veremos en el apartado 8 de este capítulo, e incidió en el uso de la música para paliar los estados de ánimo donde el afectado estuviera en exceso alicaído o enervado en demasía, así como aquejado del llamado amor heroico o amor no correspondido. Enseñó en la escuela salernitana de 1075 a 1077 y estableció las bases teóricas sobre la terapéutica musical en dolencias psíquicas, influenciado sin duda por el acerbo musulmán, del cual tradujo algunos textos sobre este tema.

Otro representante de esta escuela fue cuanto menos peculiar, pues se trata de Trótula de Ruggero (¿-1097). Una médico que enseñó en la Escuela de Salerno, especializándose en las disciplinas de ginecología y obstetricia, prácticamente desconocidas hasta el momento. Aunque existe en la actualidad controversia acerca de su incidencia en la medicina medieval, no cabe duda de su importante existencia,<sup>215</sup> pues se le atribuye la obra *De passionibus mulierum ante in et post partum*, donde se destacan las características de la naturaleza del género femenino, de las cuales, para protegerse contra los malos estados de ánimo, las mujeres tenían una especial purificación, la menstruación, cuya regularidad era una fuente y signo de buena salud.

Trótula de Ruggero, realizó una amplia descripción de las enfermedades ginecológicas, que relacionó con los estados de ánimo. Sus nociones de

---

<sup>215</sup> *Trotula, il medico di Ferruccio Bertini*, tratto da Ferruccio Bertini, Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri, Franco Cardini, Claudio Leonardi, *Medioevo al femminile*, 4ª ed. Laterza [1989], 2005 p 99

obstetricia se refirieron a la posición del feto en el útero -inspirado en las tesis del persa Haly Abbas, expuesto en el capítulo anterior-, a la detección de signos de embarazo, o al régimen de las mujeres embarazadas, haciendo especial hincapié en el momento del nacimiento, donde, si el primer recurso era la benevolencia de Dios, el segundo era la creación de un ambiente tranquilo y con respeto a la modestia de las mujeres (por lo que se debe evitar mirar a los que le ayudan a la cara). Una vez nacido el niño merecía cuidado y atención, dirigidos a protegerlo de la estimulación sensorial excesiva, y mantenerse en ambientes cálidos llenos de **“música y canto”**.<sup>216</sup>

Esta forma de pensar acerca del uso de la música para los neonatos ha sido en la actualidad una de las terapias más practicadas en los hospitales de todo el mundo. Es cuanto menos significativo que una médico de la Edad Media ya preconizara los beneficios de la música en el ambiente que rodeaba al recién nacido, favoreciendo su adaptación al nuevo contexto al que se avenía. No obstante, las connotaciones musicales que dio Trótula de Ruggero fueron insignificantes, pues no especificó nada más acerca del tipo de música o de instrumentos que se habían de utilizar para la terapia. Sin embargo, sus teorías fueron apoyadas y corroboradas por otras estudiosas de esta misma escuela en años posteriores, sus nombres fueron: Abella Salernitana (siglo XIV), Constanza Calenda y Rebecca Guarna en el siglo XV.

La decadencia de esta escuela comienza con la implantación de las Universidades, en la centuria del siglo XIII.

Otras escuelas que adquirieron renombre en la enseñanza de la Medicina fueron Montecassino, en Italia, y Montpellier en el Rosellón francés. Ésta recibía influencia del conocimiento árabe y judío a través de la cercana Cataluña. Montpellier conserva su prestigio como escuela de Medicina en la Francia actual. En 1137, fue denominada “Universidad de escolares y maestros”. Grandes eminencias de la medicina estudiaron y enseñaron en ella, tales como Bernardo de Gordon o Arnaldo de Vilanova que desarrollaremos más adelante, debido al interés de la temática de sus estudios relacionados con la terapia musical.

---

<sup>216</sup> *Il De passionibus mulierum* en la traducción italiana. Medici Antiqui Omnes, Venezia, 1547

En esta escuela/universidad de Montpellier destacó un médico que valoró la música como tratamiento en la recuperación de los enfermos. Hablamos del gran profesor de cirugía Henri de Mondeville,<sup>217</sup> quien vivió entre 1260 y 1320. Mondeville proponía la alegría como ayuda para la recuperación de los pacientes quirúrgicos. Al igual que Abulcasis, Mondeville recomendó la música para los postoperatorios. En un tratado clásico sobre su especialidad, alegó:

***“El cirujano debe ocuparse de regular todo el régimen de vida de sus pacientes de modo que esté dirigido a la alegría y felicidad, y las lecturas, la buena compañía y la música son el fin más adecuado para conseguirlo”.***<sup>218</sup>

Entre los métodos que consideró para cumplir esa meta estaban:

***“...Permitir a los pacientes que sus amigos lo alegren y que alguien le cuenten chistes... Mantener el espíritu del paciente con música de violas y salterios de diez cuerdas”***<sup>219</sup>

Finalmente, Mondeville aconsejó a sus lectores que no permitieran que emociones negativas interfiriesen en la recuperación de los pacientes:

***“El cirujano debe prohibirle al paciente la cólera y la tristeza, y recomendarle que el cuerpo engorda con la alegría y adelgaza con la tristeza”.***<sup>220</sup>

Especial atención merece Guy de Chauliac por sus aportaciones médicas y la utilización de la música para el tratamiento médico. Formado en la Escuela de Medicina de Montpellier, Guy de Chauliac (1290-1368)<sup>221</sup> fue un gran cirujano francés. Su obra *Chirurgia Magna* escrita en 1363 fue el tratado de referencia hasta el siglo XVII. Se cuenta que siendo adolescente, ayudó a una adinerada muchacha que se había accidentado, por lo que, en

---

<sup>217</sup> Henri de Mondeville en el libro James J. Walsh, *Laughter and health*. Nueva York: D. Appleton and CO., 1928. p 147-148.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Rosenman, Leonard D. *Guy de Chauliac*, An English translation. M.D 2005



agradecimiento, fue enviado a estudiar y se convirtió en canónigo. Era un hombre sencillo y de grandes condiciones literarias. Fue nombrado médico personal del Papa Clemente VI en Avignon. Tuvo poco tiempo para disfrutar de la cultura, el estudio y el bienestar, pues pronto apareció la Peste Negra<sup>222</sup> (1348), una epidemia que llegó de Oriente y que mató a cerca de la mitad de la población europea. El pánico era justificado y generalizado. Los médicos no visitaban a sus enfermos por temor a quedar infectados y si lo hacían, su ayuda era pobre y no se cobraba nada. Se exponían los cadáveres a las puertas de las casas y a veces los tiraban por las ventanas porque no había quien los enterrara, pues los enterradores fueron los primeros en caer. El primer tratamiento fue dieta simple, evitar el sueño, los ejercicios, y no provocar emociones en exceso, usar enemas regulares y abstenerse de relaciones sexuales. Chauliac se centró, aparte de los tratamientos médicos convencionales, en el uso de la música como una medicina primordial en la peste para provocar inhibición y sosiego emocional. Creyó, tal vez erróneamente, que los antiguos habían tenido experiencia con las epidemias, en especial de la peste, pero que sus brotes habían sido locales y que no se habrían enfrentado al concepto de epidemia como un término de universalidad. No obstante, basándose en los escritos de Horacio, Plutarco o Apollon-Pythien, empleó la audición musical para los apestados, para paliar el cruel azote que agravaba casi siempre la enfermedad, y que por tanto, la tristeza en la que se sumían les hacía morir más que la propia peste, no habiendo otro remedio, que hacerles oír música para calmar de esta forma las emociones y no pensar en el mal.<sup>223</sup>

Era sabido que ciertas músicas de carácter pausado y lento, eran capaces de llevar a la persona que la escuchaba relajación y sosiego, así como una música con agógica rápida podía producir excitación y entusiasmo; cosas que Chauliac contraindicaba para tratar la peste. Las músicas que utilizaba para este fin, por lo general instrumentales, aunque en ocasiones vocales, debían ser piezas con matices lentos y ciertamente melancólicos, aunque se debía evitar la tristeza en exceso, por lo que el modo de las canciones debía ser mayor. De esta forma, se intentaba provocar un

---

<sup>222</sup> Lain Entralgo, *Historia de la Medicina*. Ed. Masson 1994.

<sup>223</sup> *Memories de la Academie des Sciences*: 1702. Paris

enaltecimiento del espíritu, y unas irrefrenables ganas de vivir. Con respecto al tipo de música utilizada, Chauliac se centró en los acontecimientos acaecidos en la isla de Lesbos, donde Tulio de Terpandro y Arión,<sup>224</sup> antiguos músicos, filósofos y médicos entre los gentiles, curaron a los Lesbios de una epidemia maligna (peste) con composiciones de música vocal e instrumental.

Chauliac siguió trabajando fervientemente hasta que se contagió con la peste. En esa situación, comenzó a escribir todo sobre la enfermedad a medida que la padecía y los paliativos adecuados a ella. Logró sobrevivir con líquido, higos, cebollas y levaduras, y sobre todo, con música.<sup>225</sup> De estas vivencias, escribió su *Chirurgía magna*, con un estilo claro y preciso. En esta volcó sus conocimientos sobre anatomía, cirugía, patología y terapéutica. El opúsculo está catalogado como la mejor colección de literatura médica desde los tiempos de Galeno.

En contra de lo que se pensaba, Guy de Chauliac, estableció desde un principio, que la relajación que provocaba la música era más válida que la exaltación que esta misma era capaz de producir en el ser humano. Si nos hacemos eco de lo expuesto en la introducción de este capítulo, vemos como con la entrada de la peste, los afectados, tomaron la decisión de liberar su mal saliendo al aire libre y bailando hasta la extenuación para provocar en el cuerpo la liberación que la peste les había robado. Parece que ambas terapias resultaron válidas en su justa medida. Claramente, los muy afectados, cuyo futuro era poco esperanzador, aceptaron más el recogimiento que Chauliac propuso, con la escucha de música lenta y su carácter sosegado. Pero, aunque la música fue un medio terapéutico que se utilizó, la enfermedad continuó independiente a los sonidos, aunque si bien favoreció a recoger el alma y arropar el espíritu del convaleciente, es fácil presuponer que en pocas ocasiones fue determinante en la total rehabilitación de los pacientes apestados. No obstante, es indudable que su poder sonoro vivificó los cuerpos castigados de las personas enfermas.

Posterior a Chauliac, y también profesor en Montpellier, destacó un médico portugués que otorgó a la música y su quehacer terapéutico un sentido

---

<sup>224</sup> Soriano Fuertes y Piqueras, Mariano. *Música Árabe – Española en conexión con la medicina y arquitectura* p.79 Ed. SM. Barcelona. 1853

<sup>225</sup> Buzzi-Doisenbant, *Evolución Histórica de la Medicina, Medicine in the Middle Ages*, Marshall Cavendish Books, 2005

muy interesante. Hablamos de Valescus de Taranta (1382-1417), quien trabajó sobre la repercusión de los sonidos en el cerebro y las enfermedades mentales. En su obra *Practica* nos encontramos con una relación de enfermedades psíquicas descritas en los textos de los estudiados en el capítulo dedicado al Islam, Haly Abbas y Rhazes (Al-Razi)<sup>226</sup>. De este modo, todo el acervo terapéutico-musical, se expone, principalmente, en las secciones relativas a las enfermedades de la “cabeza”: la melancolía, la manía, locura, letargo, y enfermedad del amor. Debido a que estos textos son más prescriptivos que descriptivos, no aportan mucho sobre el tipo de música a utilizar. Valescus de Taranta abogó por el uso de la música para distraer o calmar según, evidentemente, el tipo de patologías que mostraran los paciente. Por lo que se deduce, que el objetivo final era el de levantar el espíritu aletargado del convaleciente e inducir en él una alegría moderada y tranquila. Los medios para llegar a ello, eran a través de música cantada o música instrumental, tratando, en ocasiones, que el paciente se levantara y bailara (pulsare o saltare). En los casos de letargo, Valescus de Taranta recomendaba un toque potente del llamado timpanum o tuba, en un esfuerzo por despertar al paciente de su estado comatoso<sup>227</sup>.

Montpellier fue una ciudad muy prolífica en cuanto a las aportaciones terapéutico-musicales, pues se establecieron en ella ciertas teorías que nos han llegado longevas y vivas a nuestros días.

### 5.1.3 La escuela universitaria de París

En la escuela de Paris se cultivó especialmente el Trivium, pero, sin apartar docencia sobre las artes, convirtiéndola posteriormente a su creación, en la escuela medieval de mayor raigambre musical hasta el Renacimiento. Aunque la música que en ella se estudió fue estrictamente teórica y formal, algunos de sus más notorios estudiantes y maestros apoyaron la práctica sonora para el tratamiento del alma y bienestar espiritual, otorgando a la música unos efectos más allá de la exquisita audición. En esta línea cabe

---

<sup>226</sup> Ad Almansorem. Rhazes. Publicado en 1492 en Venecia. Cambridge, Mass., General Microfilm Co., 1968 y Pantegni de Haly Abbas traducido por Constantino el africano s.XI

<sup>227</sup> Valescus de Taranta. *Philonium* (1535), cap. 15, “de liturgia” (f.31)

destacar, aunque muy brevemente, a Alano de Lille,<sup>228</sup> nacido en dicha ciudad en 1128 quien, después de haber estudiado y posteriormente enseñado en París, vivió en Montpellier e ingresó en la orden de los cistercienses en la que permaneció hasta su muerte en 1202.

De toda la obra de Alano de Lille, la más citada, difundida y comentada fue el *Anticlaudianus*, donde realizó un comentario sobre el poder de la música y sus efectos en la tesitura comentada anteriormente, es decir, propuso a Dios en la creación de un hombre nuevo con la ayuda de las Virtudes y las Artes Liberales, un modelo que permitiría la regeneración del mundo. El alma y el cuerpo de dicho hombre, eran unidas por la concordancia, la aritmética y la música que aseguraban el acuerdo entre las dos partes. La música era tomada como componente esencial de la vida humana y sirvió para armonizar y concordar las virtudes que esta poseía.

Aunque no fue profesor de esta universidad parisina, sí fue estudiante de ella en 1180. Thomas Chobham, teólogo inglés nacido y muerto entre 1233 y 1236 en Salisbury, Inglaterra, escribió un manual llamado *Suma confessorum* en el que da una nueva aportación a la terapia musical, inédita hasta ahora, pues arroja algo de luz sobre la cuestión del repertorio musical a utilizar en los tratamientos. Aunque se mostró fiel al cristianismo febril de la época, Chobham se posicionó en contra de las ideas antipaganas de Ioannis Cotton, Rabano Mauro o Guido D'Arezzo, ya que en su obra, absolvió a los juglares que prestaban servicios musicales a la iglesia, pues según dijo: **“dan comodidad a los demás cuando están enfermos o cuando están en dificultades”**<sup>229</sup>. También elogió a los músicos que tocaban canciones narrativas contando las vidas de santos y las obras de los príncipes. Desde este punto se podría relacionar los romances ingleses de la época y no nos costaría mucho imaginar a los enfermos mencionados en la Abadía de San Agustín de Canterbury<sup>230</sup> escuchando las gestas del rey Arturo, Gawayn y otros. Vemos pues, como Chobham se mostró solícito a la hora de aplicar terapia musical en los recintos religiosos contratando incluso juglares para tal fin, y apoyando la música con

---

<sup>228</sup> Florio, Ruben, Martínez Gázquez José. *Antología del latín cristiano y medieval: introducción y textos*. Universidad del Sur. Bahía Blanca. Argentina 2006. pp.120

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Ver epígrafe 3.1 del presente capítulo

relatos épicos, muy probablemente buscando un factor de distracción en los enfermos yacentes en las enfermerías de los monasterios y abadías.

Uno de los mejores profesores de la escuela de París fue William de Auvergne,<sup>231</sup> filósofo nacido en Aurillac en 1180 y muerto en 1249. En París, estudió teología y artes, para dedicarse posteriormente a la enseñanza. En 1228 fue nombrado Obispo de dicha ciudad, ejerciendo hasta su muerte. Fue el primer gran filósofo del siglo XIII, realizando una síntesis de Aristóteles, Al-Farabi, Averroes y Avicibrón. Sus obras principales fueron: *De universo*, *De anima* y *De immortalitate animae*. En *De universo*<sup>232</sup>, escribió un capítulo sobre los poderes curativos de la música. Aquí el autor se refirió a la visión de Platón sobre “el alma del universo”, que era construida acorde a las proporciones matemáticas de la música, y como se reaccionaba ante ella. Esto era porque el alma humana compartía el movimiento numérico del alma del universo. Pero en su comentario, William de Auvergne refutó la posición de Platón simplemente por su naturaleza contradictoria, usando su método escolástico. De todas formas, mientras que se manifestó escéptico sobre las teorías de Platón acerca del poder de la música para curar, estaba convencido de que la música poseía una gran fuerza terapéutica. Así se desprendió de un capítulo de este libro, el reconocimiento de diversas formas de tratar la salud mental del enfermo<sup>233</sup>. Enfermedades como la depresión, neurosis o fobia, son a las que se refirió William de Auvergne como “enfermedades del espíritu”, incluyendo la locura, la melancolía y algunos otros trastornos mentales. En esta línea escribió:

***“Muchas enfermedades del espíritu han sido curadas con sonidos musicales. Los médicos no siempre están bien equipados para tratar enfermedades mentales, o enfermedades espirituales. No obstante, el médico que conoce la música, sabe que los sonidos producen efectos muy diferentes en las personas, aunque es probable un resultado positivo y seguramente irreplicable. Tal vez muchas de estas enfermedades del espíritu han sido curadas por casualidad por los médicos, pero por desgracia muchos otros no saben nada acerca de la potencia musical para la cura”***

---

<sup>231</sup> Teske, Roland J. (2003). *William of Auvergne on the Various States of our Nature*. Traditio 58: pp. 201-218; reprinted in Teske 2006

<sup>232</sup> Teske, Roland J. (1998a). *The Universe of Creatures*. Medieval Philosophical Texts in Translation 35. Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press; traducción sobre extensas selecciones de texto de la segunda y tercera parte de la obra *De universo*.

<sup>233</sup> Auvergne, William. *De Universo*, bk.II,3.20.

Que William de Auvergne tenía claro que la música era un buen tratamiento para las enfermedades mentales era una obviedad, pero que fuera tan incisivo con los médicos de su época tachándolos de desconocedores de estas patologías, era ciertamente una posición muy controvertida. Sus estudios sobre las obras de Al-Farabi y Averroes le hicieron gran especialista en las terapias a utilizar con enfermos psíquicos. Su apoyo a la terapia musical fue cuanto menos innovador y arriesgado por el carácter temporal de sus efectos. Él mismo reconoció el poder benefactor de los sonidos pero igualmente puntualizó su corta vigencia e irreplicable efectismo.

Destacó igualmente en la escuela universitaria de París, Bartolomé Anglicus (1203-1272)<sup>234</sup>, franciscano inglés que estudió y ejerció como profesor de esta universidad, y manifestó la relevancia de la observación del pulso y de la orina para llegar a diagnósticos precisos, y la importancia de la música, primero como identificadora del pulso cardíaco de la persona, y después como instrumento capaz de ahondar más allá que cualquier otra medicina. Gracias a una traducción del español Fray Vicente de Burgos en el siglo XV, sobre la obra *De Proprietatibus Rerum* de Anglicus, sabemos la forma de pensar acerca de la magnitud terapéutica de la música:

*“Onde por causa de la sutilidad de su sustança y de su a veçes, frialdad, la música horada façilmente el cuerpo e penetra a los lugares que son muy apartados, por lo qual ningun otro licor azedo asi como de granadas o semejantes ha fuerça de penetrar a lugares tan hondos”*<sup>235</sup>

Las teorías de Anglicus sobre la psicología de la música (como reza el texto) fueron extraídas de los indispensables musulmanes, como ya lo hiciera en la misma línea Valescus de Taranta. Así pues, sus tesis acerca de la música para controlar el pulso, fueron adoptadas posteriormente por los italianos de la universidad de Bolonia.

Otro de los personajes importantes que enseñó en esta escuela universitaria, fue Alberto Magno<sup>236</sup> o Albert Von Bollstädt, (1193/1206-1280), teólogo y filósofo alemán, conde de Bollstädt en Baviera, y contemporáneo de

---

<sup>234</sup> Meyer Heinz. *Bartholomäus Anglicus, de rerum proprietatibus*. Rezeption. Selbstverständnis und (en alemán): Zeitschrift für. Deutsches Altertum 1988. pp.237-274.

<sup>235</sup> Fray Vicente de Burgos, Traducción de El Libro *de Proprietatibus Rerum* de Bartolomé Anglicus, 1494

<sup>236</sup> Kennedy, D.J. *St. Albertus Magnus*. Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton. 1913. pp 55

Roger Bacon. Fue educado principalmente en Padua, donde recibió instrucción en los escritos aristotélicos. En 1223 se convirtió en miembro de la Orden Dominicana, en contra de los deseos de su familia, y estudió teología en Bolonia. En 1245 se trasladó a París, se doctoró y enseñó durante algún tiempo como un maestro de la teología con gran éxito. Durante este tiempo, Tomás de Aquino comenzó a estudiar con él.

Por lo que respecta a la música y su terapéutica, Alberto Magno es conocido por su comentario esclarecedor sobre la práctica musical<sup>237</sup> de su época. La mayoría de sus observaciones musicales se encuentran en su comentario sobre la *Poética de Aristóteles*, donde rechazó la archiconocida “música de las esferas” pitagórica, tachándola de ridícula, pues supuso que el movimiento de los cuerpos astronómicos, era incapaz de generar sonido. También escribió extensamente sobre la proporción en la música, y sobre los tres diferentes niveles subjetivos en los que el canto llano podía trabajar en el alma humana: la depuración de las impurezas espirituales, la iluminación para la contemplación divina y la ascensión que produce la música al alcanzar el ascetismo con Dios. Estos efectos que atribuyó a la música, se unieron a una idea que hasta el momento no había sido compartida ni por filósofos ni por teóricos musicales: la atención que prestó a guardar silencio como una parte integral y necesaria de la misma.

Contemporáneo de Alberto Magno fue el italiano Tomás de Aquino<sup>238</sup>, (1225-1274). Teólogo cristiano perteneciente a la Orden de Predicadores, y principal representante de la tradición escolástica, fue fundador de la escuela tomista de teología y filosofía. Es conocido también como Doctor Angélico, y es considerado santo por la Iglesia Católica. Su trabajo más conocido fue la *Suma Teológica*, tratado en el cual postuló cinco vías para demostrar la existencia de Dios. Estudió en Colonia junto a Alberto Magno y al igual que éste enseñó en la escuela/universidad de París. Canonizado en 1323, fue declarado Doctor de la Iglesia en 1567 y santo patrón de las universidades y centros de estudio católicos en 1880.

---

<sup>237</sup> Wallace, William A. (1970). *Albertus Magnus, Saint*. Dictionary of Scientific Biography. New York: Charles Scribner's Sons. pp. 99–103

<sup>238</sup> Chesterton Gilbert Keith. *Santo Tomás de Aquino*. Undécima edición Espasa-Calpe Madrid 1985. Resumen extraído de las 50 primeras páginas del libro.

En la obra anteriormente mencionada, *Suma Teológica*, y con relación al tema en el que se centra esta tesis, Tomás de Aquino nos dejó ciertos documentos de vital importancia para entender el carácter de su doctrina en este contexto:

***“(…) la alabanza vocal es necesaria para elevar los afectos del hombre hacia Dios. Por consiguiente, todo lo que puede resultar útil para este fin, bueno será incorporarlo a la alabanza divina. Ahora bien: es evidente que, de acuerdo con la diversidad de melodías, se generan diversas disposiciones en el espíritu humano, (…) Por eso es saludable la práctica establecida de valerse del canto en la alabanza divina, con el fin de estimular más con él la devoción de los espíritus débiles”***<sup>239</sup>

En estas palabras observamos como la música ayudaba a los beligerantes y débiles de espíritu a fortalecer el carácter, por lo que era concebida desde un punto de vista psicológico, como soporte a la debilidad espiritual y miedo personal. De igual modo, la música era capaz de emocionar y despertar en el que la escuchaba sentimientos que afloraban en el alma, consiguiendo con ello una terapia espiritual de la que Tomás de Aquino dijo:

***“Tal es el motivo por el que San Agustín dice, (...): Me siento inclinado a dar por buena la práctica del canto en la iglesia para que por el halago de mis oídos mi alma, demasiado débil, remonte su vuelo hacia afectos de piedad. Y, hablando de sus propios sentimientos, (...) Lloré con tus himnos y cánticos, muy emocionado con las voces de tu Iglesia, por lo suavemente que sonaban”***<sup>240</sup>

En otra parte del mismo texto citó a San Jerónimo y corroboró que lo más importante en la música cristiana era excitar la devoción:

***“San Jerónimo no reprueba sin más ni más el canto, aunque, eso sí, censura a los que cantan teatralmente en la iglesia no para excitar la devoción, sino por deseos de figurar o por gusto. (...) si uno canta por devoción, considera entonces con mayor atención lo que se dice (...)”***<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Tomás de Aquino. *Suma Teologica* Parte II-IIae q.91

<sup>240</sup> Ibid

<sup>241</sup> Ibid



Por último, Santo Tomás, nos habló ya de la universalidad de los sonidos y de la atención de los oyentes, pues, aunque el canto fuera en un idioma ininteligible, no era impedimento para alabar a Dios:

*“(…) los oyentes: también ellos, aunque a veces no entiendan lo que se canta, saben, a pesar de todo, por qué se hace, o sea, que lo que con el canto se pretende es alabar a Dios. Basta esto para excitar su devoción. (...)”*

Roger Bacon<sup>242</sup> nacido en Ilchester en 1214 y muerto en Oxford en 1294. Filósofo, científico, y teólogo inglés, conocido también como Doctor Mirabilis ("Doctor Admirable", en latín), fue uno de los frailes franciscanos más famosos de su tiempo. Inspirado en las obras de autores árabes anteriores - herederos y conservadores de las antiguas obras del mundo griego- , puso considerable énfasis en el empirismo y en las teorías aristotélicas, y es considerado como uno de los primeros pensadores que propusieron el moderno Método Científico.

Aunque estudió en la Universidad de Oxford, tras completar su formación, fue profesor de Artes en la universidad de París, entrando en contacto con Alejandro de Hales y William de Auvergne. En 1247 retornó a Oxford y estudió intensamente durante muchos años, omitiendo mucha vida social y académica. En este período fue discípulo de Roberto Grosseteste y Adam Marsh.

En cuanto a su obra terapéutico-musical, y guiado por las ideas musulmanas, enfatizó el uso de los sonidos para tratar las enfermedades mentales y sus efectos en la psicología humana, de tal forma, recomendó la ejecución de melodías durante la “psicoterapia”, como ya hicieran los árabes con satisfactorios resultados. Escribió que **“una mente alegre traía poder y vigor al cuerpo, haciendo que el hombre se regocijara en ello, ayudándole en sus acciones y en los movimientos. Pero era la música instrumental y vocal, la que portaba dicha emotividad”**.<sup>243</sup>

Siguiendo en la misma universidad, encontramos al franco anglosajón (se desconoce su procedencia) Richard de Middleton (c. 1249 a 1302) miembro

---

<sup>242</sup> Cousin, John William (1910). A Short Biographical Dictionary of English Literature. London, J.M. Dent & sons; New York, E.P. Dutton pp 42-43.

<sup>243</sup> *Chambers's Journal*, vol. XXI, p. 145; 1894

de la orden franciscana, teólogo y filósofo. Después de estudiar en la escuela franciscana de Oxford se trasladó a la Universidad de París, donde fue maestro regente desde 1284 hasta 1287.

En esta escuela universitaria, desarrolló un plan de estudios en el que incluía la temática musical para contrarrestar los ataques demoníacos. Se dice, aunque no con certeza que las tesis expuestas por el franciscano italiano Artesanus, tratado en el punto 3.1 de este capítulo, eran una recopilación de una conferencia realizada en París por el propio Middleton.<sup>244</sup>

## **6. LOS ORÍGENES DE LAS UNIVERSIDADES Y EL TRATAMIENTO DE LA MÚSICA**

Las universidades, tal como las conocemos con profesorado, estudiantes y grados académicos fue un producto de la Alta Edad Media. En esta época, las universidades proporcionaron a los estudiantes educación artística liberal básica y la oportunidad de continuar estudiando leyes, medicina o teología. Los cursos se enseñaban en latín, principalmente por maestros que leían de libros. La primera universidad europea apareció en Bolonia, Italia. Para protegerse, los estudiantes de Bolonia formaron un gremio, o *universitas* en 1158. Obtuvo, por parte de las autoridades locales, una promesa de libertad para los estudiantes, regulación en el precio de los libros y del hospedaje y, además, determinó cuotas por materias y el profesionalismo de los maestros. Se multaba a los profesores si faltaban a una clase o comenzaban tarde sus lecciones.

La Universidad de Bolonia siguió siendo la mejor escuela de leyes de Europa durante la Edad Media. En el norte de Europa, la Universidad de París se convirtió en la primera universidad prestigiosa. Varios maestros -que habían recibido su licencia para enseñar de la escuela catedralicia de Notre Dame de París- comenzaron a aceptar estudiantes extra por una paga. La Universidad de Oxford, en Inglaterra, se organizó según el modelo de la de París, y apareció por primera vez en 1208. Una migración de académicos de Oxford, ocurrida en 1209, condujo a la fundación de la Universidad de Cambridge. A

---

<sup>244</sup> Page C. *The Owl and the Nightingale: Musical life and ideas in France 1100-1300* (London,1989), pp160-161

finales de la Edad Media había ochenta universidades en Europa, la mayoría de ellas localizadas en Inglaterra, Francia, Italia y Alemania.

Tomás de Aquino y su escolástica (siglo XIII) estableció la segmentación de los planes de estudio de las primeras universidades, amparadas por la Iglesia y estableció así una diferenciación (basada en la división de Alcuino de York), entre el *Trivium* y el *Quadrivium*, al que correspondía el estudio de la música además de la aritmética, la geometría y la astronomía que junto a la gramática, la retórica y la dialéctica del *Trivium* (llamadas siete artes liberales) preparaban al alumno para ingresar a las facultades de teología, derecho y medicina. Sin embargo, en el saber global de las universidades, surgieron iconografías que recogieron todo el plan de estudios de las mismas aunando las llamadas siete artes liberales. Así aparecían representadas las materias tanto del *Trivium* como del *Quadrivium* conjuntamente, los filósofos inspiradores del saber universal tales como Platón y Sócrates y la Filosofía en el centro de la imagen. En particular, los instrumentos musicales que aparecen en la imagen se detallan por su nomenclatura: lira, *organum* y arpa. Lo curioso de este grabado es su detalle de la descripción de las artes liberales y las obligadas asimismo para la educación perfecta, en la que la música ocupa un lugar tan importante como las otras. Este grabado, del siglo XII, fue precursor de otros. Su autora, Herrada von Lansberg (1130-1195), monja y abadesa alsaciana del convento de Honenburg, pintó las miniaturas y recopiló textos musulmanes y griegos en su obra llamada *El jardín de las delicias (Hortus deliciarum)*<sup>245</sup>. Además, detalla, en uno de sus capítulos, el beneficioso uso de la música para el recién nacido, así como para agasajar al enfermo en sus momentos de delirio. Al inspirarse en textos árabes, sus conocimientos acerca de la terapia musical como medio psicoterapéutico, se hacen notar en su recopilación documental.

Contemporánea de Hildegard von Bingen, Herrada von Lansberg, fue también una prolífica productora musical, y así lo demuestra en su obra, en la que recoge alrededor de 20 textos musicados y con una tablatura

---

<sup>245</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°14

perfectamente diseñada.<sup>246</sup> Su sensibilidad e interés hacia la música le convierte en una fuente extraordinaria a la hora de valorar la terapia musical del momento. Desgraciadamente, dicha obra fue quemada y poco es lo que se pudo recuperar, pero es destacable una vez más el acervo cultural monástico, pues dicho compendio fue ante todo una herramienta pedagógica para las jóvenes novicias del convento y la primera enciclopedia escrita por una mujer.

Como nexo de unión entre ambos planes de estudio, encontramos a diferentes personalidades de la medicina que aunaron esta disciplina a la música. Tal es el caso de Roberto de Grosseteste<sup>247</sup> (1175 - 1253) nacido en Stradbroke, Inglaterra. De la orden franciscana, fue un erudito en casi todos los ámbitos del saber de su época y desempeñó el cargo de Obispo en Lincoln durante el siglo XIII. Se trata de un importante representante de la historia del pensamiento medieval y gran precursor de la filosofía moderna, en particular por su influencia sobre Bacon, Ockham y Scoto, y por su intención de introducir el pensamiento aristotélico en la Universidad de Oxford. Seguidor de las teorías de Boecio y San Agustín, Roberto de Grosseteste, como canciller de la Universidad oxfordiana, incluyó la música en el currículo<sup>248</sup> de dicha institución desde el punto de vista de la medicina y sus efectos en la salud. Trató también la cuestión de los efectos sonoros en la mente y en el cerebro así como el papel específico de la armonía en el despertar de las pasiones o en la elevación de las virtudes morales. Consideraba que la música tenía el poder para moldear las conductas humanas y restaurar la salud mediante la instauración de la armonía entre el alma y el cuerpo y entre los elementos corporales.<sup>249</sup> En relación con esta teoría, escribió un ensayo llamado *De generatione sonorum*<sup>250</sup>, en el que presentó una de las aportaciones más curiosas del medievo, afirmando que el sonido se propagaba por el cuerpo con un movimiento vibratorio a través del aire que recogía el oído, influyendo determinantemente en el alma.

---

<sup>246</sup> Herrad de Hohenburg. Green, Rosalie (ed.); Michael Evans, Christine Bischoff, and Michael Curschmann. *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. 2 Vols Warburg Institute/E.J. Brill.1979

<sup>247</sup> Crombie, A. C. *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700*. Oxford: Clarendon. 1953

<sup>248</sup> Lingberg, David. *Science in the Middle Age*. University of Oxford. 1976. Published. 1980. pág 130

<sup>249</sup> Crombie A.C. *Robert Grosseteste* DBS Vol. 5 pp. 548-554

<sup>250</sup> Roberts Grosseteste. *De generatione sonorum*, pp. 8-10

Sus doctrinas al respecto tuvieron seguidores de renombre como los frailes franciscanos británicos Guillermo de Ockham (1288-1349) y Duns Escoto (1266-1308). Ambos, bajo la perspectiva escolástica de Oxford, tomaron la música desde un ámbito más científico-matemático que teórico, sin prodigarse en demasía en ningún efectismo terapéutico de la misma.

De Ockham destacamos su obra *Summa logicae* escrita entre 1324 y 1328, en cuyo capítulo *Sobre la suposición*<sup>251</sup>, hace un brevísimo guiño a la importancia de los sonidos en el hombre y como la música es la primera de todas las artes, pues es la que mejor comunica a las diferentes sociedades.

El factor sociológico de la música es hoy en día, una piedra de toque para sociólogos, psicólogos y músicos que basan en este arte una sinergia directa entre el acervo musical y las relaciones humanas. Ockham, siete siglos antes, ya propuso estos parámetros diciendo: ***“el sonido es el primero y adecuado al oído que por su significado influye en el alma y en sus relaciones comunes”***<sup>252</sup>

Por otra parte, Duns Escoto se basó en la estética como tal, sin incidir en el poder de la música para repercutir en la socialización como Ockham. De sus escritos poco se puede extraer que interese a este trabajo, aunque el punto de vista estético que expone, deja entrever alguna relación de la belleza en la salud humana, pero siempre desde el prisma de las proporciones matemáticas.

## 6.1 LOS ESTUDIOS MUSICALES DE LA UNIVERSIDAD DE BOLONIA. LA MÚSICA DEL PULSO

En palabras de San Isidoro de Sevilla<sup>253</sup>, expresadas en sus *Etimologías* expuso:

***“... la música conmueve y suscita emociones...calma los espíritus agitados...Cada palabra pronunciada por nosotros, cada pulsación de nuestras venas, está en conexión por obra de los ritmos musicales, con el poder de la armonía”***<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> Ockham, Guillermo. *Summa Logicae, sobre la suposición*. 1324-1328. Universidad Panamericana. Publicaciones Cruz. 1992. p. 10-14

<sup>252</sup> D P Henry, Ockham, 'suppositio', and modern logic, Notre Dame J. Formal Logic 5 1964, p. 290-292.

<sup>253</sup> Jauset Berrocal, Jordi A. *Música y neurociencia: la musicoterapia*. Editorial UOC.Barcelona 2008 p. 87. Documento extraído del libro III de las etimologías de San Isidoro de Sevilla.

<sup>254</sup> Etimologías. Libro III (*Quadrivium*)

Es interesante comenzar este epígrafe con esta cita de San Isidoro, ya que fue el primero que describió la pulsación corporal en relación con el ritmo musical, sin saber, lógicamente, que siglos más tarde este pensamiento sería la base de la teoría del “pulso musical” llevada a cabo en la Universidad de Bolonia entre los siglos XIV y XV por un conjunto de médicos italianos. En esta teoría se relacionaba la música con el pulso del corazón de la persona, y se utilizaba como medio para detectar enfermedades físicas y psicológicas, así como para paliar algunas patologías. Como apunte, es imprescindible destacar que esta teoría, aunque no tan evolucionada como los italianos que veremos a continuación, ya estuvo en boca de Galeno en el siglo III<sup>255</sup>.

En el medievo, era bien sabido que la música era inherente a los latidos del pulso. Algunos documentos, breves pero explícitos sobre este pensamiento, se extrajeron de enciclopedistas y teóricos musicales<sup>256</sup>. Tal es el caso, especialmente llamativo, de un texto escrito por el franciscano español Juan Gil de Zamora en 1318 en el que afirmó:

*“La música, por naturaleza, está tan unida a nosotros, que aunque quisiéramos prescindir de ella no podríamos. Así como las almas se dividen en natural, ubicada en el hígado, vital, en el corazón y animal, en la cabeza, se establece una relación o analogía paralela a la música. Igualmente, se correlacionan los humores entre sí y con el cuerpo. De la misma manera los huesos, nervios, arterias, cartílagos, carne y piel se relacionan. En este contexto, dice Platón que el dios del alma es la armonía musical”*<sup>257</sup>

En este contexto, otros documentos sirvieron de inspiración a los tratadistas italianos, como el del teórico musical Remigius Autissiodorensis o Remigio de Auxerre (841-908), en su obra *Commentum in Martianum Capellam*<sup>258</sup>, donde comparó el ritmo musical a los latidos del corazón y como con una música lenta y pausada, se podían bajar las pulsaciones y tranquilizar el ritmo cardíaco. Remigio de Auxerre se inspiró en los escritos del educador y erudito africano Martianus Minneus Felix Capella (siglo V) y en su tratado *De*

---

<sup>255</sup> Holdorf-Strevens L. *The Harmonious pulse, classical quaterly*, 43 (1993), pp475-9

<sup>256</sup> Siraisi, Nancy G. *Medicine and the Italian universities, 1250-1600*. Boston 2001. pág.114

<sup>257</sup> Tissot, Michael Robert. *Joannes Aegidius de Zamora, Ars musica*, American Institut of Musicology. Dallas 1974. pág. 58

<sup>258</sup> Remigius Autissiodorensis. *Commentum in Martianum Capella*. Ed. Cora E.Lutz. 1962 Leiden 2. pág. 324-352.

*nuptiis Philologiae et Mercurii*, obra cuyo mérito fue el de haber transmitido a la Edad Media los conocimientos del mundo clásico. El último libro del tratado, *De Harmonia*<sup>259</sup>, explicaba la música de una manera esencialmente pitagórica y la relaciona con el ritmo y pulso cardíaco. En dicha sección, Martianus introdujo siete temas musicales a los que otorgó su propia interpretación músico terapéutica: la repercusión de los sonidos según su disposición en la escala; las distancias interválicas, los sistemas, los modos de la división del tetracordo, los modos griegos y sus efectos en el hombre, la modulación y la composición melódica<sup>260</sup>. Resulta evidente al leer este último libro, así como los dos primeros de *De Nuptiis*, que la armonía musical era para Martianus la más prominente de las artes liberales, ya que en sus proporciones contenía el secreto del orden cósmico, la llamada “música de las esferas”, en la que profundizaremos más adelante. No obstante, cabe destacar, que dicha música cósmica creó un compendio músico-astral en el que se conjugaban las patologías humanas y su curación por medio de la armonía celeste y su entramado melódico, astral y filosófico.

Para estos escritores, la idea de la musicalidad del pulso era una expresión concreta de la noción más general de que las armonías musicales eran consustanciales al cuerpo y alma del hombre. Los supuestos vínculos entre la música y la psicología humana, suscitaron no sólo el interés para los escritores de música, pues era de esperar, que los médicos se preocuparan también por el tema<sup>261</sup>. Por otra parte algunos escritores de medicina del norte de Italia durante los siglos XIV y XV, estuvieron más dispuestos a ofrecer a sus lectores una discusión detallada sobre la naturaleza del pulso musical. Las obras de estos médicos abarcaban casi doscientos años de enseñanza en las escuelas italianas y representaban una tradición bastante continua. Sus puntos de vista no sólo arrojaron luz sobre el concepto de pulso de la música en sí, sino que también pusieron de manifiesto, aunque en menor medida, la venerable tradición de vincular la medicina con las artes liberales, una tradición institucionalizada en las universidades italianas<sup>262</sup>. Los representantes de esta

---

<sup>259</sup> Martianus Capella. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Apartado IX. *De Harmonia*

<sup>260</sup> Glick, T.F, Livesey S.J and Wallis F.: *Medieval science, technology, and medicine: an encyclopedia*, p.330 y 331 (New York: Routledge, 2005)

<sup>261</sup> Schullian D.M and Schoen M. *Music and Medicine*. New York 1948

<sup>262</sup> En Bolonia mirar Albano Sorbelli, *Storia Della Università di Bologna* 1 (Bologna 1944) pp.105-115

tendencia fueron, Pietro d'Abano (1257-1316), médico y filósofo italiano que introdujo en Occidente las teorías de Averroes exponiendo sus doctrinas en su obra *Conciliator differentiarum, quæ inter philosophos et medicos versantur*; Gentile da Foligno, Jacopo da Forli, Ugo Benzi de Siena, y Pietro Vermiglioli. Cada uno de estos autores dedicó una discusión más o menos extensa acerca de la música y el pulso, y todos ellos aprobaron el concepto, aunque con diferentes versiones. Sus opiniones iban desde el entusiasmo por las armonías del universo y la aportación de la música del pulso al conocimiento médico como estableció Pietro d'Abano, hasta el escepticismo que expresó Gentile da Foligno<sup>263</sup>. Aquí nos detenemos para incidir un poco más en profundidad en el trabajo de este último, que fue profesor de medicina en las Universidades de Bolonia, Padua, Siena y Perugia, en la primera mitad del siglo XIV. Fue uno de los primeros médicos en realizar una disección humana y autor de varios textos importantes y comentarios, entre los cuales destaca el *Consilla*<sup>264</sup>, una colección de consejos terapéuticos para muchas enfermedades. Escribió *Iudiciis Carmina Urinarum* (Canciones de las sentencias urinaria) y *De Pulsibus* (Acerca de pulsos)<sup>265</sup>. En este último trabajo intentó conceptualizar la fisiología de la formación de la orina. Según da Foligno, la orina asociada a la sangre pasaba por los poros de los riñones y luego llegaba a la vejiga. Al comentar y explicar lo expuesto en *De Pulsibus*, destacó la importancia de las enfermedades del corazón en la modulación del color y la producción de la orina y la relación entre la frecuencia del pulso y dicha producción urinaria. Por la originalidad de su pensamiento y para la conceptualización de la relación entre la frecuencia del pulso y las características de la orina, a Gentile da Foligno se le podría considerar como el primer “cardionefrólogo” de la historia de la medicina. Entonces, en esta disertación, pulso, orina y música, para da Foligno, estaban íntimamente ligados.

Volviendo sobre nuestros pasos, el tratado que mayor auge tuvo sobre este tema, fue el redactado por Pietro d'Abano, con su *Conciliator*

---

<sup>263</sup> McVaugh, M.C, *Canonical Medicine: Gentile da Foligno and Scholasticism*. En el Boletín de Historia de la Medicina nº76.4, 2002 pp.810-811.

<sup>264</sup> VV.AA *Consilia and more works in manuscript by Gentile da Foligno*, Medical History. 3.1 (Enero de 1959: p.8–19).

<sup>265</sup> Timio, Mario, *Gentile da Foligno, a Pioneer of Cardioneurology: Commentary on Carmina de urinarum iudiciis and De pulsibus..* Department of Internal Medicine and Nephrology, Hospital San Giovanni Battista, Foligno, Italy. 1999 pp.189-192



*Controversiarum*, pues habló del tratamiento de las enfermedades a través del conocimiento del pulso, y su inherente “ritmo musical”. D’Abano, no solo demandó como práctica habitual que el médico debiera conocer la música debido a su importancia para el pulso<sup>266</sup>, sino que también dedicó partes interesantes de su obra al funcionamiento del pulso en las arterias, realizando una fervorosa defensa de cómo encontrar la música (ritmo) en él. Cabe agregar que, d’Abano recurrió a las definiciones musicales de Boecio y San Isidoro de Sevilla, a las consonancias y disonancias, y a las proporciones matemáticas usadas para definir el arte sonoro. Asimismo se apoyó en la teoría de los semitonos y las escalas impuestas por los antiguos griegos, aunque su principal fuente fue la teoría musical que apareció en el *Institutione Musica* de Boecio citando también a San Agustín y Guido d’Arezzo, y, como se ha demostrado, mostró cierta familiaridad con la práctica musical de su época<sup>267</sup>.

La exposición de la música del pulso que figura en los comentarios sobre el Canon de Avicena, de Jacopo da Forlì<sup>268</sup> y Ugo de Siena<sup>269</sup>, probablemente, dependieron en parte de la obra de Pietro d’Abano. Da Foligno, incorporó una definición y clasificación de la música sin hacer referencia a cualquier experiencia musical propia. Sobre este tema, Danielle Jacquart<sup>270</sup> constata la presencia de las descripciones sobre el pulso musical en los textos médicos medievales, y su aparición en contraste con las fuentes árabes.

## 7. LOS TRATADISTAS DE LA MELANCOLÍA

En el capítulo anterior, ya vimos, como los médicos arábigos, trataban detenidamente la etiología, sintomatología y terapia de las enfermedades mentales. Avicena en su Canon de medicina, recomendó distracciones agradables entre las que ocupaba un lugar destacado la música para la curación de la melancolía:

---

<sup>266</sup> Vecchi G, *Medicina e musica, voci e strumenti nel “conciliador”* (1303) di Pietro D’Abano. *Quadrivium* 8 (1967) p.5-22

<sup>267</sup> *Ibid.*, pp. 10, 13-15

<sup>268</sup> Jacopo Da Forlì, *Expositio et quaestiones in primum canonem Avicennae* (Venecia 1547) 1.2.3.1 ff.132r-133r

<sup>269</sup> Ugo da Siena, *In prima fen primi Canonis Avicenne*. Expositio (Ferrara 1491) Fen 2 Libro I. 1.2.3.1 sig. g3v

<sup>270</sup> Danielle Jacquart; Françoise Micheau, (1990). *La médecine arabe et l’occident médiéval*. Paris, Editions Maisonneuve et Larose, pp. 271

*“Es oportuno que los que padecen de melancolía estén ocupados en actividades diversas, y que tenga a mano cosas con las que alegrarse, así como vino blanco: también que se ocupen en recitar estribillos y otras distracciones: pues no hay nada más dañino que el temor y la soledad...”*<sup>271</sup>

En este texto, vemos que la soledad era pernicioso y que la música era un acompañamiento indispensable para salir de ella.

A partir de estos tratados árabes, en la Edad Media latina, se construyó todo un sistema para entender y tratar estas enfermedades. De este modo, el uso psicoterapéutico<sup>272</sup> de la música podría servir también para definir el origen de la enfermedad, que tuvo dos interpretaciones: una sobre la base de la teoría humoral, -extraída del corpus hipocrático-, y otra sobre una base psicológica, que defendía que los desarreglos melancólicos no dependían directamente del exceso o la combustión de los humores, sino de una alteración de las facultades estrechamente ligadas a los ventrículos cerebrales<sup>273</sup>. La causa psicológica que desencadenaba el proceso morboso (entiéndase como deseo sexual) se hallaba en la fijación obsesiva de un objeto capaz de alterar el delicado equilibrio del encéfalo, provocando la combustión atrabiliar. Esta explicación psicológica fue elaborada por los médicos árabes y posteriormente pasó a ser de dominio común en la medicina escolástica.

Estas dos interpretaciones, la humoral y la psicológica, convivieron en la tratadística medieval del mal de amores, que derivaba en la melancolía. La figura emergente sobre esta temática fue Constantino el Africano<sup>274</sup>, con su obra *Viaticum*, donde alegaba como causa de la melancolía (producto del amor heroico o amor no correspondido) una fijación mental sobre una forma atractiva, es decir, una actividad mental, derivada en una obsesión que desencadenaba el proceso morboso. La terapia farmacológica y las medidas psicoterapéuticas se encuentran en el mencionado *Viaticum* y en los comentarios<sup>275</sup> de esta obra. Constantino el Africano nació en 1020, en Cartago o Sicilia y murió en 1087, en el monasterio de Montecassino. Fundador de la

---

<sup>271</sup> Libro III, Fen I, Tract IV, cap. XIX

<sup>272</sup> De la Rosa Cubo, Cristina. Artículo: *La música como medio de curación y terapia de las afecciones mentales*. Ministerio de ciencia e Innovación. Universidad de Valladolid. 2009. p.3-4

<sup>273</sup> Esta localización de las funciones mentales en los ventrículos cerebrales ya fue descrita por Galeno, aunque incompleta.

<sup>274</sup> *Viaticum Constantini in Opera omnia* Isaac, Basilea 1536

<sup>275</sup> Cf. Bona Fortuna Tractatus super Viaticum

escuela de Salerno, Constantino el Africano, fue el primero en descubrir los síntomas de la melancolía: miedo a lo desconocido, remordimientos religiosos excesivos y ansiedad. En su libro *De Melancolía*<sup>276</sup> en el cual citó como causa de este estado, un exceso de bilis y como tratamiento, una dieta apropiada, palabras de cariño, música, baños y evitar emociones en exceso. Tradujo la obra de Ishaq Ibn Imran en el siglo XI, y asumió que la melancolía podía aquejar al espíritu más que otras enfermedades somáticas. Siguiendo este tratado, estableció diferentes tipos de melancolía: la hipocondríaca, ubicada en la boca del estómago y otra en alguna zona profunda del cerebro:

*“La melancolía perturba el espíritu más que otras enfermedades del cuerpo. Una de sus clases llamada hipocondríaca, está ubicada en la boca del estómago; la otra está en lo íntimo del cerebro. Los accidentes que a partir de ella suceden al alma, parecer ser el temor y la tristeza. Ambos son pésimos porque confunden al alma. En efecto, la definición de la tristeza es la pérdida de lo muy intensamente amado... Cuando los efluvios de la bilis negra suben al cerebro y al lugar de la mente, oscurecen su luz, la perturban y sumergen, impidiéndole que comprenda lo que solía comprender, y que es menester que comprenda. A partir de lo cual la desconfianza se vuelve tan mala que se imagina lo que no debe ser imaginado y hace temer al corazón cosas terribles. Todo el cuerpo es afectado por estas pasiones, pues necesariamente el cuerpo sigue al alma (El cuerpo sigue al alma en sus acciones y el alma sigue al cuerpo en sus accidentes). Por consiguiente se padece vigilia, malicia, demacración, alteración de las virtudes naturales, que no se comportan según lo que solían, mientras estaban sanas”*<sup>277</sup>

Además, Constantino, prescribió el uso de la música para otras enfermedades mentales como la conocida *De estupor mentis*:

*“Ante los dulces sonidos, los enfermos gustan de campanillas y violas. Dichos sonidos deleitan el alma y el enfermo experimenta placer y emociones naturales”*<sup>278</sup>

Es también muy interesante, que en otros textos estudiados, la música ocupó un lugar en la descripción de los síntomas que acompañaban a los que padecían manía o melancolía. Tal era el caso de la descripción que realizó

---

<sup>276</sup> Constantino el Africano, *De melancolía*, Pagés Larraya, F. Acta, suplemento 1, Buenos Aires, 1992

<sup>277</sup> Este texto está extraído en su totalidad del proyecto Mil Años de Ciencia en Italia, del Instituto de la Historia de la Ciencia Florentina, bajo licencia CC-BY-3.0 p.5

<sup>278</sup> Constantino Africano, *Viaticum* 1,16.

Garioponto (970?-1048), monje y profesor lombardo de la escuela de Salerno, que manifestó en su *De febribus*, que las personas que padecía este mal se mostraban ocasionalmente cantarines en momentos de excitación, y taciturnos o tristes en momentos de sosiego: ***“Alii cantant, alii rident, alii taciti et tristes [...]”***<sup>279</sup>

No es este un diagnóstico exhaustivo de una enfermedad como la que estamos hablando, no obstante, es significativo señalar que eran síntomas inequívocos de una dolencia psíquica. Garioponto escribió acerca de las enfermedades corporales desde la cabeza a los pies, no desarrollando fundamentos terapéuticos musicales que sirvieran como vía para tratarlas.

Igual que Garioponto, el galeno francés Gilles de Corbeil<sup>280</sup>, médico real, profesor y poeta, que nació en 1140 y vivió hasta el primer tercio del siglo XIII, describió a los que sufrían de manía depresiva o melancolía cantando como gallos:

***“Si la causa de la cólera es el furor, los enfermos simulan las acciones de un gallo, y utilizan los órganos vocales para el canto”***

Podemos apreciar que la música también sirvió para el diagnóstico además de para la terapia, por lo que era lícito, que para paliar estos síntomas que describieron los médicos anteriormente mencionados, se utilizaran los sonidos, pues Bernardo de Gordon<sup>281</sup> describió posteriormente ciertas manifestaciones que aparecían en estos enfermos cuando escuchaban música, concretamente canciones de tipo amoroso:

***“Los síntomas empiezan cuando se pierde la razón, el apetito y las ganas de vivir, y que todo el cuerpo sufre agotamiento. Se tienen profundos pensamientos ocultos, suspiros tristes, y si escuchan cantos amorosos nostálgicos, se iniciarán de inmediato el llanto, pero si oyen los de unión amorosa, inmediatamente empezaran a sonreír y cantar”***<sup>282</sup>

---

<sup>279</sup> Gariponti... *ad totius corporis argritudines remedium libri V. Eiusdem de febribus, atque earum symptomatic libri II.* Basileae 1531. Liber I. Caput X.

<sup>280</sup> Choulant, Johann Ludwig. *Egidii Corbolensis. Viaticus* (ed.V de Rose). Leipzig 1907. p.235-41

<sup>281</sup> Gordonio, Bernardo de. *Lilio de medicina*. Estudio y edición de Brian Dutton y María Nieves Sánchez. Arco libros. Madrid. 1993

<sup>282</sup> Bernardo de Gordon. *Lilium medicinae*. Part.II. Cap.XX

En cierto modo, con la sintomatología del baile de San Vito ocurría lo mismo, ya que se diagnosticaba a los afectados cuando en ellos se presentaba el movimiento descontrolado y desenfrenado que describimos anteriormente, donde por prescripción médica se paliaba con la famosa Tarantella italiana para reducir hasta su desaparición el ritmo frenético de los afectados.

Otra de las figuras representativas en este período fue Arnaldo de Vilanova<sup>283</sup>, que no dudó en incluir la música entre los recursos que ayudaban a la recuperación de enfermedades como la manía, la melancolía o el amor heroico<sup>284</sup>.

Arnau o Arnaldo de Vilanova<sup>285</sup> nació en Valencia en 1238 y murió en Génova en 1311. Fue médico, teólogo, alquimista y visionario. Se introdujo en el estudio de la Biblia y del Talmud. Estudió medicina en Montpellier y desde 1281 fue médico de Pedro el Grande y de sus sucesores.

Aficionado a la teología, frecuentó a los franciscanos espirituales, lo que le condujo a un exaltado misticismo, hasta ver como inminentes la venida del Anticristo y el fin del mundo. Sus numerosas obras médicas (se conservan más de setenta), escritas en latín, abarcan desde opúsculos a versiones de obras árabes, sobre todo de Avicena, aunque sus conocimientos médicos se basan en el empirismo, mezcla de Galeno y Avicena. De sus obras escritas en catalán sólo se conservan cuatro, entre las que destaca *Confesión de Barcelona*.

Ejerció en Valencia y Barcelona y enseñó en Montpellier, donde seguramente realizó lo más importante de su obra. Se definía como galenista convencido y adorador de Hipócrates. Respecto a la medicina árabe, que conoció bien, admiró, sobre todo, el juicio clínico de Al-Razí. Frente a Avicena, tuvo una admiración matizada, ya que citó elogiosamente algunas obras que él mismo había traducido, pero se mantuvo receloso con otras.<sup>286</sup>

Por lo que respecta a la música como medio terapéutico, Arnaldo de Vilanova, se mostró muy lícito a la hora de su utilización, pero equilibró su

---

<sup>283</sup> Breviarium Practicae, *Speculum medicinae, De amore Heroico in Opera Omnia*, Basilea 1497

<sup>284</sup> Bernardi de Gordonio *Tractatus de crisi et de diebus creticis*, ed. Crítica, traducción y estudio de Alonso Guardo, Tesis Doctoral, Valladolid 1997.

<sup>285</sup> Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*, 2ª ed., Editorial Católica. Capítulo III, apartado 3º sobre la vida y obra de Arnaldo de Vilanova. Madrid 1967.

<sup>286</sup> Psiquiatria.com Madrid

manejo de una forma muy coherente, inusual a lo que hasta hora habíamos visto en el medievo:

***“la música como terapia no sirve para curar todo género de enfermedades, sino como fuerza modificadora del estado de ánimo, esto coadyuva a la mayor eficacia de los remedios físicos y farmacológicos utilizados.”***<sup>287</sup>

Convencido del poder de la música y consecuente con la pleitesía rendida a Avicena, añadió:

***“la música tiene cualidades hipnóticas, pues desvía la atención y hace más llevadera la dolencia”***

En estas palabras se pueden dilucidar varias cosas interesantes. En primer lugar, acertó en afirmar que la música no curaba todo tipo de enfermedades. En sus contemporáneos y antecesores musulmanes, ya se demostró que la incidencia mayor que tenía la música como terapia, era con personas aquejadas de patologías mentales y del espíritu, como la melancolía, la ira, la locura, la tristeza etc. Desde este punto, la música se utilizó en la cura de la manía y la melancolía:

***“En primer lugar, el gozo y la alegría es lo primero que afecta a la curación de los maniáticos (depresivo), así como la vista de bellos lugares, el sonido de instrumentos musicales, en definitiva todo o que alegra el espíritu”***<sup>288</sup>

***“(…) Ayuda a todos los maníacos y melancólicos (...) escuchar instrumentos musicales y alegres voces cantadas, manejar instrumentos en público, y ayudan a todos los que padecen manía y melancolía.”***<sup>289</sup>

Aunque de diferente modo, Arnaldo de Vilanova fue el primero que abogó por utilizar la música para paliar el tópico “mal de amores” o como hemos denominado anteriormente, amor heroico. Así señaló que este tipo de amor era un accidente, no una enfermedad, y que el tratamiento adecuado

---

<sup>287</sup> Valdés R. Aplicación de la música terapia en la clínica psicológica. Rev. Hospital Psiquiátrico de La Habana 2000; XLI(1):74-7.

<sup>288</sup> Gordon, Bernardo. *Lilum medicinae*, II, XIX

<sup>289</sup> Vilanova, Arnaldo de, *Breviarium practicae*, I, XVIII

para él, aparte de la psicoterapia<sup>290</sup>, era la música, pues había que animar a los convalecientes con ocupaciones agradables, paseos, músicas y cantos:

*“...el amor heroico se cura oyendo cosas que no sean amargas ni sutiles, sino plácidas y de fácil comprensión, como historias de reyes, santos o bien melodías musicales”*<sup>291</sup>

Sabemos, que otros afirmaron que la música también era válida para curar enfermedades físicas, y de hecho, esta idea cobrará fuerza en el Renacimiento, como veremos en el próximo capítulo.

Fiel a Al-Razí, apuntaló sus teorías añadiendo su interés por la utilización de la música desde el punto de vista psicológico o mental, pues otorgaba un papel transformador a las melodías y optaba por la relajación que esta conllevaba al cuerpo humano. En esta línea reforzó dicha idea y en su *Opera Omnia*, recogió vocablos del *Regimen sanitatis salernitanum* - manual de medicina que recomendaba hábitos sanos y prudentes en la dieta, en la higiene, y en general en el modo de vida del ser humano-, diciendo que entre todos los medios para curar la mente, la música era la “dueña”, pues ayudaba al hombre a **“florecer en su juventud, fortalecer sus poderes, prolongar su vida, agudizar su ingenio, y hacerlo más hábil en todas las ocasiones de su vida”**<sup>292</sup>

Bernardo de Gordonio (Gordon)<sup>293</sup> nació en Gourdon, cerca de Montpellier, donde ejerció como médico y catedrático entre 1283 y 1308. Entre sus obras se encuentran *De regimine acturum morborum*, *Liber pronosticorum* y el *Lilium medicine*. Este último es un manual en el que el estudiante de medicina podía hallar compendiado el arte de diagnosticar y curar todas las enfermedades comunes. Bernardo de Gordon, puso especial interés en el diagnóstico y tratamiento de la melancolía, afirmando que era una enfermedad producida por el exceso del humor llamado bilis negra. Este exceso podía corromper diversas facultades (la imaginativa, la razón o la memoria),

---

<sup>290</sup> Paniagua, Juan Antonio. *La psicoterapia en las obras médicas de Arnau de Vilanova*. Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y la Antropología médica (Madrid), 1963 pp3-15

<sup>291</sup> Vilanova, Arnaldo de, *Regimen sanitatis ad iblinum regem aragonum*, cap 5º, fol.83 a.

<sup>292</sup> Vilanova, Arnaldo de, *Regimen Salernitanum*, in *opera omnia* (Basel 1585), col.1875

<sup>293</sup> Gordonio, Bernardo de. *Lilio de medicina*. Estudio y edición de Brian Dutton y María Nieves Sánchez. Arco libros. Madrid. 1993

produciendo alteraciones en el temperamento y la salud del individuo. Sin embargo, el predominio de la bilis negra podía dar también lugar a temperamentos geniales. Es un tema de antigua raigambre médico-filosófica, como por ejemplo en el *Problema XXX*, atribuido a Aristóteles<sup>294</sup>. En él ya se estableció una asociación entre la melancolía y las pasiones amorosas.

Pero fue concretamente en el *Lilio de Medicina*, libro donde aparece la descripción de la manía y la melancolía, donde Bernardo de Gordon describió los síntomas de esta enfermedad:

*“(...) la pérdida del sueño, del comer y del beber; su cuerpo se debilita, salvo los ojos, tienen profundos y oscuros pensamientos con llorosos suspiros. Si oyen cantares de separación de amores en seguida comienzan a llorar y entristecerse, y si los oyen de unión en seguido comienzan a reír y a cantar. Su pulso es diverso y no ordenado, pero es veloz, frecuente y alto si la mujer que ama llega al enamorado o la nombrasen o pasase delante de él”*<sup>295</sup>

En este contexto, Bernardo de Gordon también abogó por utilizar la música como remedio a la melancolía, y como Arnaldo de Vilanova, se sumó a la idea de paliar el amor no correspondido con este arte. No obstante, se basó aquí en las teorías de Avicena, defendiendo el uso de la música para estos males, y rebatiendo en segundo plano, las teorías de Ovidio, el cual en su *Remedia amoris*<sup>296</sup>, afirmó que la música suponía un agravamiento en la enfermedad amorosa, pues enervaba el espíritu y hacía recordar al amante la felicidad perdida.

A colación de estas teorías, Bernardo de Gordon expuso:

*“(...) es útil cambiar la dieta, estar con amigos y pasear por prados, fuentes, montes, bosques con fragancias, bellas vistas, cantos de aves, instrumentos musicales, no obstante dice Avicena que los efectos musicales son más poderosos que los nombrados.”*<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Consulta de la Edición bilingüe: *El hombre de genio y la melancolía: Problema XXX, I*. Acantilado, 2007.

<sup>295</sup> De Gordonio, B. *Lilio de Medicina*. p. 523 Madrid: Arco/Libros, 1993

<sup>296</sup> Ovidio. *Remedia amoris*, 75-78

<sup>297</sup> Gordon, Bernardo de, *Lilium medicae*, II, XX.



Aparte de las afirmaciones curativas que estableció Bernardo de Gordon, propuso, muy influenciado por la disciplina aristotélica<sup>298</sup> y platónica, que la música debía ser una disciplina necesaria en la formación de los jóvenes. De hecho en las escuelas de Montpellier, Salerno o Chartres, como hemos visto anteriormente, la música era una materia imprescindible de estudio, encuadrada en el ya mencionado *Quadrivium*. Hasta aquí todo normal. Pero Gordon explicó, apoyándose en este hecho, que la música obraba sobre la voluntad. Afirmaba que ésta imitaba directamente las pasiones o estados del alma, por lo que si alguien escuchaba una música censurable o “malas músicas”, como él las denominaba, tendería a convertirse en una clase de persona censurable, así, a la inversa, la idoneidad de la adecuada música, tendería a “construir” personas perfectas. Con malas músicas<sup>299</sup>, Bernardo se refería sin duda a la incipiente música juglar y trovadoresca, de carácter libertino, que se escuchaban por calles y tabernas, aunque igualmente malas eran las músicas que poseían las características armónicas prohibidas por la iglesia como el uso de intervalos de tercera (do-mi) y sextas, excesivamente deleitosos al oído; instrumentos no permitidos como los de percusión, por sus ritmos marcados y su uso en la música profana, produciendo excitabilidad al oído; el cromatismo, prohibido en la música eclesial o la creencia de los Padres de la Iglesia en que para bien o para mal, la música influía en los caracteres de los que la escuchaban, por lo que se censuraban grandes coros, instrumentaciones y danzas, típicas de los espectáculos paganos.

La aparición de la música en los textos médicos de Bernardo de Gordon también era algo significativa, pues utilizaba los instrumentos musicales para describir una tipología física. Con la vielle, o instrumento de cuerda frotada (entendemos que puede traducirse como violín, o viola):

***“En la parte occidental que se inclina hacia Africa, los hombres son coléricos, volubles, rápidos en sus movimientos, con rostros oblongos como la viella, en cambio los orientales tienen sus caras abobadas como los carneros”***<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Aristóteles, *Política*, 8.1340a-b; cf. Platon, *Leyes*, 2 -665-700

<sup>299</sup> De la Rosa Cubo, Cristina. *La música en los textos médicos medievales*. Nuevos Horizontes de la filología latina. A.Mª Aldama, Mª F. del Barrio, A.Espigares (eds.) Sociedad de Estudios Latinos, Madrid 2002, vol.I: 571

<sup>300</sup> Gordon, Bernardo de. *Tractatus de crisi et diebus creticis*, II 5, pp. 28-32

Asimismo, en un texto anónimo recogido de la *Summa Medicanae*<sup>301</sup>, aparece el instrumento de la vielle, para diagnosticar la fractura de cráneo:

*“Si ha habido una fractura de hueso en el cráneo y esta se desplaza hacia el interior, la persona no puede aguantar la vibración de una cuerda de viella tocada desde sus dientes y frotada con los dedos, de tal forma si aguanta la vibración no existe fractura de cráneo, de otro modo si no la aguanta si la hay”*

En esta misma línea, Gordon también se sirvió de la música para determinar el origen sanguíneo o colérico de las enfermedades:

*“Por lo tanto, si usted si la sangre corre con normalidad y sin contratiempos, es porque se ha evitado la enfermedad. El tratamiento que se debe aplicar en el caso es huir de la tristeza, reírse en cantidades, largas conversaciones y bailar al son de de instrumentos musicales con melodías que asalten las alegrías.”<sup>302</sup>*

Existieron otros médicos como Barnabás de Regio (vivió entre 1310-1370)<sup>303</sup>, contemporáneo de Arnaldo de Vilanova y Bernardo de Gordon, que ofreció entre sus regímenes consejos para evitar la ira, entre los que se encontraba la música y los cantos agradables aparte de la lectura de buenos libros. La adherencia de los sonidos a los tratamientos, que según los sabios debían recomendarse, no solo descansaba el cuerpo, sino también la mente y el alma. Así Barnabás de Reggio aclaró:

*“Escuchar cantos suaves y sonidos deleitables de diversos instrumentos no solo mitiga la ira, la tristeza y el dolor. Estos sonidos mandados tocar con sabiduría, no solo curan al cuerpo, sino también la mente y el alma”<sup>304</sup>*

Pero es gracias a un tratado escrito en francés por el médico italiano Aldobrandino de Siena (muerto en 1287), destinado a Beatriz de Saboya (1198-

---

<sup>301</sup> *Summa Medicanae* (Mad. Esc.M II 17), fol. 53v. Ed. Crítica y estudio de Cristina de la Rosa, 2000.

<sup>302</sup> Vilanova, Arnaldo de. *Breviarium practicae*, en *Arnaldo Villanovani philosophi et medici summi Opera omnia, cum annotationibus Nicolai Taurelli*, Basilea 1585, cap.XVIII

<sup>303</sup> García Ballester, Luis. Roger Vaughn, Michael. Paniagua, Juan Anonio. Vilanova, Arnaldo. *Regimen sanotatis ad regem Aragonum*. Volumen 10. 1996 pág

<sup>304</sup> Barnabas de Reggio, *Regimen sanitati*, Ms. Paris, B.N., nouv. acq. lat 1430 (XV), fol.10 rb.

1266), llamado *Le Régime du corps*<sup>305</sup>, en el que aparecen, en las decoraciones de sus textos, una miniatura que representa perfectamente que la música curaba los accidentes del alma (melancolía), por el bien de la salud corporal. Así pues, dicho dibujo representa a un hombre (probablemente David), tocando un instrumento de cuerda, intentando rehabilitar los ánimos de la persona que está debajo de él y que claramente aparece abatida y consternada.

## 8. LOS PRODUCTORES MUSICALES Y LA TERAPIA MUSICAL

Si hubiera que hacer referencia a todas las aportaciones musicales de esta época no tendríamos suficiente con varias tesis. No obstante, el objetivo de este punto es destacar las producciones musicales que se relacionaron de alguna manera con el fin terapéutico musical, ya fuera desde la composición, como desde la interpretación.

Para comenzar con esta idea, cabe destacar la figura de un monje suizo, nacido en Sant Gall en el 840 llamado Notker Bálbulus<sup>306</sup>. Su nombre Bálbulus era un apodo que significaba “el tartamudo”. Aparte de músico y compositor, sobre todo fue un maestro muy activo y mostró un gusto refinado como poeta y escritor. Fue uno de los poetas litúrgicos más importantes de la Edad Media. Introdujo en Alemania un nuevo tipo de lírica religiosa llamada secuencia<sup>307</sup>, innovando en la manera de separar las sílabas latinas para cantarlas. Fue beatificado el año 1512 por Julio II.

Su contribución a la terapia musical radica, primero en la autotratamiento que se aplicó, pues conscientemente, con la creación de las comentadas secuencias, encontró un método efectivo para no tartamudear; y segundo, se atribuyeron poderes benéficos en sus composiciones pues según los documentos que se tienen de su obra, en más de una ocasión, se relacionó su música a la medicina para curar cierto tipo de patologías mentales.

Alfonso X<sup>308</sup> (Toledo 1221- Sevilla 1284), ha sido denominado “Emperador de la Cultura” por la intensidad de sus obras sobre la historia, las

---

<sup>305</sup> *Le regimen du corps de Maitre Aldebrandin*. Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº15

<sup>306</sup> Liber Ymnorum, *Códice sangalliensis* 381, "Codices Electronici Sangallenses", Stiftsbibliothek St. Gallen; Códices Electrónicos Sangallenses - Biblioteca virtual S. Gall. Pág 860-884.

<sup>307</sup> Chevalier Bio-bibl.; Meyer Von Kononau en Realencyk fur prot. Theol. Werner, *Notker's Sequenzen* (Aarau, 1901); BLUME, *Analecta hymnica*, LIII (Leipzig, 1911)

<sup>308</sup> Pérez Algar, Félix. *Alfonso X el Sabio: Biografía*. Madrid: Studium Generalis.1997

ciencias, el derecho y su participación en la poesía, música, miniaturas y arquitectura. Reunió una colección de más de 400 canciones en honor de la Virgen María. Dicha recopilación fue conocida como Cantigas de Santa María<sup>309</sup>. Aunque se pone en tela de juicio que fuera el propio rey el que escribiera todas las canciones, de lo que no cabe duda, es de su profunda influencia sobre tan magna producción.

Las Cantigas de Santa María son un conjunto de cuatrocientas veintisiete composiciones en galaico-portugués, la lengua oficial de la lírica culta durante el siglo XIII en Castilla. Se encuentran repartidas en cuatro manuscritos, uno de ellos en la Biblioteca Nacional en Madrid, dos en San Lorenzo de El Escorial y el cuarto se encuentra en Florencia.

Según el tema a tratar, existían cuatro tipos de cantigas:

*Las cantigas del amigo* que cantan el amor de una doncella que quiere compartir la alegría o la tristeza de su vida con su amado.

*Las cantigas de amor*, cantadas por un caballero enamorado.

*Las cantigas de escarnio* o del mal decir, cantigas de carácter satírico.

*Las cantigas de inspiración religiosa*, relativas a los milagros marianos.

Por lo que se refiere a la música, estaba concebida para ser interpretada por trovadores, donde a veces, se le daba más importancia al texto que a la música. No había una escritura musical al uso que pudiera difundirse entre los diferentes intérpretes del reino, por lo que jugaba un papel fundamental la memoria, y tan solo se escribían según se iban perdiendo ésta y la práctica.

Los poemas profanos (de amor y de escarnio) han llegado hasta nosotros sin música, porque los trovadores al crear sus propias canciones y al pasarlas mediante tradición oral a sus sucesores, hicieron que se perdiera gran parte de la música, la métrica y el ritmo, pero las *Cantigas* formaban un repertorio musical muy rico.

Formalmente, se puede decir, que la homogeneidad de la composición, venía dada por la melodía hacía el estribillo, del mismo tipo que el *rondeau*, que conducía a la mudanza y retornaba a la vuelta, lo cual permitía la entrada de dicho estribillo. Éste se convertía en principio y razón musical del conjunto, como punto de arranque del arco melódico total.

---

<sup>309</sup> Fernández de la Cuesta. *Alfonso X el Sabio y la música de las Cantigas*” Estudios alfonsíes. Granada 1965 p.119-125

Las cantigas de Alfonso X el Sabio podrían compararse con las laudas italianas, donde se aprecia que ambas contienen melodías gregorianas en gallego, reproducen melodías de motetes latinos cantados polifónicamente en texto francés, y sus formas son las llamadas *virelai* y *ballatta* italiana. También tienen en común las tonadas típicas de canciones de gesta y canciones épicas. Utilizan melodías de folklore tradicional, las formas poéticas del zéjel y múltiples miniaturas dibujadas donde se reproducen juglares moros con instrumentos musicales. El ritmo musical plantea ciertos problemas, con unas medidas calcadas a los pies métricos del verso clásico. Los instrumentos que utilizaban eran el laúd con voces de cantores.

En cuanto a la temática, la devoción a la Virgen María estaba en auge en este siglo y frailes, clérigos y caballeros en general participaban de ella. El rey alentaba en sus cantigas a poetas y juglares para que dedicaran sus esfuerzos e inspiraciones a la Virgen. Este aliento y devoción convirtió el fervor religioso hacia la Virgen en una forma de inspiración ascético- mística. El recogerse entorno a las melodías creadas por el monarca castellano, fue sin duda un tratamiento terapéutico para el alma muy difundido, ya que el cantar o escuchar sus letras y melodías acercaban al creyente cristiano a Dios de forma directa.

Cabe destacar en este punto la contribución musical de otros monarcas y nobles que, aunque no tuvieran la importancia del rey Sabio, destacaron como productores musicales de valía. En Italia, Jacopone da Todi, discípulo de San Francisco de Asís, en el corazón de la Umbría, compuso himnos cantados a coro por el pueblo, tomando la forma del zéjel. En Francia, el primero de los trovadores, el duque de Aquitania, Guillermo IX (1071-1127), fue educado en la Corte de su padre en el clima artístico andalusí. Guillermo VIII había llevado a su tierra, tras las luchas en la Península, un gran número de prisioneros de lengua árabe, entre los cuales Guillermo IX pasó su juventud. Sobre las once canciones llegadas hasta nosotros, cinco derivaban del zéjel.

Franco de Colonia<sup>310</sup>, (1215-1270) fue un teórico musical. Su obra más conocida fue el tratado *Ars cantus mensurabilis* escrito en 1260, sobre la notación mensural de la música o notación franconiana, mediante la cual la

---

<sup>310</sup> Gennrich, Friedrich. *Magistri Franconis Ars Cantus Mensurabilis* / Franco Darmstadt : Selbstverl. d. Hrsg. 1957

duración de un sonido era determinable por la grafía utilizada para anotarlo, independientemente del contexto musical en que se encontraba. Franco se refirió a sí mismo como capellán papal y preceptor de los Caballeros Hospitalarios de San Juan en Colonia. En algunas fuentes se le menciona como Franco de París, ciudad que probablemente visitara con frecuencia debido a la estrecha relación de su obra con la escuela de Notre Dame, tan afamada por su educación musical. Sin duda alguna, influyó en este afán de medir la música la filosofía escolástica (basada en la ordenación y sistematización del mundo). Aunque ciertamente teórico, y encorsetado en términos musicalmente puros, Franco de Colonia, estableció que la música beneficiaba al alma y alejaba del cuerpo las manifestaciones demoníacas, tan típicas en esta época.

Hildegard von Bingen<sup>311</sup> nacida en Alemania en 1098 fue abadesa, líder monástica, mística, profetisa, médico, compositora y escritora. Como compositora escribió 77 canciones y un oratorio, *Ordo Virtutum*. Sus obras están incluidas en numerosas antologías de música medieval. Escribió nueve libros. Entre ellos, destaca uno donde hace una visión holística de la medicina. Hildegard Von Bingen, fue consagrada a Dios siendo una niña y llegó a ser una de las más destacadas y combativas figuras de la Orden Benedictina. Abadesa del monasterio de Rupertsberg desde 1147, jugó desde allí un papel fundamental en la vida política y eclesiástica de su tiempo; fue consejera del Papa y del emperador. En sus ratos de ocio se dedicaba a la poesía y a la música, pero su verdadera vocación fue la investigación científica. No obstante, en su anhelo de conocer y unificar disciplinas, dedicó muchos momentos al uso de la música para tratar enfermedades llegando a utilizar sus propias producciones musicales para este fin. El fácil acceso a los convalecientes hizo que su interés por esta práctica aumentara, pues observó con satisfacción que los resultados que la terapia musical le ofrecía, eran realmente beneficiosos.

De naturaleza frágil, y siglos antes a santa Teresa de Jesús, Hildegard Von Bingen, manifestó en muchas ocasiones, síndromes ascético-míticos, visiones y encuentros con el Creador y el averno. Al igual que San Dunstan, se rehabilitaba por medio de la música para controlar sus estados beligerantes, y

---

<sup>311</sup> Chiaia, María. *El dulce canto del corazón. Mujeres místicas, desde Hildegarda a Simone Weil*. Madrid: Narcea ediciones, 2006 p.67-77, 81-83

de estas ensoñaciones extáticas, compuso obras musicales de gran belleza, tales como *La armoniosa música de las revelaciones celestiales*, ciclo de unas setenta canciones litúrgicas, y *El drama de las Virtudes*, el más antiguo drama litúrgico cantado, pieza de carácter didáctico-moral donde se trataba la lucha entre las Virtudes y el demonio por el Alma. Con referencia a esta obra dice Anne King-Lenzmeier<sup>312</sup> en su *Hildegard of Bingen. An Integrated Vision*, que incuestionablemente era una batalla entre el bien y el mal, donde la intervención musical, era de vital importancia, ya que según Von Bingen, el demonio era el único personaje que no cantaba, o que no podía cantar, porque la música era el lenguaje con el que la congregación alababa a su Creador, alabanza de la que lucifer estaba excluido.

Para esta singular compositora, la música era un medio privilegiado para recrear la armonía que el hombre perdía muchas veces al día, para dirigir nuevamente hacia el cielo los corazones que habían abandonado su camino, y para centrarlos en Dios como su punto de referencia. Al cantar y ejecutar música, se integraban espíritu, corazón y cuerpo, se pacificaban las discordias, celebraba la vida y se tributaba alabanza al Creador.

En la medicina propiciada por Von Bingen lo más importante era que cada individuo tomara la responsabilidad de su propia salud; que disfrutara de la vida natural y que hiciera buen uso de los cinco sentidos, donde la música era la que ocupaba el primer lugar en los tratamientos<sup>313</sup>.

A la edad de ochenta años, Von Bingen, se vio obligada a afrontar una sentencia de interdicción, y se granjeó el disfavor de los prelados por sus ideales progresistas acerca de cómo entender la religión, y por un suceso sobre la excomunión y posterior redención (hecho que por lo visto los prelados desconocían) de un noble exhumado en el cementerio de Rupersberg. Le prohibieron cualquier ejecución musical, por lo que esta situación le dio oportunidad para dirigir una carta a dichos eclesiásticos, en la que les reprochó la medida tomada, y expuso su concepción de la música, como verdadera teología, y como único medio para recuperar el paraíso perdido:

---

<sup>312</sup> King-Lenzmeier, Anne H. *Hildegard of Bingen. An Integrated Vision*. Collegeville (Minnesota): A Michael Glazier Book, The Liturgical Press, 2001, p. 105

<sup>313</sup> Ramos-e-Silva M. Saint Hildegard von Bingen (1098-1179): *'the light of her people and of her time*. *Internat J Dermatol* 1999;38(4) pp.315-320.

*“[...] Para que, en lugar de acordarse de su destierro, los hombres se acordasen de aquella dulzura y alabanza divinas que antes de su caída alegraban a Adán juntamente con los ángeles en el Señor, y para atraerlos hacia ellas, los santos profetas –enseñados por el mismo Espíritu que habían recibido- no sólo compusieron los salmos y cánticos que cantaban para encender la devoción de sus oyentes, sino que también crearon instrumentos musicales de distintas clases con los que producían sonidos varios. [...]*

*Pero el que lo había engañado -el diablo-, al oír que el hombre había comenzado a cantar por inspiración de Dios y que por esto sería atraído al recuerdo de la suavidad de los cánticos de la patria celestial, y viendo que sus astutas maquinaciones fracasarían, se asustó de tal modo que se atormentó con gran sufrimiento, y con los múltiples ardidés de su astucia, siempre, ininterrumpidamente, se dedicó a discurrir y buscar la manera de perturbar o impedir sin cesar la proclamación, la belleza y la dulzura de la alabanza divina y de los himnos espirituales [...].”<sup>314</sup>*

El influjo de Von Bingen caló hondo en ciertos personajes como Richard Rolle (1290-1349), escritor y traductor inglés amén de eremita, que experimentó visiones y sensaciones como la teutona. Poeta y visionario, escuchaba el canto de los ángeles al tiempo que sufría un apreciable cambio de temperatura corporal. Las experiencias visionarias de Rolle, pudieron ser debidas al ayuno al que se sometía, a las muchas horas dedicadas a la oración y al éxtasis alcanzado en esos momentos. Pero lo curioso era que su cuerpo experimentaba cambios febriles al “escuchar” cantos celestiales en teoría imaginarios, aunque esta documentado que también manifestaba sensaciones emocionales significativas al escuchar los cantos de sus homólogos durante las oraciones conjuntas<sup>315</sup>. ¿Sensibilidad o autoterapia?

Fray Juan Gil de Zamora<sup>316</sup> (1241-1318). Fue un gran erudito, representante del humanismo del siglo XIII en la corte del rey Alfonso X el Sabio, para quien trabajó como colaborador en su extensa obra tanto laica como religiosa. En este último aspecto, su labor se centró casi exclusivamente en la vida y milagros de la Virgen y algunos santos, y es muy posible que por orden real, compilase tradiciones marianas que luego sirvieron al monarca para elaborar *Las Cantigas de Santa María*.

---

<sup>314</sup> Carta 23 a los preladados de Maguncia, años 1178-79, p. 63-64. In: *Hildegardis Bingensis Epistolarium*

<sup>315</sup> Maynard Smith, Herbert (1938). *Pre-Reformation England*. London

<sup>316</sup> Ferrero Ferrero, Florian y Ventura Crespo, Concha: "Zamoranos Ilustres". Edita La Opinión El Correo de Zamora. 1997. p. 33-40



Por lo que se refiere al aspecto estrictamente musical y su relación con la terapéutica, Gil de Zamora, escribió el *Ars Música*, del que se conserva una copia del siglo XIV<sup>317</sup>. Gil de Zamora<sup>318</sup> subdividió esta obra en dos secciones, como otros muchos tratados musicales del medievo: una especulativa y otra práctica. Ambas secciones interesan en el tema que nos ocupa. En la primera el autor, tras mencionar lógicamente a las autoridades musicales de la antigüedad, habló de las propiedades de la música y explicó, tomando como referente a Boecio, la triple clasificación de la música, como ya vimos cuando describimos a este autor. En la segunda sección trató el sistema de solmización con detalle, pasando a hablar posteriormente del monocordio, los intervalos, las consonancias y los tonos eclesiásticos, sobre cuyo carácter añadió comentarios tales como que el primer modo era cambiante y manejable, lo cual le hacía apto para expresar todo tipo de sentimientos; el segundo modo, era grave y provocaba llanto; y al tercero, severo y estimulante le atribuyó propiedades terapéuticas diciendo: **“por medio de este modo se cura la excitación y el desasiego”**<sup>319</sup>; el cuarto resultaba blando y charlatán; el quinto dulce y agradable; el sexto movía la piedad; el séptimo era juguetón y el octavo tranquilo y suave. Toda esta descripción modal, nos da una idea del sentido terapéutico que Gil de Zamora atribuía a la música, pues como vemos, cada modo transmitía a la persona sensaciones y sentimientos diversos. Hay que señalar igualmente que si bien hizo un estudio pormenorizado de los modos y los sonidos, no lo hizo de los ritmos y los valores en toda su obra.

Al ser fraile, es muy probable, aunque no está documentado, que pusiera en práctica sus teorías musicales con enfermos, ya que como sabemos, el clero tenía fácil acceso a los convalecientes por el carácter hospitalario de los monasterios. Por descontado, la visión de Gil de Zamora era totalmente cristiana, pues para él la música manifestaba el orden de la creación divina, como otro camino hacia Dios<sup>320</sup>.

---

<sup>317</sup> Copia ubicada en la Biblioteca Vaticana de Roma, Ms, H.29

<sup>318</sup> Gómez Muntané, María del Carmen. *La música medieval en España*. Ed. Reichenberger. Zaragoza 2001. p. 145-146

<sup>319</sup> Díaz y Díaz. Manuel C. *Index scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*. [Salmanticae] Universidad de Salamanca, 1958-59.

<sup>320</sup> López Élum, Pedro. *Interpretando la música medieval del siglo XIII: Las cántigas de Santa María*. Piles 2005. p. 38.

## 9. LOS POETAS CRISTIANOS. JUGLARES Y TROVADORES<sup>321</sup>

Pedro Abelardo<sup>322</sup>, filósofo francés nacido en Le Pallet, cerca de Nantes, Bretaña, en 1079 y muerto en Chalons, en 1142. Es reconocido por la crítica moderna como uno de los grandes genios de la historia de la Lógica. Famoso por su enorme ingenio para la diatriba dialéctica (a caballo entre lo religioso y lo profano) y un dominio silogístico profundo. Teniendo a Guillermo de Champeaux, como profesor, estudió en París primeramente retórica, gramática y dialéctica, las disciplinas del *Trivium* preparatorio de la formación de la época durante los años 1098 y 1100; posteriormente estudió aritmética, geometría, astronomía y música, que componían el *Quadrivium* de estudios más avanzados en el año 1108, también con Champeaux, con lo que obtuvo el título de Magister in Artibus. A la vez que autor de numerosos poemas, dedicó gran parte de su vida a la enseñanza y a la discusión, cautivando a los jóvenes por una novísima elocuencia, aplicando para ello una desconcertante crítica, envuelta con irrefutables respuestas y nuevos giros de planteamientos que hacían enfurecer a todos con quienes competía sin haber recibido invitación alguna.

Es conocida -además de "romántica"- la relación amorosa con Eloísa, considerada uno de los primeros ejemplos documentados de confesión amorosa en clave, es decir, confesada por un escritor usando sus obras como medio. Si bien se casó con ella en secreto, la indignación del tío de su amada le valió la castración, y la posterior separación de ambos a sendos monasterios.

Al parecer Abelardo, conocido en el medioevo por el pseudónimo Golia (demoníaco) estuvo particularmente orgulloso de este sobrenombre, firmando con él algunas de sus cartas. Se cuenta que componía letra y música con el fin de que las pasiones que las animaban se comunicasen por los sentidos. Sus canciones, pronto se convirtieron en el entretenimiento de los literatos, las delicias de las mujeres y el idioma secreto de los amantes.

Además de las canciones de amor para Eloísa, las cuales no han sobrevivido, compuso aproximadamente cien himnos para el Monasterio de

---

<sup>321</sup> Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1957.

<sup>322</sup> Raña Dafonte, César - *Pedro Abelardo (1079-1142)*. Ed. del Orto. Madrid. 1998. Varias páginas

Argenteuil, lugar donde se había retirado Eloísa. Asimismo, compuso seis *planctus* (lamentos) bíblicos muy originales, que influyeron en el posterior nacimiento del *lay*, un tipo de canción que floreció en el norte de Europa durante los siglos XIII y XIV.

Vemos en Pedro Abelardo un guiño interesante hacia las canciones románticas que sirvieron para el mal de amores de muchos. Se puede entonces dilucidar, como caso excepcional en la época, como Pedro Abelardo, curó su amor con la composición a la sazón de letra y música que derivó en un exacerbado romanticismo en plena Edad Media, inusual para este periodo. La música fue aquí una unión entre el ser humano y su espíritu, una comunión entre la poesía de los sonidos y el acercamiento al ser querido.

Utilizó la música para su interés sin saber que se estaba tratando terapéuticamente, pues sus composiciones fueron el canal para sosegar su alma y su espíritu combativo, ya que según su autobiografía *Historia Calamitatum*<sup>323</sup>, discutió y se enfrentó con prelados, abades y otros tantos canónigos debido a sus ideas innovadoras, a su ética moderna y a su “irreverencia” con el encorsetamiento de las leyes eclesiales.

Arcipreste de Hita<sup>324</sup> se cree que nació en Alcalá de Henares hacia 1283 y que se educó en Toledo. Clérigo, lector empedernido de novelas de caballería, culto, brillante, con buen oído para la música, alegre, jovial a la vez que moralista y extraordinariamente crítico con la sociedad que le tocó vivir. Fue el autor de la entretenida lectura *Libro del Buen Amor*.

Además de las letras, el Arcipreste de Hita cultivó la música, de la que era un gran conocedor, así como poseedor de un importante bagaje cultural y una capacidad para ascender en el escalafón eclesiástico sin igual. En el libro del *Buen Amor* describió una gran cantidad de instrumentos a los que según sus sonos, otorgaba una cualidad y un efecto determinado que en ocasiones agitaba, y en otras abotargaba el alma humana:

***“...con muchos instrumentos salen los atabores: allí sale gritando la guitarra morisca de las voces aguda, de los puntos arisca; el corpudo alaút, que tien’ punto a la trisca; la guitarra ladina con éstos se aprisca;***

---

<sup>323</sup> VV.AA *Historia Calamitatum y otros textos filosóficos*. Pentalfa. Oviedo 1996. pp.13 y posteriores

<sup>324</sup> Menéndez Pidal, Gonzalo. *Historia General de las Literaturas Hispánicas (Tomo I)*. Autores varios. Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Capítulo *El Arcipreste de Hita*, Editorial Vergara. Barcelona, 1969.

*el rabé gritador, con la su alta nota "calbí garabí!" ba teniendo la su nota; el salterio con ellos más alto que la mota; la vyhuela de péñola con aquesto y sota; medio caño et harpa, con el rabé morisco, entre ellos da alegranza al galopo Francisco; la rota diz' con ellos más alto que un risco, con ella el taborete, sin él no vale un prisco; la vyhuela de arco fas dulces vayladas, adormiendo a las vezes, muy alta a las vegadas, voces dulces, sabrosas, claras e bien puntadas. a las gentes alegre, todas tyene pagadas; dulce caño entero sal' con el panderete; con sonajas de asófar, fase dulce sonete; los órganos que disen chansons e motete; la "Hadedur' albardana" entr'ellos s'entremete; dulcema e axabeba, el inchado albogón, cinfonia e baldosa en esta fiesta son; el francés odrecillo con estos se conpón, la neciacha vandurria aquí pone su són; tronpas e añafiles salen con atabales; non fueron tyenpo há plasenterías tales, tan grandes alegrías, nin atán comunales; de ioglares van llenas cuestas e eriales”<sup>325</sup>*

Había una cantera digna de explotación, donde se citaba la poesía juglaresca, y donde el Arcipreste acudía a ella para distintas intenciones. Desde sus conocimientos melódicos y armónicos, dijo en cierta ocasión, que estaba muy versado en música y era posible que la parte juglaresca de su obra, tuviera mucho que ver con la lírica ritmada o salmodiada de que gustaban los juglares ambulantes. Pero por otro lado era la demostración palpable de que dominaba a la perfección la técnica de la poesía popular.

Posteriormente, muchas de las composiciones poéticas y musicales del Arcipreste de Hita fueron utilizadas como instrumento terapéutico, pues sus letras ensalzaban al alma humana hasta el punto de “hacerla resucitar”.

Ramon Llull<sup>326</sup> (1232 - 29 de junio de 1315), fue un laico próximo a los franciscanos (pudo haber pertenecido a la Orden Tercera de los frailes Menores), filósofo, poeta, místico, teólogo y misionero mallorquín. Considerado como uno de los creadores del catalán literario y uno de los primeros en usar una lengua neolatina para expresar conocimientos filosóficos, científicos y técnicos, además de textos novelísticos.

Por lo que se refiere al aspecto terapéutico musical, como ya vimos en el capítulo anterior del Islam, la figura del poeta tenía una gran repercusión en los tratamientos médicos de la época, pues sus letras favorecían en muchas ocasiones a la recuperación de los enfermos. Aunque es importante destacar

---

<sup>325</sup> Ferrán, J., «La música en el *Libro de Buen Amor*», M. Criado de Val (ed.), 1973, pp. 391-397.

<sup>326</sup> Ramon Llull, *Poesies*, ed. Josep Romeu i Figueras (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988); y Martí de Riquer, *Història de la Literatura Catalana* (Barcelona: Ariel, 1984), vol. II, 326-336.

que de todas las artes del *Quadrivium*, la música era la menos subrayada por Lull, a pesar de su importancia para el culto cristiano<sup>327</sup>, le dedicó un apartado que tituló *De secreto musicae* y *De concordancia*, en el que después de mencionar a las autoridades musicales desde Pitágoras a Boecio, trató de la división proporcional del monocordio, pasando, al igual que Gil de Zamora a dedicarse a las consonancias. Concretamente Lull, como trovador, valoró la labor del músico, concediéndole el conocimiento de todas las posibilidades que ofrecía la música:

*“El music considera les veus despostes a esser altes e baixes e milanes, longues e breus, grosses e primes, proporcionades als accents de les vocals e de les consonants, per ço que pusca ornar les veus e les melodies dels estruments, qui son plaents a oir, e alegrar los coratges dels homes”*

De este modo, Lull<sup>328</sup> describió al músico que sabía polifonía (*veus*), que sabía medir la música (*longues e breus*), y sobre todo, y es lo que más nos interesa, que sabía de sus efectos. Efectivamente, Lull le dio el poder de emplear la terapia musical al músico y no al médico, pues según el poeta mallorquín, el músico era el que sabía todo sobre los sentimientos, afectos y exigencias emocionales que demandaba el hombre.

Lull completó su definición afirmando que ese arte fue descubierta para que los hombres cantasen con instrumentos y así loasen a Dios, pero los trovadores estaban en contra de ese noble principio, pues cantaban para los príncipes loando “la vanidad mundana.”

Nunca olvidó su pasado de trovador y siempre mantuvo una posición crítica y de desconfianza hacia los juglares, haciendo que sus descripciones sobre la música siempre fuesen simples y discretas. En ningún momento, el mallorquín desarrolló la concepción aceptada en su tiempo, de la armonía musical del universo, presente en los círculos intelectuales, por lo menos, desde Isidoro de Sevilla<sup>329</sup>.

---

<sup>327</sup> North, J., “O *Quadrivium*”, *op. cit.*, p. 343.

<sup>328</sup> Gómez Muntané, María del Carmen. *La música medieval en España*. Ed. Reichenberger. Zaragoza 2001. p. 149

<sup>329</sup> San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, *op. cit.*, Libro III, 17 y 39, p. 445 y 481.

Johannes de Grocheo<sup>330</sup> (c. 1255-c. 1320), teórico musical parisino que estableció varias pautas interesantes acerca del efectismo musical y su funcionalidad, ofreciendo generalizaciones sobre el poder de la misma para influir en la salud humana y en el comportamiento. A medio camino entre la liturgia y la música profana y novedoso en sus pensamientos, Grocheo se adelantó siete siglos a lo que hoy es un tema tan recurrente como la sociología musical. Intentó dar una explicación a las funciones sociológicas de los sonidos ofreciendo la música como una cura para las dolencias de la sociedad, atribuyéndole el poder de frenar los vicios sociales. Pensaba que cuando ancianos, trabajadores y clases medias cantaban sobre las privaciones soportadas por los héroes de los “cantares de gesta”, soportaban mejor sus miserias, favoreciendo así al bienestar de su estado. Por lo tanto, para Grocheo, la narrativa épica cantada (*Andanzas de Carlomagno o San Esteban*)<sup>331</sup>, contribuía a la estabilidad de la ciudad porque animaba a los ciudadanos de todas las edades y clases sociales a estar satisfechas con su vida.

Por el contrario, creía que las canciones de los trovadores, inspiraban a reyes y nobles para hacer grandes cosas y para ser importantes:

*“Este tipo de canción por regla general era compuesta por reyes y nobles y era cantada en presencia de reyes y señores de la tierra de modo que esto podía mover sus mentes hacia el valor y la valentía, la magnanimidad y la liberalidad...”*<sup>332</sup>

Este pensamiento cobrará especial relevancia en el Renacimiento y Barroco, pues Juan de Mariana y Juan Solórzano en el XVII, valorarán la educación de príncipes y reyes partiendo de premisas musicales que moldearán sus conductas y comportamientos perfilando al monarca ideal.

En otro orden, Grocheo aseguró que ciertos tipos de canciones interpretadas por los jóvenes en los días de fiesta, especialmente según él, en la zona de Normandía, tenían el poder para reprimir el ya comentado amor heroico.

---

<sup>330</sup> Page C. *Listening to the trouvères, Early Music*, Vol. 25, No. 4, November 1997

<sup>331</sup> Page C. *Johannes de Grocheo on Secular Music: A Corrected Text and a New Translation*, *Plainsong and Medieval Music*, 2 (1993), pp. 22-3.

<sup>332</sup> Page C. *Johannes de Grocheo on Secular Music...* pp.26-7

Contemporáneo de Grocheo, encontramos a un franciscano del que poco se sabe de su nacimiento y muerte, sin embargo, se recoge en su obra *Summa Astensis*<sup>333</sup> (alrededor de 1300), un documento interesante sobre la terapia musical. Hablamos de John de Erfurt. Por lo que parece fue un erudito alemán que escribió acerca de la repercusión del arte en la medicina, tomando la música como uno de sus principales argumentos. De este modo, las enfermedades eran susceptibles de ser tratadas con melodías y canciones instrumentales, ya fueran reproducidas por juglares en las calles, o por hombres de iglesia. Curiosa esta posición, sobre todo por la reticencia que el clero siempre mostraba hacia los instrumentos de cuerda y otros sonos que provocarían las iras de los prelados. Sin embargo, a pesar de su perfil clerical, John de Erfurt se mostró complacido del uso de instrumentos para llegar al alma humana y a su curación en caso de necesitarla:

*“En cuanto a los instrumentistas de cuerda y otros que tocan instrumentos musicales, tenga en cuenta que de acuerdo a Johannes (Grocheo), un hombre puede legítimamente dar limosna a estas personas y puede oír o tocar instrumentos; en cualquier caso, en la alabanza de Dios, como David y Samuel hicieron, y San Francisco, a quien los ángeles tocaban música de cuerdas. También se puede escuchar o reproducir música como por el bien de la recreación, si uno es débil o enfermo, y para cualquier propósito y virtuosa costumbre”*<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> A. Dempf, *La ética en la Edad Media*, Gredos, Madrid 1958; sacado de L. Cilleruelo, La literatura espiritual en la Edad Media, en HE, 661 -830.

<sup>334</sup> John de Erfurt. *Summa Astensis*. Oxford, Oriel Collage, MS 38,f.102.

**CAPÍTULO 3**  
**EL RENACIMIENTO**



### 3. EL RENACIMIENTO

#### 1. INTRODUCCIÓN

Renacimiento es el nombre dado al amplio movimiento de revitalización cultural que se produjo en Europa Occidental durante la segunda mitad del siglo XV y el siglo XVI. Sus principales exponentes se hallan en el campo de las artes; aunque también se produjo la renovación en la literatura y las ciencias, tanto naturales como humanas. El Renacimiento es fruto de la difusión de las ideas del humanismo, que determinaron una nueva concepción del hombre y del mundo.

El nombre Renacimiento se utilizó porque éste retomó los elementos de la cultura clásica. El término simbolizó la reactivación del conocimiento y el progreso tras siglos de predominio de la mentalidad dogmática establecida en la Europa de la Edad Media. Esta nueva etapa planteó una forma nueva de ver el mundo y al ser humano, el interés por las artes, la política y las ciencias, revisando el teocentrismo medieval y sustituyéndolo por el antropocentrismo.

La fascinación por saber todo sobre el hombre, hizo que las universidades de medicina se centraran en el estudio y disección del cuerpo humano y se crearan para ello los llamados teatros anatómicos, en los que se realizaban disecciones anatómicas en público. Como dato significativo, y relacionándolo ya con los aspectos y fines musicales que nos interesan, en el teatro anatómico de Padua, creado en 1584, se gozaba de la música durante los “tiempos muertos”, con el fin de calmar la asistencia y hacer más distendida la labor que allí se realizaba.<sup>335</sup>

Por lo que se refiere al Renacimiento musical, el ascenso de la burguesía como clase social, las ideas del Humanismo (incluyendo la revalorización de las artes como puro disfrute personal) y el invento de la imprenta, produjeron una extraordinaria y nueva difusión de la música culta. Ésta pasó de ser un privilegio sólo al alcance de la nobleza y el alto clero, y ejecutada exclusivamente por profesionales, a ocupar también un lugar en el ocio de las clases medias, que consumían la amplia literatura musical profana publicada en toda Europa para uso casero de aficionados: canciones

---

<sup>335</sup> Maurizio Ripa Bonati. “Some tradiciones regarding the old Anatomy Theatre of Padua University”

polifónicas en Francia, libros de vihuela y villancicos en España, madrigales en Italia e Inglaterra...

Tocar un instrumento musical pasó de ser tarea propia de menesterosos a refinado pasatiempo de las clases altas, lo cual no difirió para que todas las clases sociales disfrutaran con este arte. En el punto 2 de este capítulo, se concretan los aspectos musicales teóricos y las formas que se acostumbraron a utilizar.

En cuanto al tema relacionado con la música desde el punto de vista terapéutico, esta etapa fue harto productiva como veremos en la exposición de los diferentes puntos. La música se analizó desde un enfoque científico, y con tesis como la del flamenco Tinctoris, y sus veinte efectos de la música, la del español Juan Bermudo, la del inglés John Case, o la del italiano Ficino, observaremos como el hecho terapéutico de la música fue un uso cotidiano en la medicina renacentista, y tomó a partir de este momento un gran calado en las teorías de músicos, filósofos y médicos. El enfoque terapéutico de la música transitó por diferentes campos, desde la sanación de enfermedades físicas a través de los sonidos, pasando por las hipótesis de la mitigación de la melancolía y otros males psíquicos por medio de la escucha de ciertos instrumentos; así como el tan importante valor educativo que en este período toma una gran relevancia.

Debe quedar claro ante todo, que las fuentes, en la mayoría de los escritos renacentistas, fueron documentos recogidos de la antigüedad clásica, con Pitágoras, Platón o Aristóteles como los representantes más afamados; sin olvidar las leyendas órficas y los hechos acaecidos en tantos y tantos rincones de las islas helenas, de los que gracias al incipiente neoplatonismo, o al siempre aceptado pitagorismo, el Renacimiento nos ha sacado a la luz. En este aspecto, el Renacimiento difirió por completo del periodo anterior, pues se pensaba en una visión integrada de la música que abarcaba tanto el “ethos” como el cosmos. Así la música podría tener efectos benéficos en los seres humanos debido a su significado astrológico como espejo del universo.

Se dieron dos corrientes dentro de la teorización acerca de la música con fines terapéuticos: una “ética” y la otra “astrológica”. Ya sabemos que las correspondencias entre los planetas, los signos del zodiaco, los tonos musicales, elementos y humores corporales habían sido sistemáticamente

elaboradas por los eruditos musulmanes.<sup>336</sup> Las tesis pitagórico-platónicas fueron clave para los teóricos del Renacimiento, olvidando progresivamente el aristotelismo dominante en el Medievo.

No obstante, no hay que desdeñar, que las tesis medievales de los referentes cristianos como Boecio, San Agustín o San Isidoro de Sevilla, o los médicos Arnaldo de Vilanova, Bernardo de Gordon así como los escolásticos Santo Tomás de Aquino, Juan de Salisbury o la propia Hildegard Von Bingen, crearon en el Renacimiento un pilar importante en lo concerniente a las teorías terapéutico musicales.

Cabe destacar entonces, que la terapia musical tuvo en esta época un auge sin igual. Tras el oscurantismo medieval europeo, la liberación humanística y la concepción antropocéntrica de la ciencia, hizo que todo lo relativo al hombre y lo que le rodeaba, fuera de gran interés para los estudiosos.

De la figura del hombre renacentista surgió el ansia por saber y ocupar todas las esferas del conocimiento. Tal fue el caso de Leonardo Da Vinci entre otros, como representante paradigmático de esta época. El mismo Leonardo realizó estudios sobre música adecuados a la mecánica de los instrumentos, sin pararse a determinar los efectos terapéuticos de la misma. No obstante, existe un documento recogido por el erudito milanés Mazzenta, quien afirmó que Leonardo tocaba muy bien el laúd y provocaba asombro, así como despertaba sensaciones y emociones en los oyentes:

*“Leonardo, debía tocar el laúd ante ese príncipe apasionado por la música. Llegó con un instrumento que el mismo había modelado, casi enteramente de plata y con la forma de un cráneo de caballo. Esa forma era original y llamativa, pero hacía el sonido algo más vibrante y sonoro. Salió vencedor de ese concurso abierto a muchos músicos, y se mostró el más asombroso improvisador de su tiempo. Tal era su virtud, que era capaz de levantar del lecho al enfermo y alegrar su espíritu hasta el punto de hacerlo bailar”<sup>337</sup>*

Merece especial atención este hecho, pues a raíz del virtuosismo de Leonardo, abrimos aquí un epígrafe que es interesante señalar: desde la

---

<sup>336</sup> Shiloah. A. *The theory of music in Arabic Writings*. Munich 1979 pp.134-5

<sup>337</sup> *Historie des Sciences mathematiques*. t.III p.17

concepción terapéutico musical, entenderemos más cosas acerca del artista renacentista en toda su extensión.

## 1.1 EL CÍRCULO DE LEONARDO DA VINCI. UN ENFOQUE HACÍA LA TERAPIA MUSICAL

Los primeros biógrafos de Leonardo ya nos hablaron de él como músico: Paolo Giovio (*Dialogi de viris et foeminis actate nostra florentibus*), Gaddiano (*Libro de la pintura*), Giovanni Paolo Lomazzo (*Gli sogni e raggionamenti*), pero sobre todo, Vasari (1511-1574) en su obra *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*. Sin embargo, es el propio Leonardo, en sus escritos y dibujos, quien proporcionó más información sobre su relación con la música. Vasari dijo:

*“Se ponía a estudiar muchas cosas y, una vez que había empezado, las abandonaba. Estudió también música, enseguida aprendió a tocar la lira y, como alguien que ha recibido de la naturaleza un espíritu elevadísimo y lleno de elegancia, muy pronto fue capaz de improvisar cantos divinamente.”*<sup>338</sup>

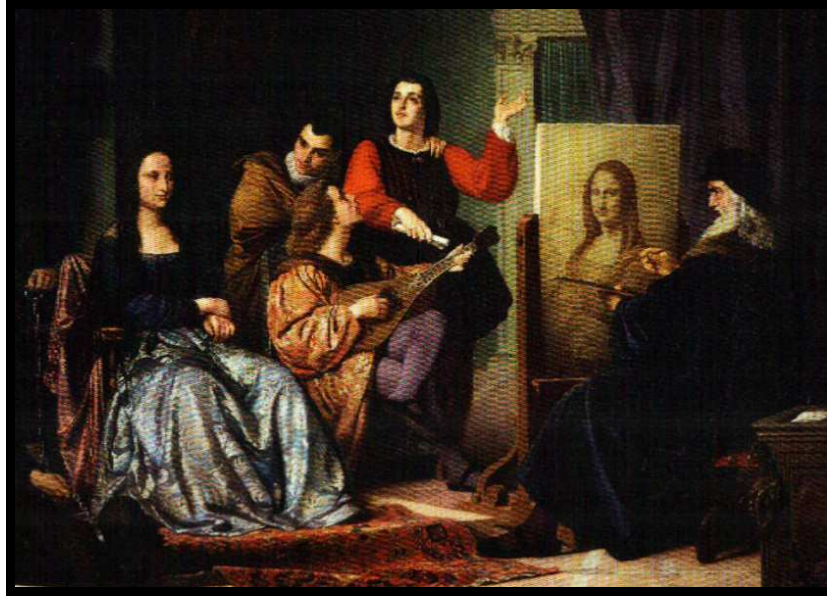
La aceptación de Leonardo hacía la música, le llevó sin duda a venerarla y utilizarla como fin para sus propósitos. Con esto quiere decirse, que según nuevamente Vasari, aplicó la música para un hecho tan relevante como el proceso pictórico de la Mona Lisa o Gioconda. De tal forma, el biógrafo señaló:

*“Monalisa era muy bella y Leonardo, mientras pintaba, procuraba que siempre hubiese alguien cantando, tocando algún instrumento o bromeando. De esta manera, la modelo se mantenía de buen humor y no adoptaba un aspecto triste, fatigado o enfermizo”*<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite*, 1568 ; reeditado por Penguin Classics con traducción de George Bull en 1965.

<sup>339</sup> Giorgio Vasari. *Ibid* p.65



Pintando la Mona Lisa. 1863. Palazzo Chigi. Siena

La representación de las palabras de Vasari, nos la ofreció el italiano Cesare Maccari (1840-1919), donde vemos como Leonardo se servía de la música para paliar el desánimo y no dejar caer a su modelo en la melancolía. Ya sabemos que la música en estos tiempos era un reflejo de la afirmación de la personalidad individual; por ello estaba más cercana a un ideario que apreciaba antes que los artificios contrapuntísticos, la melodía sencilla y expresiva. Los músicos italianos cantaban o recitaban de memoria en su lengua materna, solos o acompañados de un instrumento, ya fuere el laúd, la lira de brazo, la viola da gamba, el órgano de mano, la bandola o un tamboril. En los círculos culturales, aunque también en la sociedad formada por comerciantes y artesanos, la música gozaba de un gran valor y era muy cultivada. Resultaba frecuente ver improvisar cantos sobre poemas propios o los de la mejor poesía lírica italiana.

Un ejemplo de esta afición lo encontramos en Verrocchio, que improvisaba con la lira y enseñó música a Leonardo. Asimismo, el pintor Giorgione (1477-1510), era un excelente tañedor de laúd, mientras que el arquitecto Bramante (1444-1514) recitaba poemas acompañándose con la lira, como el filósofo Marsilio Ficino o el dominico y confesor de Lorenzo de Medici, Girolamo Savonarola (1452-1498). Villari explicó cómo se sentía Savonarola en el momento en que decidió irse al convento:

*“[...] el 23 de abril de 1475; estaba sentado con su laúd, tocando una triste melodía; su madre, como movida por el instinto de la adivinación, se acercó de pronto a él y exclamó, con la voz ahogada de la pena: hijo mío, siento el presentimiento de que pronto vamos a separarnos. Girolamo se levantó también y siguió pulsando, pero ahora con mano temblorosa las cuerdas del laúd, sin atreverse a levantar los ojos del suelo”.*<sup>340</sup>

Esta expresión de los sentimientos a través de la música, sirvió para encauzar una idea que culminará en el Barroco, basada en la imitación de los afectos por medio de los sonidos. Pongamos como ejemplo el caso de Savonarola: su tañido era triste y apasionado, luego expresaba su estado anímico con ayuda de un instrumento, y era percibido por su entorno tal y como él lo sentía. ¿Podría ser este el camino para inducir una terapia hacia un enfermo melancólico? Según Vasari así era: ***“la “lira de Orfeo” es el acceso a las instituciones felices, es la curación de los males del alma y la curación de la melancolía”***

Es conocida la llegada de músicos foráneos a Italia, en especial Josquin Desprez, que estuvo en la capilla catedralicia de Milán y fue el músico más admirado. De él nos dice el también músico Martín Lutero:

*“Los otros maestros trabajan en función de lo que las notas quieren, mientras que Josquin es el dueño de las notas, que hacen lo que él quiere”*<sup>341</sup>

Leonardo se trasladó de Vinci a Florencia hacia el año 1460 o 1464. Allí su padre lo llevó, como se ha dicho, al taller de Verrocchio, que, según Vasari, ***“fue escultor, tallista, pintor y un músico perfecto”***<sup>342</sup>. Ahí conoció a los que serían futuros clientes, los Médicis y Ludovico el Moro. Verrocchio, que tomó en mucha estima a Leonardo, procuró enseñarle muy de cerca los oficios de artista y de músico. Fue por aquella época cuando inició estudios de canto, tocar varios instrumentos y, muy probablemente, a construirlos.

---

<sup>340</sup> Macey, Patrick, *Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy*, Oxford Monographs on Music. (Oxford: Clarendon Press, 1998) p. 46

<sup>341</sup> Reese, Gustave, Noble Jeremy. *Josquin Desprez*. The New High Renaissance Masters. Norton. New York 1984.p.18-19

<sup>342</sup> Giorgio Vasari. *Ibid* p.40

Hay que subrayar que desde 1480 Leonardo fue asiduo a las tertulias de Lorenzo el Magnífico en el jardín de San Marcos y en la Accademiola, la residencia de Marsilio Ficino a las afueras de Florencia. Le influenciaron las obras de éste para el desarrollo del platonismo en Italia. Asimismo, la relación establecida por Ficino entre la medicina y la música, como más adelante veremos, fue aceptada por Leonardo de buen grado, pues secundó en muchas ocasiones el uso de la música para un fin curativo; aunque siempre desde el punto de vista científico-teórico, y no práctico. Y es que, aunque cultivó partes de la medicina y la anatomía, así como la incidencia de los sonidos en los diferentes órganos, no se conoce ningún documento en el que la aplicara para este fin.

También para los músicos, las actividades humanas debían tender a la plenitud de la belleza, al valor metafísico; para conseguirlo las artes se ordenaban en la armonía superior: “la música”, que tenía varios grados: la razón, la imaginación, el discurso, el canto, el dominio de los instrumentos y la danza rítmica. Todo ello debía concluir en un grado superior, que era conseguir la armonía universal. La música en este momento pasó a ser el arte más moderno, por todo lo que tiene de libertad y de capacidad de abstracción formal, y también porque con ella era posible definir con mucha aproximación las emociones, y hasta ser capaz de curar. Los italianos decían con razón: **“música é il lamento dell’amore o la preghiera a gli dei”**, (la música es el lamento del amor o la plegaría a los dioses)

Sabedor del poder y efecto de la música, como un arte paralelo a la pintura, Leonardo dictaminó:

***“La pintura, servidora de los ojos, el más noble de los sentidos, encuentra una proporción armónica lo mismo que cuando se reúnen muchas voces y cantan a la vez, resultando una proporción armónica, deleitable de tal modo que los auditores permanecen como extasiados en viva admiración. ¿No sabes que el alma nuestra está hecha de armonía y que la armonía no se engendra sino por la simultaneidad o por la proporción de los objetos que se hacen ver y oír?”***

El saber musical de Leonardo era sólido, conformado a través del diálogo con sus amigos de la Academia, de las audiciones en fiestas y

representaciones teatrales, de la música de Heinrich Isaac y Josquin Desprez, de las charlas con Franchino Gaffurio (teórico musical y amigo de Leonardo) y del conocimiento de la técnica para construir instrumentos musicales, aprendida con Verrocchio.

No obstante, no estamos aquí ensalzando aún más si cabe la figura de Leonardo por sus conocimientos, pues se sabe, según Kenneth Clark<sup>343</sup> en su estudio sobre el genio florentino, que la música producida por éste, era ciertamente inferior a sus dibujos y pinturas, aunque sus contemporáneos creyesen lo contrario. Sin embargo, no hay que desdeñar su talento hacia ella, pues según nos cuenta Jacopo Totti, embajador de la familia d'Este, en una fiesta a la que Leonardo puso la música, fue todo un éxito:

*“Una pieza instrumental con pífanos, los instrumentos altos del Duque, las bajas danzas, la más refinada y la más elegante de las danzas del corazón, los cantos a la española en honor de la familia Aragón, y para terminar la pavana saltarello piva para las danzas teatrales llamadas mascaradas”*<sup>344</sup>

Como conclusión, podemos suponer, según lo expuesto anteriormente, que Leonardo, no era ajeno al poder curativo y efectista de la música. Sin embargo, pocas son las alusiones sobre este tema que se han conservado. Aún así, se han rescatado ciertos documentos en un hipotético *Tratado de música*, en el que basándose sin lugar a dudas en los conocimientos arquitectónicos y sonoros musulmanes, Leonardo estudió sobre el sonido de la naturaleza: agua, viento, cosmos (música de las esferas) y ruidos de todo tipo. En un viaje que hizo a Rímini, tras ver la Fuente de la Piña, escribió:

*“Con la caída del agua de una fuente formarás una armonía como la de un instrumento con muchas concordancias y voces”*<sup>345</sup>

Leonardo quería construir un jardín paradisíaco con una noria gigante a modo de órgano, de la que al girar saldría **“una música constante, mezclada con el perfume de los limoneros.”** Evidentemente, el objetivo de esta idílica

---

<sup>343</sup> Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci: An Account of his development as an Artist* (1939, rev. ed. 1952) p.20

<sup>344</sup> Cita recogida de Charles Nicholl, *Léonard de Vinci, Biographie.*, Actes Sud, Arles, 2006.p.527

<sup>345</sup> Arasse, Daniel. *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Hazan, 1997 p.89-93



idea era evadir al hombre del mundanal ruido y abstraerlo del bullicio de las ciudades, llevándolo, terapéuticamente hablando, hacia la relajación y el sosiego. Además, realizó estudios sobre el sonido trabajando sobre referencias diversas: el choque de los cuerpos, el eco, la distancia del sonido entre el oído y su fuente, la propagación de las ondas sonoras, o la perspectiva del sonido.

En el curso de las investigaciones anatómicas analizó la voz y sus “utensilios”, en este caso la laringe, boca, manos, cara, lengua... y descubrió que eran esenciales para entender el cuerpo como un instrumento musical. Nadie hasta ese momento había tratado el cuerpo como instrumento musical, ya que se desconocía las capacidades sonoras que otorgaba el propio organismo. Así, por ejemplo, relacionó la laringe y la tráquea con una doble flauta. En la actualidad, este es uno de los postulados primordiales en la asunción del ritmo.

Como podemos presuponer, Leonardo, quiso abarcar tanto que no se paró en desarrollar teorías concretas como un estudio exhaustivo de la repercusión de la música en el ser humano. Lo intentó de manera científica, es decir, desde la anatomía, sin incidir en que la música podía ser positiva para paliar males físicos, como ya probaran los boloñeses medievales; pero sus estudios dejaron constancia que en los análisis de la voz y la cavidad craneal, la música podía jugar un papel muy interesante. En cuanto a sus conocimientos espaciales y arquitectónicos, no cabe duda que tuvo muy en cuenta las aportaciones nazaríes sobre el curso del agua y sus repercusiones terapéuticas, aunque nuevamente fue una elucubración y no una práctica. De lo que no cabe ninguna duda, es que fue un gran conocedor de este arte, desde la interpretación hasta la escucha.

A esta pretensión de aglutinar conocimientos, se aunaron de manera sistemática la ciencia y el arte. En el caso que nos concierne, la música supuso una de las terapias como tal más estudiadas y aplicadas en los siglos XV y XVI.

Si bien cabe decir que la apertura al Nuevo Mundo con el descubrimiento de América fue un hecho sin precedentes, también en este momento sin igual, la música jugó un papel muy importante en la evangelización de las nuevas fronteras. Uno de los marineros, escritor y músico

llamado Doserres,<sup>346</sup> tripulante de una de las naves de Colón en 1492, señaló que a los marineros les aliviaba cantar al alba y a la puesta del sol, acompañándose de vihuelas para tal fin:

*“En la penosa travesía del Océano, donde se amansaban las impaciencias, manos hábiles toman en la vihuela gratos acordes que evocaban el suelo natal, a la vez que levantaban la fe y llenaban de esperanzas a los bisonños conquistadores colonos que se arriesgaban en aquellas temerarias empresas que los arrastraban a recorrer el Nuevo Mundo, buscando ciudades misteriosas y a seres sobrenaturales, creados en sus afiebrados espíritus”.*

*“Al son de la vihuela, pitos, cascabeles y castañuelas alegraban los bizarros mocetones la tediosa travesía, cantando coplas y romances, viejos y nuevos, que circulaban estampados en hojas sueltas y que, como precioso tesoro, guardaban después en los holgados bolsillos de sus chaquetones”*

Ya en el nuevo continente, la música ayudó en las expediciones, y los instrumentos dieron aliento y marcialidad a las mesnadas conquistadoras en su andar por caminos inexplorados. A finales del XVI y durante todo el siglo XVII, la música como medio de comunicación y germen terapéutico fue una de las principales armas de las misiones jesuíticas, como veremos en el próximo capítulo.

## **2. LA TEORÍA MUSICAL EN EL RENACIMIENTO**

Para entender mejor la difusión musical durante los siglos XV y XVI y el tipo de música que indudablemente se utilizaba para abarcar la terapia musical, es necesario establecer, aunque muy brevemente, una correlación teórico-musical sobre los progresos y las composiciones en uso de la etapa anteriormente señalada.

En la siguiente tabla, se sintetiza las formas, texturas, estilos, características y autores más relevantes durante el renacimiento europeo.

---

<sup>346</sup> Gould, Alice B (1984). *Nueva lista documentada de los tripulantes de Colón en 1492*. Madrid: Real Academia de la Historia. p. Pág. 93.

<b>El ritmo y la melodía</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se indica el compás al comienzo de la partitura. No se utilizan todavía las líneas divisorias pero sí el ritmo con el llamado tactus.</li> <li>• Continuidad de los modos antiguos pero mayor libertad en utilizar alteraciones.</li> <li>• La mentalidad abierta del Renacimiento da lugar a una música más libre y expresiva. La música se humaniza: su sonoridad se vuelve más sensual y sus temas más cercanos.</li> </ul>
<b>Armonía y textura</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Afán de encontrar profundidad en las armonías.</li> <li>• El Renacimiento supone el triunfo definitivo del gran hallazgo medieval: la polifonía. La mayoría de composiciones se componen a cuatro voces, pero las hay a ocho voces.</li> <li>• Con mucha frecuencia se hace uso de la imitación temática. Una voz introduce un tema y es rápidamente imitado por otra voz. Aparece la forma de canon.</li> </ul>
<b>Idioma y difusión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El latín pierde protagonismo en favor de la lengua de cada país, por lo que el contenido del texto es accesible a más gente. Crece la afición por la música, que se cultiva entre personas cultas, como signo de refinamiento.</li> <li>• Gracias a la imprenta musical y a los viajes, las partituras recorren Europa: todos quieren cantar o tocar los últimos éxitos, que circulan en forma de copias. Muchas de ellas se recogen en cancioneros y colecciones de danzas.</li> </ul>
<b>Formas musicales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Música religiosa:</b> Las formas musicales religiosas se seguían manteniendo, básicamente misas y motetes en estilo polifónico, normalmente a cuatro voces a capella. Con la Reforma protestante Lutero dio una importancia básica a la música y consideró que el pueblo se sentiría más integrado en las celebraciones litúrgicas si podía cantar en su propia lengua y no en latín. Partiendo de melodías sencillas, populares o conocidas, se creó un repertorio de cantos llamados corales. El Concilio de Trento intenta parar los pies a la Reforma luterana y veta toda manifestación musical en la liturgia, intentando volver al austero canto gregoriano. Los compositores, ante tales normas tan estrictas, deciden no innovar y perfeccionan lo ya existente. Compositores más importantes: Palestrina, Orlando di Lasso, Byrd y Tomás Luis de Victoria.</li> <li>• <b>Música profana:</b> Josquin des Pres: primer compositor que expresa sus sentimientos y emociones a través de la música. El madrigal era la forma musical profana por excelencia, la base de esta forma musical es el poema que le sirve de texto y al cual está plenamente sometida la música. En Francia se llamó chanson. Son composiciones instrumentales y vocales. Compositores más importante: Janequin, Willaert, Dowland, Juan del Encina</li> </ul>

Una vez determinadas las características musicales de la época,<sup>347</sup> podemos concluir que -a pesar de la explosión cultural que supuso la llegada del Renacimiento a Europa- a nivel musical no se produjeron grandes avances. No obstante, el estilo musical se hizo más personal y se esparció rápidamente de país en país, especialmente por medio de los viajes de los compositores

<sup>347</sup> Rowell Lewis, *Introducción A La Filosofía De La Música Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999

holandeses, quienes llevaron su habilidad contrapuntística a casi todas las cortes europeas. Pero el suelo más fértil para su tarea lo hallaron en Italia, hogar espiritual del Renacimiento, donde las técnicas flamencas se vincularon con una tradición floreciente de canciones nativas y un repertorio soberbio de poesía vernácula. Allí se desarrolló el madrigal que consistía en un poema ajustado a música, donde los textos solían ser poemas de doce líneas escritos en lengua vernácula, y su tema era sentimental o de amor heroico. A mediados del XVI, la mayoría de los madrigales estaban escritos para cinco o seis voces, empleando una técnica llamada retrato textual, en la que la música intentaba retratar el significado literal del texto. Así la melodía se elevaría para la palabra “cielo”, o utilizaría un movimiento ondulatorio para representar la palabra “agua”.

Las composiciones renacentistas mejoraron las ya existentes en el período histórico precedente, así como la confirmación de la polifonía y el auge de la música y las letras profanas. No obstante, influyó de manera determinante en la sociedad, y como no en la música, la Reforma protestante llevada a cabo por Martín Lutero y Calvino, así como el anglicismo como nueva religión en Inglaterra promovida por las excentricidades matrimoniales de Enrique VIII. Ambos hechos hicieron tambalear los cimientos de una iglesia que estaba perdiendo la credibilidad y el poder que ostentaba antaño. Como represalia a los nuevos acontecimientos, la iglesia católica, convocó el Concilio de Trento (entre 1545 y 1563) e intentó paliar el azote protestante que, curiosamente, fue determinante en la forma de entender la música litúrgica.

Por lo que se refiere a la música profana, y haciéndonos eco de lo anteriormente expuesto, con la figura de Josquin des Prez se popularizó la temática romántica y se comenzó a hablar de sentimientos y emociones. En este punto cabe decir, que la música vocal acompañada con instrumentos, reforzó el mensaje de la letra, y evocó en la persona mayor cantidad de sensaciones y emociones que en periodos anteriores se presentaban en menor grado. No obstante, el medieval Pedro Abelardo fue el primero en hablarle al amor, pero como productor musical, Des Prez tuvo mayor repercusión y calado. En este contexto, y para constatar la última idea, en un documento sobre la

obra *Plantix autem David*,<sup>348</sup> de Josquin des Prez, se manifestó a través de su música el lamento que David transmitió por medio de su canto a Saúl<sup>349</sup>, y de esta forma, sacarlo de la melancolía. Heinrich Lloris, más conocido como Glareanus (1488-1563), en su obra *Dodecachordon*, describió dicho momento en el que se expresó de forma maravillosa el estado anímico del lamento. En un presente estudio, realizado por Timothy McKinney (2002), se analiza la lectura musical de Josquin sobre el texto, y se centran los medios musicales utilizados para comunicar el dolor de David con más viveza a su público. Lo más significativo son las citas frecuentes de la fórmula melódica conocida que se solía recitar en las *Lamentaciones de Jeremías* durante el jueves, viernes y sábado de Semana Santa en la liturgia católica. Al unirse la estructura del motete, y reconocer su origen y finalidad en la liturgia, los comentarios de Glareanus tienen mucho más sentido. Según el ensayo de McKinney, se presenta, pues, una estructura cíclica que sugiere una canción de duelo que ora grita en voz alta, ora murmura o susurra, ora desaparece. Estas actividades corresponden respectivamente a manifestar declaraciones prestadas de la melodía en notas largas y la voz que suena más alto; las citas y paráfrasis del *Incipit*, a veces evidentes y a veces enterradas en la textura polifónica, y la ausencia de manifestaciones o, al menos, claras referencias a la melodía prestada en algunos pasajes. Gracias a dicho documento, y a las pruebas reunidas, podemos llegar a la conclusión que Josquin y Glareanus vieron claramente una capacidad en la música para comunicar la melancolía afecta, ya fuera a través de propiedades físicas del sonido musical o por medio de asociaciones aprendidas. La idea estaba clara entonces, la reproducción musical, en este caso del lamento, se convirtió en un despertar de sensaciones concretas en el público oyente, por lo que por la misma razón que, según las Sagradas Escrituras, David curó a Saúl con una música desconocida, gracias a Josquin y Glareanus, se emuló dicho momento y probablemente, se extrapoló a la vida real, donde se manejaría el tratamiento con personas atrapadas en estados depresivos y melancólicos. Así lo constató el pensador francés Jean Bodin (1530-1596), al aseverar en su famoso *Seis Libros de la Commonwealth*

---

<sup>348</sup> McKinney, Timothy. "Affectus mire hercules ubique expressit: Heinrich Glarean on Text and Tone in Josquin's Planxit autem David". Universidad de Texas. Arlington

<sup>349</sup> Samuel 1:17-27

(Londres 1606), que la locura melancólica era muy común en Alemania, y se curó, invariablemente, por la música.<sup>350</sup>

En cuanto a la audición musical, tanto pública como privada, comenzó a ser por primera vez parte integral del acontecer musical. Las publicaciones eruditas de la época dieron a la música dos tratamientos: filosófico y científico. El filosófico, señalaba que había piezas instrumentales que expresaban distintas actividades así como distintas emociones traduciendo las indicaciones italianas del tempo a terminología emocional: adagio-tristeza; andante-esperanza; allegro-consuelo; presto-deseo.

El tratamiento científico se inspiraba en la concepción matemática de la armonía descubierta por Pitágoras. El orden numérico tenía que dominar por encima de cualquier consideración práctica, por lo que en cierto modo, ese orden estaba en relación con el punto de vista filosófico, ya que como hemos analizado en capítulos anteriores, la armonía era el orden de la música, y la música se regía por un régimen matemático. Las matemáticas son la ciencia exacta, por lo tanto, la música es exacta, justa, perfecta, y encierra en ella el orden de todas las cosas, de los humores corporales, y como se pensaba desde la antigüedad clásica, hasta de los movimientos de los planetas.

Ensanchada la esfera de estos conocimientos, la mayor parte de los médicos a partir de este momento, creyeron cierto todo el fabuloso poder que los antiguos daban a la música, por esa fuerza filosófica que da a la mente la cultura de las ciencias exactas. Pero cuan equivocados estaban al reducir la concepción musical a exclusivos temas matemáticos y cosmológicos, obviando en sus primeras teorías la repercusión que esta tenía sobre las enfermedades corporales<sup>351</sup>. Será en esta época, cuando estas consideraciones cobren especial fuerza con la ya comentada música de las esferas, primero con la disertación de Marsilio Ficino, y posteriormente con la de Kepler y Descartes en el siglo XVII.

Otra de las características más importantes del renacimiento musical, es que se empezó a tener en cuenta el sentir del público, hecho esencial en la

---

<sup>350</sup> *The Power of music*. Escrito por Music Educators National Conference. Ed. Taylor y Francis. 1972 EE.UU p. 62

<sup>351</sup> Soriano Fuertes y Piqueras, Mariano. *Música Árabe – Española en conexión con la medicina y arquitectura* p.81 Ed. SM. Barcelona. 1853

terapia musical. Desde este punto parte Vincenzo Galilei (1533-1591)<sup>352</sup>, uno de los primeros teóricos musicales del Renacimiento, que escribió varias canciones para voz y laúd, libros sobre teoría de la música, y sostuvo con apasionamiento los cánones de la “Nuove Musiche”, desacreditando a la polifonía. En su obra titulada “*Diálogo de la música antigua y moderna*”<sup>353</sup> dictaminó que **“los compositores deberían expresar las concepciones de la mente e imprimir aquellas con la mayor efectividad posible en la mente de los que la escuchan”**. El compositor, mientras escribía, pensaba en las voces y en los instrumentos y ahora, también en los oyentes. Así Galilei comentó en su obra sobre el objetivo de la música:

*“Siempre que el músico no logre llevar los ánimos de sus oyentes a donde bien le parezca, nula y vana se ha de reputar su ciencia y su saber ya que la facultad musical no se ha contentado e instituido para otro fin entre las artes liberales”*<sup>354</sup>

En esta línea comentó otro teórico musical de la época, Johannes Tinctoris, sobre la consonancia y disonancia desde el punto de vista del oyente subjetivo:

*“[...] la consonancia es una mezcla de diferentes sonidos que aporta dulzura a los oídos, mientras que la disonancia es una mezcla de diferentes sonido que ofende a los oídos”*<sup>355</sup>

Este interés de tener en cuenta la opinión del público se instaurará como una premisa que irá cobrando fuerza a lo largo de los siglos hasta la actualidad. El antropocentrismo, hacía que todo lo que rodeaba al hombre tuviera interés para humanistas y músicos. Las sensaciones, sentimientos y emociones que despertaba la música en el oyente formaron parte de la idiosincrasia del compositor e intérprete, que gracias a este hecho, fue un personaje más conocido, pues por primera vez, se personalizaba la música en un individuo, ya que es valorada como un arte autónomo, independiente de la poesía y de la

---

<sup>352</sup> Article Vincenzo Galilei, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. vol. 20. London, Macmillan Publishers Ltd.

<sup>353</sup> Galilei, Vincenzo. *Dialogo della música antica e de la moderna*. 1581.Ed. 1602, p. 83

<sup>354</sup> V.Galilei. *ibid.*,p.90

<sup>355</sup> Tinctoris Johannes. *Definitorium Musicae*.

liturgia, y por lo tanto se podía recurrir a él directamente a la hora de requerir sus servicios para posibles terapias musicales. Pero fue con las obras teórico-musicales de Gioseffo Zarlino (1517-1590)<sup>356</sup>, donde se comenzó a hablar realmente de las relaciones entre la obra musical y el público, las tareas tanto del compositor como del intérprete y las respectivas funciones socioculturales de ambos.

Vimos que a lo largo de toda la Edad Media, ejecutar y escuchar eran dos funciones que normalmente tendían a identificarse en la función aún mas amplia representada por la liturgia, la cual mezclaba en una única persona al interprete con el destino de la música. Caracterizaba un género de música cuyos destinatarios no eran otros que los miembros de la comunidad que la ejecutaban vocal e instrumentalmente. Con la laicización de la música, la afirmación que se produjo sobre las formas profanas fue cada vez más impetuosa, como en el madrigal, y sobre todo, con el desarrollo instrumental. Desde este momento, la música se compondrá pensando en el auditor, quien en realidad también será quien la califique y la acometa como algo propio. Esta exigencia en la racionalización y simplificación se manifestó a todos los niveles, ajustándose de manera excelente a la concepción de la música como instrumento emotivo, capaz de conmover y estremecer el ánimo humano.

En el interior del gregoriano, el elemento coral y el fervor religioso eran suficientes para sostener el interés general, que se dirigía principalmente al público teóricamente sosegado y pacífico. Zarlino tenía muy claro que el músico, si quería obtener el efecto de placer al oyente, debía elaborar un proyecto musical determinado y definido. La armonía simbolizaba el proceso que, por poseer un sistema lógico y lineal, resultaba óptimo para el desarrollo coherente de un discurso musical, siendo capaz de conmover al público. De estas conjeturas, se desprenden del teórico italiano unas ideas muy interesantes, pues, como continuador de la teoría de los cuatro humores, consideraba la música como una medicina, de tal forma que debía prescribirse en la proporción adecuada de elementos musicales para restaurar la salud del enfermo.

---

<sup>356</sup> Article “*Gioseffo Zarlino*”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Vol 20. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980



En este contexto, es interesante mencionar el temperamento artístico relacionado con los sentimientos que poseían los compositores renacentistas; ya que como inductores de sensaciones al público, es lícito saber si transmitían sus sentimientos a través de sus composiciones o deseaban causar un efecto determinado en la plebe. Ron C. Wegman, de la Universidad de Princeton, realizó en 2002, un estudio acerca de estas hipótesis, en el que la gran mayoría de los compositores renacentistas, mostraban ciertos aires melancólicos y soñadores, típicos de los artistas románticos del XIX. Se estableció pues, que la melancolía era un elemento importante en la concepción del artista renacentista de extraordinario talento. No obstante Luigi Zenobi (1548-1602)<sup>357</sup>, virtuoso cornetista y gran intérprete de composiciones renacentistas, habló de que muchos músicos sin talento influían en el comportamiento de las personas con canciones ridículas y excéntricas con el fin de persuadir a los oyentes que manifestaban mal humor y lunatismo. Evidentemente, si estos músicos eran capaces de tal efecto, los músicos talentosos tendrían a engañar y despistar a los síntomas de la melancolía extrema. Pero lo realmente interesante radicaba en cómo se manifestaban los síntomas musicalmente y cómo afectaban a la experiencia de la audición. Se barajaban tres posibilidades a distinguir: que la música proporcionara una representación objetiva de la condición melancólica; que pudiera dar una expresión subjetiva del estado melancólico del compositor o intérprete, o que estuvieran destinadas a inducir o aliviar la melancolía en el oyente. Podría tratarse de las tres opciones como de uno u otra, pero lo que está claro, es que el Renacimiento fue un momento en la historia determinante para la música y el calado de esta en el público, y la intencionalidad del compositor, estaba lejos de ser completamente entendida. Entonces, ¿podía la música expresar el dolor, y despertar esas sensaciones en el oyente?

Por lo que se refiere a las teorías terapéuticas musicales heredadas, cabe destacar que se van dejando progresivamente de lado las doctrinas medievales de Boecio, Casiodoro e Isidoro de Sevilla entre otros, que tantos conocimientos novedosos habían aportado durante el medievo. En esta etapa, se estudiarán con más interés los efectos de la música sobre la respiración, la

---

<sup>357</sup> Blackburn, Bonnie J. *Zenobi, Luigi*. *Grove Music Online*. ed. L. Macy. Retrieved on March 5, 2007

presión sanguínea, la actividad muscular y la digestión. Para tales tratamientos se elegirán las estudiadas formas vocales con una cada vez mayor incursión instrumental que las acompañe. De esta forma empezarán a evolucionar varios géneros característicos como: tema con variaciones, piezas imitativas como el *ricercare* (antecesor de la fuga) y piezas rápidas y rapsódicas como la fantasía, la *tocata* y la *canzone*.

## 2.1 LA FOLIA. UNA FORMA TERAPÉUTICO-MUSICAL

El origen de la *folia* es desconocido, aunque generalmente se suele situar en la península Ibérica. La primera mención de la misma, es la hecha por el dramaturgo portugués Gil Vicente en su obra de teatro “*Auto de Sibilla Cassandra*” en 1503, en la que se menciona como una danza interpretada por pastores. En su origen popular, la *folia* era una danza rápida y turbulenta donde los danzantes solían llevar a hombros a un hombre vestido de mujer. Sebastián de Covarrubias (Toledo 1539-1613), lexicógrafo, criptógrafo y capellán del rey Felipe II, describió así el género alrededor de 1600:

*“Folia, es una cierta dança portuguesa, de mucho ruido, porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas e otros instrumentos..., y es tan grande el ruido, y el son tan apresurado, que parecen estar los unos a los otros fuera de juicios y así le dieron a la dança el nombre de folia, siendo de la palabra toscana folle, que vale vano loco, sin senso, que tiene la cabeça vana”*<sup>358</sup>

La *folia*<sup>359</sup> remitía en realidad a un género popular terapéutico musical, que seguramente ya existía hacía siglos, pero que nunca había sido registrado ni documentado por la cultura elitista- como la mayoría de las expresiones culturales populares y de los estratos sociales más bajos en la Edad Media-, que no se consideraban dignas de ser fijadas a nivel literario o artístico. Este género terapéutico consistía en un repertorio amplio de ritmos, melodías y tonalidades, cada una de ellas con su función específica en la terapia musical. Buscamos en este punto una relación directa con la *tarantella* italiana, al *calus*

---

<sup>358</sup> Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid 1621. Sub voce “*folia*”

<sup>359</sup> Zamala, Miguel Ángel, Vandebroek, Paul, *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. Universidad de Valladolid, Fundación Carlos de Amberes. Centro de estudios de Europa Hispánica. pp.218-219.

rumano, la boritzza húngara, el morris inglés o la moresca a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento.

Pero el verdadero elemento de conexión entre esta música y sus efectos terapéuticos, era la teoría psicopatológica popular según la cual los trastornos del espíritu humano (depresión, manía, melancolía etc.), eran provocados por otros espíritus que podían poseer a una persona. Estos espíritus se designaban a veces como “rey” o “soberano”, como es el caso del malik en las tradiciones norteafricanas, o también como el “duende” en el flamenco<sup>360</sup>. En la tradición italiana se trataba de la “picadura” de diferentes tipos de arañas, o el efecto de seres proteicos ctónicos (seres del inframundo, demoníacos etc). En la Europa oriental, esta posesión demoníaca se atribuía a los elfos o seres similares. La causa de la disfunción se seguía así en seres míticos del exterior, pues el que dirigía a los músicos, evocaba la naturaleza del espíritu mediante diferentes tonalidades y ritmos, para ver ante cual de ellos reaccionaba el “paciente”. De este modo, se podía establecer el diagnóstico y la naturaleza de la enfermedad. Tras esta fase, se iniciaba el baile, en un ritual en ocasiones de larga duración, pues según el grado de afección se realizaban bailes completos, donde al final del mismo, se producía el trance cataléptico: el danzante caía y perdía la conciencia. Era este el punto de inflexión que llevaba a la curación o “renacimiento”. En la mayoría de las tradiciones era el paciente el que bailaba, en otras, era el “especialista” el danzante, perteneciente a un grupo de expertos. No obstante, hay que tener en cuenta que este hecho se remonta al menos hasta la antigüedad con los rituales dionisiacos o las tradiciones africanas.

En Europa occidental, esta tradición arcaica desapareció a finales del medievo (XIV-XV) debido al avance de la modernización; en Inglaterra, los Balcanes, Europa oriental, y también en el mundo mediterráneo, perduraron sistemas similares hasta 1950. Se trataba siempre de la curación de problemas psicopatológicos, de la “locura”, de ahí el nombre de “folia”.

En el arte de finales del medievo se representaron ritos similares con repetida frecuencia. Sobre todo la *moresca* parece que fascinaba en gran medida tanto al burgués como al cortesano del siglo XV. Desde Inglaterra hasta

---

<sup>360</sup> Ver epígrafe 5.1. Capítulo 1: Los efectos terapéuticos de la música en Al-andalus

Austria, pasando por Italia, se conocen innumerables representaciones de este ritual. La *moresca* podía despertar el mismo interés colectivo que la folia. Su iconografía<sup>361</sup> muestra una constante: siempre aparecía una mujer en el centro sujetando una alhaja o fruto en la mano, que regalaba al danzante de su elección. Los hombres que la rodeaban, bailaban con un estilo de éxtasis extremado, e iban vestidos con colores diferentes. La dama escogía a un bufón, o dicho de otro modo, señalaba el diagnóstico de su problema: **“Deberá desear a sus iguales con el fin de liberarse”**, de modo que la locura se curaba con la locura al estilo homeopático.

Propio de esta música de trance era por lo general los ritmos rápidos y un bajo continuo y marcado, lo que fue la base del “bajo ostinato” barroco. Este *basso ostinato* era esencial para la folia: una línea de bajo “pertinaz” y regresiva sobre la cual se sitúa una melodía o líneas melódicas en contraste. Este bajo marcado o ritmo obligado es propio de muchas músicas de trance, y es como si fuera el conductor anímico sonoro o el psychopompos. Dicho elemento musical fue acogido a finales del siglo XV con gran entusiasmo, al igual que los ritmos de “sacudidas” de la música “negra” en la primera mitad del XX. La folia evocaba una dinámica análoga de presión y liberación.

Si nos fijamos en el aspecto psicológico que se le otorgaba a la música de la folia, ésta, transportaba al paciente a un lugar lejos de su problema, a un momento de paréntesis en su sufrimiento. Era semejante al trance sufí y sus danzas derviches: bailar hasta la extenuación. La enajenación mental o locura, era curada por medio de la folia, con la misma medicina, como si se creara un principio de “iso”(paralelo), pues el hecho de curar con una música lenta, a un alma que se hallaba perturbada e inquieta, podía ser contraproducente para el paciente y podía perjudicar y agravar aún más la enfermedad.

## 2.2 EL EJEMPLO TERAPÉUTICO DE DI LASSO. MÚSICA VS. MELANCOLÍA

Según un estudio realizado por el profesor de música Richard Freedman de la Universidad de Haverford (Pensylvania), Orlando Di Lasso<sup>362</sup> (1532-1594), gran compositor franco-flamenco de “chansons” (la versión francesas

---

<sup>361</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 16

<sup>362</sup> Freedman, Richard. *La Chanson de Orlando Di Lasso y sus oyentes protestantes*. Universidad de Rochester. Boyled y Brewer. Artículo

de los madrigales), compuso una en particular, inspirándose en los síntomas que se sentían cuando se sufría de melancolía, y como a través de la música y la letra que la acompañaba, consiguió empatizar con los enfermos de este mal psíquico. La canción referida anteriormente es “*Un corazón triste*”, y arranca como punto de partida para explorar la relación entre la melancolía y la música en la Francia del siglo XVI. El texto de esta canción, un lamento anónimo de cinco líneas, habita en la retórica pesimista del sufrimiento sincero encontrado en muchos textos franceses de los siglos XV y XVI:

<i>Un triste coeur remply de fantasie,</i>	<i>Un corazón triste lleno de fantasía,</i>
<i>Comblé de dueil et de melancolie,</i>	<i>Lleno de tristeza y melancolía,</i>
<i>Entrelardé de tresgriefve douleur,</i>	<i>Atravesado por un grave dolor</i>
<i>Ne cherche rien pour fuir mon</i>	<i>No encuentra ninguna cosa para</i>
<i>malheur</i>	<i>escapar de esta desgracia</i>
<i>Que desesperoir pour tost finir sa vie</i>	<i>Qué desesperación que le lleva a</i>
	<i>terminar pronto con su vida</i>

Médicos de la Universidad de Montpellier como André Du Laurens, Jacques Ferrand, y Ambroise Paré<sup>363</sup>, relacionaron la curación de la melancolía con la audición musical. Los escritos de estas autoridades ocuparon un lugar destacado en muchas especulaciones posteriores acerca de la relación de los sentidos y el alma, desde Rabelais (1494-1553) y Montaigne (1533-1592, al que despertaban siempre con música) a los muchos escritos isabelinos sobre la melancolía que posteriormente veremos. Pero ¿dónde radica la relación entre la melancolía y la música de dicha canción? Por lo que parece, como pasará con los estudios de Mersenne en el XVII, Di Lasso, supo imitar tan bien los sentimientos y las sensaciones que despertaba la melancolía en el deprimido, que adoptó con la música muchas de los síntomas médicos del paciente melancólico, y dicha música se utilizó por los galenos arriba mencionados para paliar los efectos depresivos que ocasionaba en la persona, llegando a su extinción.

Presumiblemente, Di Lasso, como músico de profesión, y siendo consciente del incipiente calado estético que las obras musicales comenzaban a tener en la platea, trabajó con algunas de sus obras intentando influir en el oyente de manera determinante, transmitiendo por medio de los sonido un

---

<sup>363</sup> *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 20, No. 1 (Spring, 1989), pp. 41-53

estado específico de ánimo, tal vez el suyo en ese momento, o tal vez la propia investigación. No obstante, ya se comenzaban a imitar con los sonidos los síntomas de las enfermedades psíquicas que tendrán su punto culminante en el siglo XVII con Monteverdi y la ira o Mersenne y la cólera, entre otros.

### 2.3 LOS MADRIGALES INGLESES. TERAPIA CONTRA EL DESAFECTO

La curación del individuo melancólico en la Inglaterra isabelina y jacobea debió mucho a la acción de los madrigalistas. La cifra de amantes rechazados, vestidos de negro, rehuyendo la convivencia y regodeándose en la autocompasión, delimitaron gran parte de la temática de los escritos madrigalescos. El hombre melancólico fue considerado como una persona que sufría graves desequilibrios de los humores. Para el compositor, el reto consistía en “reponer” o llenar con sus composiciones, la presunta falta (vacío) de la armonía en el cuerpo que la melancolía había provocado. Principalmente se trató de la introducción de notas disonantes sin preparación y escalas cromáticas, intentando reflejar las sacudidas contra la naturaleza en la música. En algunos casos se producía un efecto más inquietante por cambios inesperados en el centro tonal. En muchas ocasiones, el tetracordo representaba el llanto, tal y como aparece en el *Lachrimae* (1604) del inglés John Dowland (1563-1626) famoso compositor y laudista. En este documento se incluyen ejemplos tomados del repertorio que mostrarán que hubo cierto grado de coherencia en el tratamiento musical de la melancolía por el madrigalista inglés, lo que sugiere un código semiótico complejo entre la música y la representación del desafecto<sup>364</sup>. En lo atinente a esto, el propio Shakespeare mencionó a Dowland en un poema incluido en “*El Peregrino Apasionado*”, compilación que vio la luz en 1599 bajo este nombre. Allí, en el octavo soneto, luego de afirmar, al igual que otros poetas, que la música y el dulce arte de la poesía se complementaban, se refirió concretamente a este compositor y ejecutante **“cuyo toque celestial arrebatada por medio del laúd**

---

<sup>364</sup> McClelland, Clive. *Those cares that do arise from painful melancholy*” *Depicting disaffection in the English mad* Glenn Watkins: *Gesualdo: The Man and His Music*. 2nd edition. Oxford, 1991. *rigal*’, paper for the Music and Melancholy Conference. Princeton 2002

**los sentidos humanos y vuelve a la cordura los estados melancólicos...<sup>365</sup>**

En Italia proliferaron los madrigales a menor nivel que en Inglaterra pero con resultados muy similares. Destaca pues en esta época, un personaje a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, entre la cordura y la locura, gran compositor de madrigales, que plasmó en su música sus alienadas excentricidades y mostró gracias a ello, el camino hacia la representación musical de las pasiones que posteriormente desarrollaran los grandes pensadores tales como Descartes, Mersenne o Mathesson. Hablamos de Carlo Gesualdo<sup>366</sup> (1566-1613), príncipe de Venosa. Sus conflictos familiares, desencadenantes de su trastorno, culminaron con el asesinato de su “adúltera” esposa con gran ensañamiento. A partir de este momento, su música presentó grandes disonancias. Por tanto, sus composiciones fueron fiel reflejo de sus inquietudes, angustias y personalidad, ya que además, se permitía grandes libertades armónicas. Es lícito presumir que padeciese episodios psicóticos de tipo paranoide. En este caso, no vemos el factor terapéutico de la música, sino que se hubiese podido llegar a él a través de las composiciones y la personalidad de Gesualdo para intentar tratar, de modo psicoanalítico, el sufrimiento al que estaba sometido. Esta idea abre un camino que se desarrollará en el Barroco en toda su inmensidad con la famosa teoría de los afectos.

No obstante, basándonos en el documento escrito por Annibal Cogliano (2006)<sup>367</sup>, Gesualdo pudo haberse auto-tratado con largas sesiones de laúd que le sosegaban y le conducían temporalmente a una paz espiritual que aunque a largo plazo no le resultaban, si lo hacían a corto. Curiosamente, el libretista de sus madrigales y amigo, el poeta italiano Torcuato Tasso (1544-1595), también padeció enajenación mental y según el documento de Cogliano (2006), compartían las reuniones musicales a las que Tasso acudía con complacencia, con lo que el tratamiento era doble. Ambos nunca sanaron de sus dolencias, pues las recaídas eran constantes y no había cura para ellas.

---

<sup>365</sup> Shakespeare, William, *El peregrino apasionado*. Edición de Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006 Soneto VIII, segunda estrofa.

<sup>366</sup> Glenn Watkins: *Gesualdo: The Man and His Music*. 2nd edition. Oxford, 1991

<sup>367</sup> Annibale Cogliano: *Carlo Gesualdo omicida fra storia e mito*. Napoli: Edizioni Sscientifiche Italiane, 2006

## 2.4 ENRIQUE VIII. CRUELDAD FRENTE A SENSIBILIDAD

Enrique VIII (1491-1547), fue rey de Inglaterra y señor de Irlanda desde 1509 hasta su muerte. Fue el segundo monarca de la casa Tudor, tras su padre Enrique VII. Famoso por haberse casado seis veces y por ejercer el absolutismo monárquico entre los monarcas ingleses, contó entre sus hallazgos políticos la ruptura con la Iglesia Católica Romana, y su establecimiento como cabeza de la Iglesia de Inglaterra (anglicana). Disolvió los monasterios rompiendo radicalmente con el costumbrismo medieval británico y unió territorialmente Inglaterra con Gales. Pero las excentricidades sexuales del monarca inglés, le condujeron a tomar decisiones socio-políticas que sobrepasaron los límites del ser humano racional.

Lejos de fustigar la figura arrogante del rey anglosajón y sus avatares amorosos, ensalzaremos una aptitud que se escapa al conocimiento histórico: su gran facultad para la música. Su incursión en la corte fue preponderante, y ello se notó a partir del banquete de coronación, en el cual cantaron algunos niños desde un estrado, mientras otros tocaron la flauta y el clavicordio. Durante su reinado, se escenificaron varias obras y otros entretenimientos, enriqueciendo la vida palaciega con una combinación de diálogo, danza y cantos, así como otros efectos escénicos. Para Enrique VIII, la música no solo era una mera distracción, sino un sutil y necesario acompañamiento, haciendo imprescindible y prescriptiva su aparición en las jornadas cortesanas.

De los cinco músicos que había en la corte cien años antes, con Enrique VIII aumentaron a cincuenta y ocho los instrumentistas que trabajaban para él, entre los cuales había un número significativo de extranjeros, muchos de ellos conocidos en su tiempo. La música formó parte natural de la vida palaciega, siendo una actividad complementaria en las reuniones entre jefes de estado, torneos, cenas, e incluso en los momentos de tribulaciones, abatimiento y descanso. La aparición musical se convirtió con asiduidad en una necesidad fisiológica.

El rey agrandó la Capilla Real. Sin embargo, para la historia de la música, lo que más cabe resaltar fue el mecenazgo que ejerció en favor de los compositores de su época y la actividad que él mismo realizó como autor. De sus obras, han sobrevivido treinta y cuatro, de las cuales veinte son, en realidad, arreglos de música existente, remitiéndose dieciséis de ellas a la



música vocal y dieciocho a la de cámara. Los instrumentos empleados fueron laúd, espineta, violón y flautas. Se dice que el primero lo tocaba con verdadera excelencia, dominando también el segundo y el órgano que gustaba ejecutar cantando en registro alto.

El tema central de todas sus canciones, casi como una obsesión, fue el amor. Es impresionante su constante referencia a esta cuestión, a su falta, a la intensidad de vivirlo, a la alegría que producía. Por momentos, era el amante que quería con pasión e insistencia; por otros, era el amante rendido a los pies de la mujer.

Aunque formalmente no aportaran ninguna novedad, las composiciones de Enrique VIII se convirtieron en una potente arma psicoterapéutica por su contenido emocional, pues expresaban los sentimientos de una mente turbada, confundida en ocasiones, inteligente en otras, irascible las más, rozando la enajenación. Es fácil pensar que en los momentos de soledad, que no eran pocos, el monarca recurriera al tañido del consabido laúd para refugiarse en las notas del instrumento.

Su legado musical no quedó en el olvido y su hija, la reina Isabel I potenciará las artes, y sobre todo la música en su corte como veremos más adelante.<sup>368</sup>

### **3. EL VALOR EDUCATIVO DE LA MÚSICA. LOS PRINCIPIOS TERAPÉUTICO-MUSICALES RENACENTISTAS**

El valor educativo de la música, como parte fundamental del conocimiento y formación de los jóvenes, ha sido durante la historia uno de los componentes a tener en cuenta en la constitución de las sociedades. Lógicamente, en una sociedad, azotada por el “atraso” medieval, y encorsetada en las inquisiciones clericales, debía buscar desde las raíces un despertar que renovara los conocimientos que se tenían hasta este momento. Así, tomando como punto de partida a uno de los humanistas más relevantes de la historia, comenzamos el análisis de este apartado. Hablamos de Maquiavelo, que en su obra *El Príncipe*, nos dará las connotaciones necesarias para valorar la

---

<sup>368</sup> Artículo publicado en partes con los títulos *Enrique VIII, además de amante músico, Divorcio de sangre y La gota final* en el Suplemento Dominical de El Comercio el 24 de mayo, 31 de mayo y el 7 de junio de 1998.

educación en la música como parte fundamental de la disciplina juvenil. En este documento, podemos observar como Nicolás Maquiavelo (Florencia 1469 - 1527) diplomático, funcionario público, filósofo, político y escritor, en diferentes capítulos de esta obra tan afamada, escrita en 1513, expresó la necesidad de la música para diferentes menesteres, y reconoció su poder en los afectos y la moral de las personas. De tal forma nos explicó el valor de la música para la educación diciendo:

*“Se considera que la música conduce a la virtud puesto que produce placer noble y puro y procura descanso a la inteligencia por lo tanto la música sirve para el descanso”<sup>369</sup>*

En el capítulo V de *El Príncipe*, Maquiavelo, continuó dando importancia a la música para el proceso educativo, otorgando poder moral a los sonidos:

*“La música debe ser incluida en la educación ya que trae consigo el poder moral basado en la armonía y el ritmo lo hace absolutamente necesario para la educación de los jóvenes”<sup>370</sup>*

En el capítulo VII, Maquiavelo dio un efecto purificador a la música, añadiendo:

*“La música debe ser tomada como algo que cultive el alma escogiendo determinada música, por lo que se debe enseñar a los hombres libres solo el canto moral y un ritmo que instruya el alma.”<sup>371</sup>*

Maquiavelo, emuló las antiguas teorías platónicas y los escritos realizados por Boecio, y los posteriores de Bernardo de Chartres acerca de la necesidad de la música en la educación de los nobles y príncipes. Como ejemplo de este hecho, vemos como Juana de Aragón y Castilla (1479-1555), comúnmente conocida como Juana “la Loca”, era una apasionada de las artes, sobre todo de la música. Desde su juventud, cultivó la danza, la música y la poesía, y se instruyó dentro de estas disciplinas, que dieron a su vida un sentido, y fueron para ella gran consuelo en sus momentos de desesperación.

---

<sup>369</sup> Nicolás Maquiavelo. *El Príncipe* 1513. Libro V. Capítulo IV. *El valor de la música para la educación*

<sup>370</sup> Nicolás Maquiavelo. *El príncipe* 1513. Libro V. Capítulo V...

<sup>371</sup> *Ibíd.* Capítulo VII.

Parece ser, que en su encierro durante 46 años en Tordesillas, tuvo en numerosas ocasiones la compañía de tañedores de laúd y flautistas que le dieron un alivio espiritual, interrumpido frecuentemente por los problemas mentales que le achacaban. Aquí observamos como Juana de Aragón y Castilla, buscó el consuelo en la música, -como después hará su hijo Carlos I- e igualmente corrobora lo que ya se demostró en la Edad Media musulmana y cristiana, que ésta, era una perfecta compañera de los males psíquicos, y aliviaba sobremanera los estados depresivos y melancólicos.

Dichas doctrinas, acerca de la educación en la música, fueron al igual que Maquiavelo, fomentadas por un ilustre pedagogo, humanista y filósofo valenciano, Joan Lluís Vives, que también habló de la importancia de la música en la educación y su efecto moral, físico y psíquico en la persona. De esta forma, Vives, enfocó la temática desde tres puntos de vista: filosófico, psicológico y médico. En el filosófico, Vives expuso, basándose en los antiguos griegos, una visión muy interesante acerca de la influencia de la música en el ser humano, ya que es de los primeros que prescribió la necesidad de educarse en la música, para conseguir una socialización, es decir, utilizándola como vehículo de comunicación entre los individuos. Así mismo, en el texto que veremos a continuación, la música favorece la unión, el descanso, amansa el temperamento agresivo, y hace salir a los hombres a la luz de la soledad, uniéndose en sociedades y huyendo del letargo en el que según Vives, se encontraban:

*“[...] para que los filósofos descansaran un poco de recorrer el cielo para coger aliento en tan largo ascenso y no echaran en falta ningún dulce placer, se les añadió la ciencia de la música, es decir el conocimiento y la concordancia de los sonidos.*

*Se deleitaban hasta tal punto con la música, que esta casi les sacaba el espíritu de los cuerpos. Cuentan, que Pitágoras solía, siempre que iba a la cama, temperar y componer el espíritu con los sonidos de la lira, con tal de degustar más a fondo su condición humana. Esta costumbre, que los pitagóricos recibieron de manos de su fundador, se ha mantenido durante largo tiempo. Por eso, se piensa que este conocimiento fue el primero, con el que, como canta Horacio, los hombres, amansados y desbravados, habiéndose vuelto más civilizados desde una extrema ferocidad, obedecieron la admonición de la música, de tal manera que, abandonándose en cuevas y cavernas, donde habitaban reclusos de uno en uno, se reunieron en grupos organizados por el derecho común de las ciudades, y ya siendo hombres de provecho,*

*vivían en sociedad, organización que, por propia inercia, se conduce la naturaleza humana. Sirviéndose de esta cualidad, tan considerable de la música, Orfeo, según la creencia ideada en la antigüedad, movió piedras y desbravó bestias [...]*”<sup>372</sup>

En su obra psicológica, valoró la música como rehabilitadora de la fatiga mental y la falta de atención, causadas por la excesiva dedicación a pensamientos filosóficos. Igualmente, se mostró crítico a la hora de reconocer que la música, tenía una serie de efectos en la persona, según la disposición en la que se encontrara en el momento de la escucha. Por lo tanto, no nos habló de lo benefactor de los sonidos, sino de que la música, era capaz de limpiar y renovar el espíritu, entendiendo como demanda espiritual lo que el individuo sentía o necesitara en ese instante. De esta forma dijo:

*“[...] La atención en los fatigados se recupera mediante el descanso, ya con la sola diversión del alma hacia otra cosa distinta de la que ocupa a los cansados, y se obtiene más fácilmente si se pasa de un asunto grave a otro más ligero, o de uno molesto a otro agradable; también con la alegría de los sentidos, como con un espectáculo ameno, con la música o con buena comida y bebida, se experimenta la excitación de una nueva sensación de alegría, de deseo, de tristeza, de venganza, según la inclinación de cada uno, finalmente con cualquier cosa que renueve el espíritu”*<sup>373</sup>

En este último texto, Vives refrendó el hecho de que los efectos de la música, fueran para bien o para mal, incidían en la persona en un momento determinado.

El opúsculo pedagógico de Pier Paolo Vergerio (1498-1565), reformador italiano, recomendaba, por ejemplo, el ejercicio musical en términos semejantes a los de la *Política* platónica, y vinculaba la música tanto a la poesía (como Aristóteles) como a la aritmética (en la tradición pitagórica y como arte del *Quadrivium*), es decir, a las letras y los afectos, a la imitación y al canto, tanto como a la especulación numérica y a la representación del cosmos.

---

<sup>372</sup> *Antología de los textos de Joan Lluís Vives*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. 1992  
Obra filosófica. p. 145

<sup>373</sup> *Ibíd.* p.525

Será posteriormente en el siglo XVII, donde todo este conjunto de doctrinas, culminarán con lo beneficioso del estudio musical para aliviar la tensión en los trabajos, elevar la moral, fomentar los afectos positivos y canalizar las tensiones diarias.

#### 4. LOS MÉDICOS RENACENTISTAS Y LA TERAPIA MUSICAL

El médico del Renacimiento, entendido en música y en muchas otras disciplinas, y en ocasiones intérprete instrumental, sin ser músico de profesión, pero con vastos conocimientos en la materia, se dedicó por lo general, a escribir documentos y tratados acerca de la repercusión musical en el ser humano desde el punto de vista teórico y en ocasiones empírico. Gracias a la pluralidad de sus estudios, muchos de ellos detallaron los efectos musicales en el físico y la psique humana, y no dudaron en recomendar dicho uso para favorecer la rehabilitación de las enfermedades. Aquellos estudiosos que se atrevieron en ver en la música un tratamiento para curar males físicos, redundaron en las patologías tales como la ciática, la gota o la ictericia.

Un ejemplo claro de esto fue Paracelso (1493-1541), médico suizo y uno de los más ilustres terapeutas de la historia, que utilizó la música en una gran variedad de enfermedades mentales, emocionales y físicas. De acuerdo con las leyes de la vibración, recomendaba instrumentaciones y composiciones especiales para cada uno de los casos. Afirmaba entonces: **“la música actúa sobre el organismo por medio del alma”**. Podríamos estar ante los primeros pasos de la medicina psicosomática occidental.

La creencia de Paracelso en la correspondencia entre el cuerpo y el cosmos (música de las esferas) y el papel de las esencias espirituales en su fisiología, lo situaban en la misma empresa que los filósofos ocultistas, además, su aceptación de que las creencias religiosas eran potencialmente patógenas, podían perfectamente conciliarse con la concepción medieval de los accidentes del alma<sup>374</sup>. Su radicalismo religioso le hizo desprestigiar la liturgia, e igualmente se mostró hostil con las antiguas enseñanzas médicas<sup>375</sup>. Encontramos no obstante en un obra temprana, llamada *De perpetua religione*,

---

<sup>374</sup> Grell, O.P. *Paracelsus. The man and his reputation. His Ideas and their transformation*. Leiden 1988. pp. 315-16

<sup>375</sup> Webster C., *Paracelsus Confronts the Saints: Miracles, Healing and Secularization of Magic*, Social History of Medicine, 8 (1995), pp.403-21

un argumento acerca de cómo la música es aceptada y utilizada para curar los problemas de melancolía y la imaginación mórbida, o fantasía. De este modo expresó: **“la música misma aleja los espíritus utilizados por las brujas, por malhechores, y en la hechicería”**<sup>376</sup>

Se mostró incisivo en afirmar que había diferentes tipos de música eficaces contra determinadas formas de locura, pues, según él, escuchar música se asemejaba a la locura, y ambas perturbaban la mente<sup>377</sup>. Este tipo de pensamiento, tenía ciertas afinidades con los aristotélicos medievales y los renacentistas platónicos, por lo que Paracelso fue un puente importantísimo entre el medievo y los nuevos pensamientos renacentistas en cuanto al acervo terapéutico-musical. Además aconsejó siempre la música en las horas de las comidas con el fin de conducir el alma al sosiego y provocar la somnolencia deseada después del condumio. Cabe destacar en este punto un códice de su maestro más renombrado, el alquimista alemán Ulrich Poysel (mediados del siglo XV), también conocido como Salomón Trismosin, que realizó un manuscrito alquímico llamado *Splendor Solis*<sup>378</sup>, en el que refuerza la última idea que concedíamos respecto al benefactor efecto de los sonidos en los banquetes y en los retiros idílicos, aconsejando siempre la lectura, el buen vino y la agradable compañía, como posteriormente secundará Oliva de Sabuco en sus escritos.<sup>379</sup>

Aunque es un dato poco relevante para el objetivo de esta tesis, es muy curioso, pues podemos observar a los tañedores con sendas violas de gamba y un laúd; sin duda trovadores, pero la particularidad es que uno de ellos es claramente una mujer, inusual en esta época. Como veremos más adelante, gran número de alquímicos tenían un marcado feminismo, y algunos de ellos se declaraban fervientes defensores de la mujer. Tal fue el caso de Agrippa von Nettesheim, considerado uno de los primeros feministas de la historia, junto al comentado Trismosin.

---

<sup>376</sup> Leiden University, Codex Vossianus Chymicus 25, ff. 511—12a, ed. K. Sudhoff, *Versuch einer Kritik der Echtheit der Paracelsischen Schriften*, pt 2.1 (Berlin, 1898), no. 89, p. 419, trans. Charles Webster

<sup>377</sup> Grell, O.P. *Paracelsus. The man and his reputation. His Ideas and their transformation*. Leiden 1988. pp. 315-16

<sup>378</sup> Poysel, Ulrich. *Splendor Solis*. Published 1920 by K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd. in London.

<sup>379</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº17

#### 4.1 LA TERAPIA MUSICAL EN LAS ENFERMEDADES FÍSICAS

¿Existió alguna explicación convincente en el Renacimiento en la que la audición de la música fuera positiva para las enfermedades físicas?

Realmente no. Aunque en etapas históricas anteriores ya se elucubró sobre el poder de la música en las enfermedades físicas del ser humano, será en este periodo, donde se va a instaurar una razón de peso para pensar que su efecto no era mera conjetura. De tal forma, a continuación veremos con detalle el efecto y la práctica musical sobre enfermedades físicas, que aunque algunas de ellas, en la actualidad tengan fácil cura, en el Renacimiento se convirtieron en lacra para los que las padecían y sufrían. Tal es el caso de la gota, la ciática o la ictericia. Caso aparte merece la peste, que como ya vimos, la virulencia de su propagación mutiló a la población europea en varias ocasiones a lo largo de la historia.

Antes de entrar a analizar cada una de las enfermedades físicas arriba mencionadas, es necesario mencionar a John Case, al que posteriormente desarrollaremos, el cual detalló en su obra *Alabanza de la música* en 1586, que si la música era capaz de sanar los sufrimientos de la mente, como se había promulgado hasta ahora en gran medida, no parecería increíble que también curara las enfermedades del cuerpo. Por lo tanto, y basándose en los griegos antiguos explicó:

***“Ismenias<sup>380</sup>, músico de Tebas, restauró la salud a un hombre enfermo de fiebres, y Asclepiades, mediante el sonar de su trompeta, hizo que un sordo pudiera oír. Teofrasto, también testifica de quienes sufren la ciática, que su enfermedad puede curarse si alguien toca en el modo frigio (variante de la escala de mi menor) delante de ellos”***

Igualmente encontramos al español Juan de Carmona, que en su *Tractatus de Peste*<sup>381</sup>, reprodujo unas afirmaciones de Galeno, comparando la

---

<sup>380</sup> Ismenías de Tebano, era un flautista, mencionado por Plutarco en la *Vida de Demetrio*, la *Vida de Pericles*, y en *Moralia*, (*De la Virtud de Alejandro, II*)

<sup>381</sup> Joannis de Carmona, *Tractatus de Peste ac Febribus cum puncticulis vulgo Tavardillo*, Apud *Ferdinando Maldonado*, Sevilla 1582. Extraído de *La música en los textos medievales*. Artículo escrito por Cristina de la Rosa Cubo. en A. M<sup>a</sup>. Aldama-M<sup>a</sup>. F. del Barrio-A. Espigares (eds.), *Noua et uetera*.

sanidad con la consonancia y la enfermedad con la disonancia musical, abogando por paliar esta última con bellas melodías que hicieran olvidar el devastador efecto de la peste. Así describió:

*“At vero hoc esse diverticulum, ex hoc patet, quandoquidem sanitas, ut Galenus libro prima De sanitate tuenda music a consonantiae comparatur. Cui, si morbum consideras, dissonantiam opponas necesse est. Sed, ut res magis elucescat, finge in aliquo tetracor melos hoc modo. Discet Hypate Hypaton a Parhypate Hypaton sesquialtero intervallo, quod diapente apud musicos appellatur: adhuc parypate hypaton sesquitercio, quod diathesaron dicitur: praeterea hypate meson a lychanos hypaton, tono et hemitonio minori, quod intervalum lunioribus tertia minor dicitur, erit horum quattuor nervorum consonantia intra eam quamdecimam musici appellant. Caeterum si aliquod forum intervallorum intendi vel remitti conyngat, omnio tota corrueat consonantia ac in disonantiam vertetur”*

### La peste

Los renacentistas, tal vez basándose en principios fundamentalmente psíquicos, pensaron que el enfermo conseguía olvidar sus males durante periodos de tiempo indeterminados gracias a la escucha de la música y la evasión que esta provocaba en ellos. Es el inicio de una idea que con el tiempo cobrará importancia, pero hasta el siglo XIX no será desarrollada en su totalidad. No obstante, si recordamos las explicaciones de los boloñeses medievales con la música del pulso, expuesta en el capítulo anterior, podemos hacernos una idea de la repercusión del ritmo y modo musical en la circulación sanguínea de la persona, y como los sonidos de una melodía eran capaces de, según su agógica, calmar o enervar al individuo. Las opiniones hasta este siglo fueron algo controvertidas al respecto de si la música era o no útil en las dolencias físicas. Dicha idea se puso de manifiesto con un mal, que cursaba con forúnculos, pústulas, deshidratación etc, como fue la peste negra. Con la epidemia del siglo XIV, Guy de Chauliac pensaba que una música andante, lenta o moderada favorecería a la rehabilitación de los apestados, que en la mayor parte de los casos, si la enfermedad estaba muy avanzada, el uso de la música se convertiría en alivio del alma, y preparatoria para la muerte. En contraposición a esto, un anónimo de la misma época rezaba absolutamente lo

---

*Nuevos horizontes de la Filología Latina*, 2 vols., Madrid: Sociedad de Estudios Latinos 2002, vol. 1, pp. 563-574



contrario, reivindicando que para los que habían contraído la epidemia, lo adecuado era una música rápida, que les provocara el baile y la distracción en exceso.

Pero la peste no solo hizo su aparición en la Edad Media, pues en el Renacimiento también asoló la ciudad de Venecia entre 1576 y 1577. Esta vez la figura más representativa que surgió para paliar la enfermedad fue Gerónimo Mercuriali<sup>382</sup>, que fue educado en Bolonia, Padua y Venecia, donde recibió el doctorado en medicina en 1555. Se convirtió en un afamado médico, pues sus investigaciones acerca de las actitudes de los antiguos hacia la dieta, el ejercicio y la higiene y el uso de métodos naturales para la cura de la enfermedad, como la música, culminó con la publicación de su *De Arte Gymnastica*<sup>383</sup> (Venecia, 1569). Pero, con la entrada de la peste, su reputación tomaría un giro brusco a la baja después de su mal manejo del brote, pues argumentó en contra de la puesta en cuarentena y la utilización de lazaretos, sosteniendo que la enfermedad que infectó Venecia no podía ser la peste. Él y otro profesor de medicina, Girolamo Capodivacca, se ofrecieron personalmente para tratar a los enfermos en Venecia con la condición de que las cuarentenas y otras precauciones, puestas en marcha por la Junta de Salud de la ciudad carnavalesca, se levantarán. Para cuando ambos médicos empezaron a curar, la peste ya se había extinguido dándoles parcialmente la razón de que aquello no podía ser la peste negra. Pero para sorpresa de todos, en el mes de julio, entró de nuevo virulentamente cobrándose la vida de 50.000 venecianos. Las culpas de la nueva propagación cayeron sobre Mercuriali y Capodivacca, pues el desconcierto que habían causado con el primer brote, lo mantuvieron con el segundo. Mercuriali, consiguió salvar su propia reputación en los años siguientes con la publicación *De Pestilentia*<sup>384</sup>, su tratado sobre la peste, que había sido entregada como una serie de conferencias en la Universidad de Padua. En dicho tratado, Mercuriali, como buen terapeuta, detalló, dentro de los cánones lógicos de la epidemia, un tratamiento con medicamentos convencionales y con música. El médico italiano propuso una terapia de la

---

<sup>382</sup> La bibliothèque d'un médecin humaniste : *l'Index librorum Hieronymi Mercurialis*, Cahiers de l'Humanisme, T. III-IV, 2002-2003, p.201-253.

<sup>383</sup> Mercurialis, Geronimo. *De arte gymnastica*. Archéologie et culture du corps à la Renaissance. Edición crítica, traducción y comentario del libro I, 2 vol., Enero 2000, Paris IV.

<sup>384</sup> Mercurialis, Geronimo. *De pestilentia*. Conferencia realizada en Enero de 1577 sobre la plaga y sus tratamientos. Venecia, 1577.

peste con el uso de una música que abstraiera al enfermo y le provocara optimismo, alegría y felicidad, fomentando la emoción con el fin de **“que el espíritu y el cuerpo combatiera más enérgicamente contra la enfermedad de los cerdos”**. Detalló incluso que la música debía ser preferentemente instrumental, y más concretamente, con toda variedad de flautas, instrumento por excelencia del Renacimiento.

Cabe señalar que el ilustre matemático y teólogo zaragozano Pedro Ciruelo (1470-1548), escribió diez normas medicinales para paliar la llamada “pestilencia”. Una de estas normas la relacionó directamente a los efectos medicinales de la música sobre la peste, basándose en el *Elementa Musicalia* de Jacques Lefèvre d’Etaples (1450-1536):

*“Apartar el hombre en tal tiempo de reñir y de cuestiones. Antes debe tomar deleites y placeres templados en música, ejercitarse en leer vidas de santos, y en cantos devotos a la santa madre iglesia”*<sup>385</sup>

### La gota

Hasta este momento, el tratamiento musical para paliar el azote de la peste había estado, como hemos visto, bastante difundido por aquellos que la vivieron de cerca. Pero, será en esta época donde saldrán a la luz otras teorías acerca de la utilización de la música como terapia para tratar otras enfermedades físicas. Si bien es cierto que en la actualidad, estas enfermedades las vemos como menores, pues su remedio médico está al alcance de todos, en el Renacimiento, tenían especial importancia, debido en parte a que los recursos médicos con los que se contaban entonces no son comparables a los de ahora, y digamos, que el afán de conocimientos, hacía de estas enfermedades un foco de análisis por parte de los estudiosos. Así, hablaremos de la llamada enfermedad de los reyes, o gota. No es nada nuevo decir, que la gota es la acumulación de ácido úrico en el cuerpo, sobre todo en articulaciones, riñón y tejidos blandos. La gota se manifiesta en el organismo debido a los estilos de vida poco saludables de la población. Desde este punto

---

<sup>385</sup> 10 reglas medicinales emparejadas con diez reglas morales, según el Hexameron teológico sobre el regimiento medicinal contra la pestilencia, de Pedro Ciruelo (Alcalá de Henares, 1519; edición original c. 1507). *DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Illus.* 2000, 20, 417-456

partimos para explicar el porque esta enfermedad se denominó enfermedad de los reyes y como incidió en ellos dicha dolencia.

Sabemos, que el estilo de vida real durante la historia de la humanidad, ha estado por lo general, marcado por los excesos, abusos y descontrol de la alimentación. Se comían infinidad de grasas y alimentos ricos en purinas, tales como carne, vísceras, mariscos y alcohol. Los reyes, con fácil acceso a estos manjares, no dudaron en descontrolar su dieta ante el placentero gusto de comer sin medida. Tal fue el caso, como ya vimos en el capítulo anterior, de Carlomagno, pero mucho más conocido fue el de Carlos I de España y V de Alemania, tanto, que hasta se comenta, que por culpa de esta patología, el rey con más posesiones de toda la historia, dejó de gobernar. Pero para entender el fin de nombrar a Carlos V en esta tesis, debemos realizar una pequeña introspección en la vida del monarca.

Carlos V recibió una educación musical<sup>386</sup> acorde con su condición de soberano: exquisita y completa, tanto es así que, aunque no consumado, era un aceptable intérprete de órgano, y parece ser, que en su recogimiento en Yuste, y encontrándose en un precario estado de salud, le agradaba interpretar piezas al teclado tal y como nos muestra el cuadro de Delacroix (1798–1863), pintado en el siglo XIX<sup>387</sup>. En él, se observa a un demacrado Carlos V, dedicado por completo a posiblemente, de las pocas aficiones que aún le entretenían y que por lo visto mantenía latente: la música

Paralelamente a su personal cultivo musical, el monarca, se nutrió para sus dos capillas con las primeras figuras musicales de la época, una de carácter vocal con intérpretes flamencos, y otra de instrumental compuesta exclusivamente por músicos españoles que harían las delicias de las cortes europeas en sus numerosos viajes. Los años del reinado de Carlos V fueron, para la música española, el denominado “siglo de oro”, donde los músicos españoles pudieron competir, más allá de nuestras fronteras, con la música religiosa al servicio de la “causa” de Trento, con la música profana, y con el arte de los vihuelistas y organistas hispanos. Todo esto, fue gracias al buen “hacer” musical de este monarca.

---

<sup>386</sup> Olarte Matilde. *La música en Carlos V (1500-58)*. Universidad de Salamanca. Biblioteca Virtual Cervantes. Monográfico sobre Carlos V. 2000

<sup>387</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº18

Este introito, nos acerca a la explicación que nos interesa. Paralelamente a la productiva vida cultural del emperador hispano-germano, y ubicando el tema que nos ocupa, es de dominio popular, que Carlos V padecía gota desde los 28 años, y que le causaba gran incapacidad física. Sus médicos le recomendaron que siguiese una dieta estricta, pero el emperador tenía un apetito voraz, sobre todo para la carne y los mariscos. También le gustaba beber grandes cantidades de vino y cerveza. De este modo, sus hábitos dietéticos no fueron nada beneficiosos para reducir sus ataques de gota, que sumado a su delicado estado anímico -ya que padecía fuertes depresiones que hacían sospechar que existían vestigios de la enfermedad de su madre-, le forzaron a comenzar a plantearse la transmisión de poderes a su hijo Felipe.

Una vez vistos los intereses musicales del Emperador, y sus dolencias durante su mandato, unimos ambas informaciones para explicar el uso que hizo Carlos V de la música como terapia durante su retiro en el monasterio extremeño de Yuste<sup>388</sup>, que fue sosiego para sus achaques y lugar que acogió su último año de vida. Llegó en febrero de 1557 y falleció el 21 de septiembre de 1558. Durante ese año y medio, el Emperador pasó por delicados momentos de salud que intentó paliar, aparte de con sangrías inútiles, con la escucha de cantos profanos y corales, así como los sonidos de dos órganos instalados en el coro de la iglesia conventual del Monasterio. Dichos órganos, permanecieron en Yuste hasta 1840, momento en el que uno de ellos, el que Delacroix representa en la pintura anteriormente comentada, fue trasladado a la parroquia de Cuacos, donde se encuentra en la actualidad.

Volviendo a Yuste, durante los veinte meses que el Emperador pasó allí, se pudo constatar que, pese a que abandonó casi todo gusto por la música profana, de la que también había gozado en su etapa cortesana, siguió interesándose por la música de manera muy activa. Todos los días, sin séquito a su alrededor, se le debía interpretar la canción *Mille Regretz* de Josquin des Prez, por el vihuelista Luis de Narváez que la denominaba Canción del Emperador. Era tal vez su momento del día más privado, pues documentos de la época aseguran, que tras escuchar dicha melodía, el monarca se relajaba

---

<sup>388</sup> Fundación Académica Europea de Yuste. *La música en la época de Carlos V*. Artículo escrito en el diario extremeño "Hoy" el día 5 de enero de 2009

hasta el punto de sentir un cierto bienestar y un enaltecimiento de su mermado ánimo.

Por lo que se refiere a la música religiosa, que también utilizó como rehabilitadora, y fuera de sus estancias, Carlos V sustituyó su famosa capilla musical flamenca por un coro de monjes, asistiendo, cuando su salud se lo permitía, a los cantos monacales, procurando que fueran seleccionados monjes con buena voz en otros conventos jerónimos españoles, para mejorar el coro de Yuste. A ese respecto están recogidas anécdotas acerca de su autoritaria actitud hacia los que, en su riguroso criterio, no entonaban bien ó erraban en su afinación.

Hemos visto que el gusto por la música y la educación musical de la que hablaban en puntos anteriores Maquiavelo o Luis Vives, es de vital importancia para recurrir al arte de los sonidos en determinados momentos y gustar de ellos para olvidar las dolencias. Pero, ¿qué sentido tenía el escuchar música para paliar los dolores de la gota? Pues, al igual que la peste, dos sentidos: uno psicológico, y como ya comentaron los italianos Gentile da Foligno y los estudiosos boloñeses de finales de la Edad Media, un sentido fisiológico, pues indudablemente, la música que escuchaba Carlos V en su retiro, fue eminentemente religiosa y lo poco profano que escuchaba, poseía una agógica lenta, donde no era de extrañar que dichas melodías bajaran las pulsaciones del corazón e incluso favorecieran a la circulación sanguínea debido a la estabilidad corporal y la relajación que se experimentaba. Alma y cuerpo se armonizaban gracias a la música.

Esta terapia musical que se auto administraba el propio emperador, no era por consejo médico, sino porque Carlos V, gran admirador del emperador Carlomagno, y obsesionado con parecerse a él en lo máximo posible, incluso hasta en la enfermedad, leyó las recomendaciones del famoso Alcuino de York, médico del monarca carolingio, donde puntualizaba el buen hacer de la música en la cura de la gota y como acompañamiento diario en las funciones reales.

Por lo que se refiere al entorno de la terapia, Yuste, no fue un lugar escogido al azar. En el capítulo anterior, vimos como los monasterios fueron lugares preferidos por los convalecientes para tratar sus dolencias, aparte de porque en ellos se hallaban los conocimientos médicos necesarios, eran sitios ubicados en parajes idílicos alejados del ruido de las ciudades. No obstante el

caso de Yuste, era especial, porque ubicado en un enclave privilegiado de la Vera extremeña, se gozaba en él de aire puro, de cantos de mil aves y del correr constante del agua. Ni el palacio nazarí mejor ubicado tenía nada que envidiar a dicho monasterio.

Pero no fue el de Carlos V el único caso de gota tratado con terapia musical en la realeza. El Duque Alberto IV de Baviera (1447-1508) se aliviaba de este mal por medio del sonido de la música dulce y continuada.<sup>389</sup>

### La ictericia

Si peculiar fue la interpretación de utilizar la música para ayudar a rehabilitar la gota, aun lo es más la hipótesis que lo pudiera hacer para curar la ictericia. Conocida como la coloración amarillenta de la piel y mucosas debido a un aumento de la bilirrubina que se acumula en los tejidos, sobre todo aquellos con mayor número de fibras elásticas. No obstante, si retrocedemos a capítulos anteriores de esta tesis, vemos como con los modos musicales, ciertos tipos de melodías (nûbas, entre otras), así como determinados sonidos realizados por singulares instrumentos, se hace referencia constante al órgano biliar; pues la ictericia, es una enfermedad del hígado.

Sobre esta enfermedad escribieron autores como João Rodrigues de Castelo Branco, mejor conocido como Amato Lusitano<sup>390</sup> (Castelo Branco, 1511 - Salónica, 1568), que fue un notable médico judío portugués. Al igual que Herófilo, Galeno, Michael Servet, Realdo Colombo y William Harvey, se le acredita el descubrimiento de la circulación de la sangre. De tal modo, Lusitano tuvo la certeza de que la música era una de las terapias más eficientes para la rehabilitación de la ictericia, influenciado sin duda por la teoría humoral de la que ya nos hemos hecho eco anteriormente. Así, en su obra llamada *Centuria medicinalis*, leemos:

***“Esta enfermedad, llamada ictericia, deja los ojos amarillentos como las aves rapaces, debido al exceso de bilis. Se dice enfermedad de los reyes, ya que el aguamiel, bebida de los reyes, es el primer remedio***

---

<sup>389</sup> Tourtelle, Etienne. *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas y morales en el hombre y medios de conservar la salud*. Madrid 1806. p.329

<sup>390</sup> Friedenwald, Harry. *Amatus Lusitanus*. In: *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, The Johns Hopkins University, vol. 5, no. 7, July 1937, p. 650-653

*para sofocarla. Además, los que están afectados por esta enfermedad deben ser tratados con música, refinamientos y regalos”<sup>391</sup>*

### La ciática

Otra de las enfermedades a tratar con la música fue la ciática. Difícil entender la dinámica de curación, pero todo parece indicar, que va relacionado con la relajación muscular que provocaba la música lenta. Sabemos del agarrotamiento al que nos somete la ciática. Pues bien, es lícito pensar, que por medio de la música se podía conseguir “desencajar” al cuerpo y otorgarle el descanso necesario. John Case nos lo explica en las palabras de Teofrasto:

*“Teofrasto testifica, que quienes sufren ciática, su enfermedad puede curarse si alguien toca el modo frigio delante de ellos”*

Otro de los teóricos que se aventuró a afirmar la curación de la ciática por medio de la música fue Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, (1486 - 1535). Famoso escritor, filósofo, alquimista, cabalista, médico y nigromante alemán, se le considera también como un feminista adelantado a su tiempo. Llamaba esplendor a la inspiración súbita, y era patólogo sin saber anatomía, botánica ni química. Estaba absolutamente convencido que la ciática se curaba con la música. Este mago renacentista afirmaría al hilo de esto:

*“La música es el alma de las esferas celestes y el primer furor místico es el que proviene de la música, despierta y temple al espíritu y lo diviniza, atrayendo, por las cosas naturales, las cosas superiores”<sup>392</sup>*

Además, acerca del poder de la música, Von Nettesheim, basándose en un inusual documento nórdico del historiador danés Saxo Grammaticus (1150-1208)<sup>393</sup>, apoyó la idea de lo desconcertantes que podían llegar a ser los sonidos y los efectos que producían en el hombre. Así, en el texto originario

---

<sup>391</sup> Amati Lusitani, *medici physici praestantissimi*, Curationum medicinalium Centuriae quatuor (Basilea, Froben) 1556, cent. 1ª, curat. 83, p. 109

<sup>392</sup> Agripa de Nettesheim, Enrique Cornelio (2004). *Filosofía oculta*. Sexta edición. Buenos Aires: Editorial Kier (1992). *Filosofía oculta: magia natural*. Madrid: Alianza editorial

<sup>393</sup> Project Runeberg sobre Saxo Grammaticus y la Gesta Danorum: Saxo Grammaticus. El Proyecto Runeberg es una iniciativa y publica versiones electrónicas gratuitas de libros destacados de la cultura e historia de los países nórdicos. El Proyecto empezó archivando literatura en lenguas nórdicas en diciembre de 1992, pero actualmente tiene también facsímiles gráficos de obras antiguas, partituras y obras en latín escritas por autores nórdicos.

enclavado en la *Historia de los Daneses o Gesta Danorum*, en la que curiosamente se inspirará Shakespeare para su Hamlet, Von Nettesheim relató:

*“Saxo Grammaticus decía que, un músico se vanagloriaba de ser capaz de conseguir que los demás enloqueciesen con su interpretación. Entonces el rey le ordenó que probase la veracidad de sus afirmaciones, lo que este hizo. Comenzó a tocar música erudita y solemne, prosiguió con melodías más alegres y vivas que hicieron que la concurrencia hiciera gestos y movimientos, hasta que todos perdieron por completo la medida, dominados por ritmos cada vez más movidos y locos”.*

Von Nettesheim no solo se basó en Grammaticus para nutrirse de efemérides terapéutico musicales, sino que ahondando más en la cultura nórdica, expresó que las canciones y las runas tenían poderosos agentes para discriminar entre lo bueno y lo malo, además de **“servir para sanar o enfermar, curar las heridas, restañar la sangre, aliviar el dolor o adormecer el sueño”**.<sup>394</sup>

Para finalizar hizo referencia a un verso de un poema islandés, llamado el “Havamal”, que dice lo siguiente:

*“Estoy en posesión de unas canciones. Una de ellas se llama, “La Consolación”. Te ayuda en tu necesidad, en la enfermedad, el dolor, y todas las adversidades. Conozco una canción que los hijos de los hombres deben cantar, si quieren convertirte en el más hábil de los médicos”*<sup>395</sup>

Centrando de nuevo nuestra investigación en los remedios para curar la ciática con la música, llegamos el afamado cirujano francés Ambrosio Paré (1509-1590). Considerado el padre de la cirugía moderna, estaba convencido del poder de la música para aliviar el dolor y paliar numerosos síntomas entre los que se encontraba la gota y la ciática. De este modo prescribía a sus pacientes de cirugía que se rodearan de violines y violonchelos para alegrarse.<sup>396</sup> Además, estudió la influencia de la música en la respiración, la presión de la sangre (como vimos en el capítulo anterior con la música del pulso), la actividad muscular (ciática) y la digestión, como ya lo experimentara

---

<sup>394</sup> Brand, *Popular Antiquities*, vol. III, p. 1226

<sup>395</sup> M. Mallet, *Northern Antiquities*, p. 351

<sup>396</sup> Singer, D.W. *Ambrosio Paré* p.234



en su momento Alcuino de York con Carlomagno<sup>397</sup>. Esto demuestra claramente que nuestro cirujano sabía de los beneficios de los sonidos, y era muy consciente de lo poderosa que era la música. Él mismo se ajustó a la tradición ya comentada en esta época, al reconocer el valor terapéutico de la música, ya que traía a la mente la paz y la relajación propicia para la curación.<sup>398</sup> Convencido de que la mente era la directora de todo el cuerpo, como posteriormente corroborará Oliva de Sabuco, Paré manifestó, que si ésta recibía sonidos que la activaban, mandaba al cuerpo la alegría o la tristeza para disponerlo para la curación:

*¿No sabe cual es el poder de la música? El sonido de los instrumentos entra en el interior de la mente de la persona, y entonces la mente manda al cuerpo, el cual no muestra otra cosa que los signos y movimientos a disposición del alma: la alegría o la tristeza. Le aseguro que si estuviera muerto, y escuchara un violín, me levantaría para bailar [...]*<sup>399</sup>

En la línea terapéutico-medicinal en la que nos hallamos, encontramos a Gerolamo Cardano<sup>400</sup> (1501-1576), célebre matemático italiano, médico, astrólogo y filósofo, que escribió mucho acerca de lo que le interesó. Fue un hombre sabio que ejerció la medicina y amó la música, de la que dijo:

*“Los hombres que no se deleitan con la melodía musical son agrestes y salvajes, de donde nació el nombre de llamar a quienes no se deleitan con las musas, y por ello ingratos y completamente zafios. De ahí que en Aristófanes, cuando se presentó un hombre de pésima educación, se le hizo responder que si ni siquiera había conocido la música misma. Es agreste en exceso no haber conocido la música, pero directamente bestial es no deleitarse con ella, cuando, en efecto, habrían señalado con aquel ultraje no sólo a los antiguos que no se deleitaron con ella, sino también a los que no la conocieron. Y, como quiera que esto sea así, y no pidas algún testimonio mayor de diligencia y de sapiencia en el hacedor en relación con la construcción del cuerpo humano (por admiración a lo cual Galeno cantó un himno o alabanza en honor a Dios), ¿por qué, sin embargo, tan pocos alcanzan a comprender esa perfección de composición y su exacta simetría? Pues*

---

<sup>397</sup> Munro, S y Mount, B. “Music therapy in palliative care”, Canadian Medical Association Journal, 1978, 119,p.3-8

<sup>398</sup> Poirier, Jean Marie. *Ambroise Paré de Laval au Maine*. Artículo en francés acerca de la música en el contexto del cirujano. 2004

<sup>399</sup> Ibid.

<sup>400</sup> Girolamo Cardano. *Sobre la inmortalidad de las almas* Traducción de José Manuel García Valverde edición de 1545 Capítulo III p.43, 44

*apenas entre muchos miles de hombres se encuentra uno así: ¿acaso no resulta esto por esa materia brillante? Por consiguiente, De modo que, como vemos a tan pocos de entre muchísimos conseguir esa felicidad del alma”*

Si bien la dirección que toma el escrito de Cardano, está más enfocado hacia los aspectos morales y éticos de la música, se puede entrever un carácter ciertamente interesante. Afirmó que sin música no existe educación buena, y que, al hacer referencia a Galeno, la música estaba relacionada con la práctica médica, buscando en el hombre una simetría entre alma y cuerpo. En este contexto, Cardano, contemporáneo y amigo de Paré, también postuló los beneficios de la música para la ciática y la gota, y como ya hiciera Abulcasis, la creía necesaria para el post-operatorio.

Andrés Vesalio<sup>401</sup> (1514-1564), médico suizo, reconoció en la música una medicina capaz de curar enfermedades. Padre de la anatomía, daba al hombre un concepto racional de los mecanismos de su cuerpo, y abrió las puertas a la medicina científica moderna, sobre la base de la observación de los fenómenos que podían ser explicados en términos de causas y efectos. Este progreso repercutió sobre todos los medios curativos, incluso el uso de la música en la medicina.

Existió otro médico a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, que, aunque muy brevemente, mencionó en uno de sus escritos, la repercusión de la música en la circulación sanguínea. Estamos hablando del inglés William Harvey<sup>402</sup> (1578-1657). Se le acredita ser la primera persona en describir correctamente las propiedades de la sangre al ser distribuida por todo el cuerpo a través del bombeo del corazón. Estableció, aunque de manera muy pasajera, una relación entre este estudio y la música, ya que siguiendo los postulados boloñeses acerca de la “música del pulso”, Harvey describió que el bombeo sanguíneo se aceleraba o ralentizaba según la música que el individuo escuchaba, por lo que era lícito adaptar la música al estado del paciente, es decir, si se quería que este estuviera más excitado, se recomendaba una música agógicamente rápida, sin embargo, si se quería relajar y apaciguar el

---

<sup>401</sup> Alvin, Juliette. *Musicoterapia*. Ediciones Paidós. Barcelona 1967.p.64

<sup>402</sup> Harris, Paul. *William Harvey, Folkestone's Most Famous Son*. Folkestone: Lilburne Press. 2007. p.5-7

fervor, desasosiego e hilaridad de la persona, con música lenta tenía que toparse.<sup>403</sup>

Desde el punto de vista fisiológico, los únicos apuntes renacentistas de los que se tiene constancia son los vertidos en los trabajos del médico y astrónomo francés Jean François Fernel (1497-1558), llamado “el galeno moderno”. En su obra *En la parte natural de Medicina*, y gracias a sus conocimientos astrales, matemáticos y médicos, se apoyó en la armonía de las esferas para elaborar una tesis convincente acerca de la repercusión efectista de la música y la necesidad de esta para ciertos quehaceres diarios tales como la lectura, la comida o el descanso.<sup>404</sup>

#### El tarantismo, corea, y ergotismo

Como ya hemos estudiado en otros puntos de esta tesis, la corea y el tarantismo, han sido a lo largo de la historia, dos de las enfermedades o patologías físicas que han estado directamente relacionadas con el tratamiento terapéutico musical. Se dilucidó en el anterior capítulo las disposiciones iniciales del tarantismo en el sur de Italia durante el siglo XIV, pero a finales del siglo XV, ya había rebasado las fronteras de Puglia o Apulia, a otras regiones del sur de Italia, junto con el miedo de ser picado por la tarántula. En el verano, pueblos y ciudades resonaban con la alegre música de la tarantella, y grupos cada vez mayores de atarantados bailaban incesantemente.

En esa época se creía que con el baile, el veneno de la tarántula se distribuía por todo el cuerpo y se eliminaba por la piel, con el sudor; pero si al final quedaba todavía algo de veneno en el cuerpo, aún el menor vestigio, se transformaba en un germen permanente de la enfermedad. Su evolución durante el Renacimiento, tomó otros tintes muy interesantes y relacionados con la música que se predisponía para su tratamiento. Con frecuencia, los danzantes bailaban blandiendo espadas con tal energía que amenazaban al público o a sí mismos; los que no tenían espadas se excitaban de la misma manera con objetos que brillaran en forma metálica. Como en la coreomanía centroeuropea, los atarantados mostraban preferencias por ciertos colores y rechazo de otros, que expresaban con vehemencia exagerada y no pocas

---

<sup>403</sup> Gregory, Andrew. *Harvey's Heart, The Discovery of Blood Circulation*. Cambridge, England: Icon Books. 2001 p.44

<sup>404</sup> Secondary Literature. *A scholarly appraisal of Fernel's work*, traducido al inglés por Plancy's, del *Vita Fernelii*, y también en C. S. Sherrington, *Endeavour of Jean Fernel* (Cambridge, 1946).

veces violenta. También se habían desarrollado diferentes tipos de tarantellas, para tocarse según los ánimos de los danzantes: una era el “Panno rosso”, la más rápida y apasionada, que se tocaba para los danzantes más fogosos; otra era el “Panno verde”, un poco más relajada, que permitía canciones en las que se hacía referencia a campos idílicos y prados sombreados y frescos; otra más se conocía como “Cinque tempi” y otra más era la “Moresca”.

Uno de los médicos renacentistas que dedicó un concienzudo estudio sobre el tema, fue el ya comentado en este capítulo, Paracelso. Escribió varias crónicas sobre la coreomanía. En la introducción de uno de sus trabajos nos recuerda el uso de la música en la epilepsia negando que fuera una enfermedad divina y que podía ser curada por mediación de las canciones. Pero destaquemos aquí que Paracelso, se basó en la cura de la epilepsia a través de la música, desde un punto de vista rítmico. Es decir, el estudio era cuanto menos original y no carente de sentido, pues señaló que los ataques consecuentes de la epilepsia, se manifestaban “musicalmente”, pues estaban expresados como una interrupción de los ritmos corporales, diciendo pues que la disritmia, era una enfermedad, y que las convulsiones provocadas por los ataques, rompían el ritmo biológico. El hombre era, en este sentido, un instrumento musical regulado por la periodicidad automática de los propios latidos de su corazón<sup>405</sup>.

Paracelso clasificó el baile de san Vito en tres grupos. El primero se derivaba de la imaginación y era la coreomanía original, bautizada por Paracelso como *corea imaginativa* o *estimativa*. El segundo grupo era la coreomanía asociada con deseos sensuales dependientes de la voluntad, llamada por Paracelso *corea lasciva*. El tercer grupo era el que dependía de causas corporales, al que llamó *corea naturalis*<sup>406</sup>. Esto sugiere que Paracelso había visto casos de coreomanía diferentes a los uniformemente trágicos y frecuentemente letales descritos en el siglo XVI.

En lugar de los saltos, los gritos incontrolados, los trances y el agotamiento, ahora los sujetos afectados bailaban y reían con mayor tranquilidad, y hasta podían seguir las órdenes que se les dieran, como por

---

<sup>405</sup>Lennox, William Gordon. *Epilepsia y trastornos relacionados* (Boston y Toronto, 1960), vol. I. p. 4

<sup>406</sup>Paracelso. *Opus Paramirum* Libro V. De Causis Morborum Invisibilium. En el manuscrito de Viena 11.115, med. 31 se encuentra en la pág. 204 bajo el título: “Die Bücher der unsichtbarn kranckaiten”.

ejemplo, que dejaran de bailar. En esa época empezaron a hacerse menos frecuentes los episodios de coreomanía grave y a verse más y más otros de enfermedad de la danza que podríamos llamar benigna, aunque todavía capaces de producir ciertos estragos. El mismo Paracelso, abogó siempre, para cualquier tipo de corea o tarantismo, por el tratamiento musical con instrumentos de percusión y viento.

Gracias al pintor belga Pieter Brueghel “el viejo” (1525-1569), podemos hacernos una idea de cómo se sucedieron los hechos más relevantes de la plaga del siglo XVI, pues plasmó a la perfección en un grabado<sup>407</sup> fechado en 1564, el baile histórico e incontrolado de la corea o baile de San Vito y su extraña procesión acompañada por diferentes instrumentos.



Si observamos con detenimiento el cuadro de Brueghel, llamado “*Los peregrinos danzantes de Muelebeék*”, caemos fácilmente en la cuenta de varias disposiciones. En el grabado de Brueghel el viejo (blanco y negro), se ven claramente a dos gaiteros como núcleo principal del cuadro, y tanto delante como detrás de ellos se predisponen las atarantadas, pues diversos documentos de la época, manifiestan que este mal era predominante en las mujeres. De tal forma, son “dominadas” por dos hombres que les obligan a fijar la atención hacia la música que se está produciendo para controlar sus

---

<sup>407</sup> Brueghel. *Los peregrinos danzantes de Muelebeék*

movimientos incesantes y descoordinados. Brueghel nos presenta la secuencia mostrando instrumentos estridentes como las gaitas, pero si nos fijamos en la parte media del grabado, aparecen dos personas con instrumentos de percusión, muy probablemente para marcar el ritmo y ajustar al tempo las notas largas de los instrumentos de viento. La procesión se ubica en zonas abiertas, bosques o estepas, lejos de las ciudades y parece ser que giraban en círculo para que la música no se perdiera en el espacio natural. El propio Brueghel nos explica su intención con este grabado:

*“Estos son los peregrinos que iban a bailar el día de san Juan en Muelebeék en las afueras de Bruselas. Se hayan bailado y pasando sobre un puente, y saltando muchas veces, pues acompañados de la música, estarán limpios y libres por todo el año de la enfermedad de san Juan (corea)”*

Cabe destacar que la representación en color que vemos en la parte superior izquierda del grabado, es obra de Brueghel el joven, hijo del anterior, que replicó la pintura de su padre dando más importancia al momento que querían representar.

Aunque lo curioso radica en las varias versiones que se dieron sobre esta “extraña enfermedad” según su causalidad. Una de ellas, y ciertamente interesante, atribuía dicha locura danzante al ergot o cornezuelo (hongo del centeno), basada en la ingesta de cereal contaminado con este hongo que contenía sustancias psicotrópicas. Otro pintor de la época llamado Hendrick Hondius I (1563-1650) optó por darle veracidad a la historia del ergot y lo representó en otro grabado llamado la Danza de San Juan, donde se observan grupos de gentes bailando sin sentido víctimas de los efectos del hongo. Como detalle, cabe destacar las tumbas que yacen al lado de los danzantes, símbolo inequívoco de que muchos de ellos morían en el intento de una alocada y frenética recuperación.<sup>408</sup>

Era conocido igualmente como “fuego de San Antonio”, y podía producir necrosis de los tejidos y gangrena en las extremidades. Muchos conseguían sobrevivir, pero quedaban mutilados de por vida, en algunos casos perdiendo todas sus extremidades. La improbabilidad de que dichos enfermos pudieran

---

<sup>408</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°19

bailar deshizo esta hipótesis, pues como es evidente, es factible que el cornezuelo pudiera haber inducido las alucinaciones y convulsiones, pero se antoja bastante difícil que fuera este hongo el causante de las interminables maratones de baile, puesto que uno de los síntomas del ergotismo era la reducción de la cantidad de sangre que llega hasta las extremidades, lo cual, aparte de producir fuertes dolores, dificultaba moverse y, por supuesto, bailar.

Sin embargo, la creencia contemporánea lleva a asumir que se trataba de posesiones demoníacas, por lo que distintas cadenas de oración eran organizadas para intentar curar a los “poseídos” por medio del exorcismo. Un historiador alemán del siglo XIX llamado Justus Hecker, afirmó que se contrataban músicos esperando que la música calmara y curara a los danzantes quienes, tras varias horas de movimiento continuo, colapsaban del cansancio para despertar “desposeídos” de sus demonios<sup>409</sup>. Aunque, y de todas maneras, eran pocos los que lograban despertar ya que la mayoría moría a causa de paros cardíacos o de las convulsiones que sufrían.

La versión del ergot tuvo su propia plaga, al margen de la relatada en Italia. Ésta se dio en julio de 1518, y sin duda fue la más mortífera de todas. Según los documentos de la época, en menos de 20 días después del primer caso el número los danzantes superaban los 420 “participantes”. Sin embargo, lo espectacular del caso no fue en si mismo el tamaño de la epidemia, sino las medidas tomadas por las autoridades. Tras consultar con varios “expertos” se llegó a la conclusión de que la única cura era dejar bailar a la gente hasta que esta se hartara de hacerlo. Se habilitaron los mercados principales de las ciudades y algunos salones, lugares que, a su vez, eran dotados con músicos pagados por el gobierno para animar el baile. Las intenciones de las autoridades no fueron malas, pero no contaron con que los danzantes morían del propio de cansancio. De nuevo Hendrick Hondius I nos lo muestra en dos grabados<sup>410</sup>, copias del de Brueghel el viejo. Por lo que parece, la acción causó mella en la sociedad del momento y las representaciones pictóricas se fueron sucediendo, intentando como vemos, sacar el aspecto más delirante de las víctimas, ya fueran por la picadura de la araña como por el ergotismo.

---

<sup>409</sup> Hecker, Justus *The dancing mania of the Middle Ages*. 1859.

<sup>410</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°20

## 4.2 LA TERAPIA MUSICAL EN LAS ENFERMEDADES PSÍQUICAS

Hasta este momento, todas las aportaciones que se habían hecho al respecto de la terapia musical en las enfermedades psíquicas habían quedado vanas de fundamentación médica. Los musulmanes, más incisivos que los occidentales, ya observaron un filón importante en los efectos que causaba la música en la melancolía, depresión etc. Arnaldo de Vilanova, Bernardo de Gordon o Constantino el Africano, fueron el enlace cristiano y la continuación de los conocimientos árabes. La constatación de la asimilación de dicha práctica, aparte de lo teóricamente demostrado por Marsilio Ficino, que veremos más adelante, nos llega al Renacimiento con el pintor flamenco Hugo van der Goes, que detallamos a continuación.

### 4.2.1 El caso de Hugo van der Goes

Pintor flamenco, Hugo van der Goes (1440-1482)<sup>411</sup> se situó a mitad de camino entre la religiosidad, la música y la pintura, quien después de una meteórica carrera de éxitos pictóricos, decidió hacerse hermano de una orden religiosa a los 35 años. Manifestó cinco años más tarde, indicios de una depresión psicótica llamada depresión endógena, que fue tratada como lo fuera la enfermedad del rey Saúl, mediante la interpretación de música instrumental a la que se adicionó el coro de la capilla de la orden. Concretamente ocurrió en el Rode Klooster<sup>412</sup> (El Claustro Rojo), un convento agustino de los alrededores de Bruselas, en el otoño de 1480. Su vida en dicho convento fue narrada por un hermano, compañero suyo de noviciado, Gaspard Ofhuys de Tournai (1456-1532). Ofhuys<sup>413</sup> escribió que Hugo van der Goes, por naturaleza de temperamento melancólico, comenzó a atormentarse por el temor de no llegar a terminar los numerosos cuadros comenzados<sup>414</sup>. La crisis tomó formas decididamente patológicas durante un viaje a Colonia, hecho en compañía de

---

<sup>411</sup> Lorne Campbell. National Gallery Catalogues (new series): *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings.*, 1998, p.240

<sup>412</sup> Crónica latina manuscrita en la Biblioteca de Bruselas, publicada en versión alemana en el "Repertorium für Kunstwissenschaft" de 1912

<sup>413</sup> Dolet, Nevet. Gaspard Ofhuys's Chronical and Hugo van der Goes. Department of Art History, Tel Aviv University. pp 125-134.

<sup>414</sup> Existe un informe escrito por el viajero-médico Jerónimo Münzer (1458-1508), de origen alemán, fechado en 1495 que probablemente visitó el Rode Kloster durante la estancia de Van der Goes, y tuvo la oportunidad de esclarecer el motivo de la depresión del pintor flamenco, que no fue otra que verse incapacitado por no poder imitar el retablo de la catedral de Gante.



otros frailes. Volviendo de dicha ciudad, Hugo van der Goes fue hallado una noche presa de la desesperación: estaba obsesionado por el pensamiento de haber incurrido en la condenación de Dios y movido de propósitos de autodestrucción. El padre prior Thomas Vessem elegido en 1475 y muerto en 1485, trató de curarlo con la música, y los hermanos se prodigaron en asistirle, hasta que por fin, Hugo van der Goes mejoró de su “frenesís magna”. Recobró relativamente su salud mental con ayuda de la música, aunque decayó en posteriores ocasiones, hasta su muerte en 1482. Pero cabría preguntarse ¿por qué el padre prior Thomas Vessem optó por este tipo de terapia? La respuesta es sencilla. Realizando una introspección en la historia del monasterio y sus alrededores, encontramos al beato Jan van Ruysbroek (1293-1381) prior del monasterio de Groendal, cerca del Rode Klooster (ambos agustinos). Este místico belga, mostró siempre una sensibilidad especial hacia la música y fue siempre partidario de la lectura devocional de la Biblia acompañada con música. La incursión de ésta con enfermos, vendrá de la mano de uno de sus predecesores, el también belga Tomas de Kempis (1380-1471), que teorizará brevemente al respecto de los beneficios musicales para el convaleciente mental en su obra *Imitación de Cristo*<sup>415</sup>. De este último, tomará el prior Thomas Vessem las prescripciones musicales y su elemento terapéutico. No obstante, y según Ofhuys, el prior Thomas pareció haber sido inspirado por la historia de David y Saúl, y no por las ideas médico-terapéuticas que tuviera.

Sabemos entonces, que el uso terapéutico de la música comenzaba a ser conocido y utilizado para los males psíquicos en personas aquejadas de depresión, melancolía y enfermedades similares. La prueba de que los resultados fueran beneficiosos para Van der Goes está por demostrar, aunque todo parece indicar, que los efectos a corto plazo fueron satisfactorios, y que según Gaspard Ofhuys<sup>416</sup> pudieron ayudar a la recuperación parcial del enfermo. Es probable que al menos una de las pinturas de Hugo van der Goes, *Muerte de la Virgen*<sup>417</sup>, fuera pintada después de su hipotética recuperación. Por lo tanto, parecía no estar incapacitado para todos los trabajos.

---

<sup>415</sup> Kempis, Thomas. *On the Passion of Christ according to the four evangelists*. Ignatius Press. 2004 pp. 9-12.

<sup>416</sup> Van der Elst, Baron Joseph. *The last flowering of Middle Age*. New York 1944 pp.82

<sup>417</sup> Rynck, Patrick de: *Hugo van der Goes, «La muerte de la Virgen»*, en las pp. 82-83 de *Cómo leer la pintura*, 2005, Grupo Editorial Random House Mondadori

La relevancia de este hecho, tuvo un repercusión ciertamente inusitada, pues lejos de quedar en el olvido, se mantuvo la tradición de que la música podía ser beneficiosa para el tratamiento de la melancolía y la depresión hasta el mismo siglo XIX, donde el pintor belga Emile Wauters (1846-1933) retratará *La locura de Hugo van der Goes* en 1872, en la que recalca la fuerza psicológica de la música para tratar la enajenación mental. Wauters, influenciado por la tesis de su hermano acerca de la locura de Van der Goes, lo retrata en el monasterio de Rode Klooster, en las garras de su depresión melancólica, mientras que los varones jóvenes cantan para aliviar el ánimo. La intervención del padre Thomas, como nos muestra la pintura, es cuanto menos curiosa, pues observamos, que la actitud del abad es de total convencimiento, seguro de lo que esta haciendo y de lo beneficioso de los sonidos, esperando una reacción inmediata del enfermo.

En la ilustración de Wauters, determinamos el detalle del rostro de Van der Goes y la escena en si, que muy probablemente, no fuera del todo fiel a la realidad, aunque las fuentes del pintor belga eran muy fiables. Si nos convencemos de la veracidad de lo retratado, el tratamiento in situ que se le aplicó a Van der Goes es ciertamente insólito, ya que el lugar donde se desarrolla la escena es en el propio monasterio donde el pintor flamenco estaba recluido, y como tal santuario de oración, cualquier manifestación sonora instrumental, estaba muy lejos de las normas cristianas establecidas para dichos centros. Nada que objetar al coro de novicios, pero ¿y los instrumentistas? Tanto sus ropas como sus instrumentos (una lira y una vihuela) son incoherentes dentro del conjunto musical. ¿Qué tipo de música acompañan estos juglares? Indudablemente religiosa, pues era improbable que los novicios conocieran el repertorio madrigalesco que comenzaba a despuntar como máximo exponente de la música profana a finales del XV.

Es lícito pensar entonces, que se pudieron contratar a grupos de instrumentistas para realizar las terapias musicales dentro de los monasterios, que era donde se encontraban los enfermos, aunque es más fácil aseverar que los lugares destinados a la curación de enfermos mentales, como los manicomios, contaran con dichos grupos y con cantantes entre su plantilla, siendo entonces el repertorio más flexible y variopinto, según, evidentemente, el tipo de afección mental de cada paciente.



Emile Wauters: The Madness of Hugo van der Goes, 1872. Royal Museums of Fine Arts, Brussels

No obstante, si volvemos a la pintura, el padre Thomas (en la imagen como director del conjunto), se mostró muy innovador al utilizar este tipo de terapia sobre un personaje tan conocido como era Van der Goes, arriesgándose a poner su nombre en entredicho. Por lo que no es descabellado suponer, que utilizó todas las opciones posibles a su alcance para llevar a cabo su intención de curar al pintor con música.

El tema de lo acontecido a Van der Goes, ilustrado en el cuadro de Wauters, suscitó el interés y fascinación a muchos observadores posteriores intrigados por la relación entre la música y la locura. Como dato significativo, Vincent van Gogh escribió a su hermano Theo en 1888:

*“[...] estoy sorprendido, de cómo pudo reducirse la locura de Hugo van der Goes con la música tal y como muestra la imagen de Emile Wauters. Y si no fuera porque tengo casi una doble naturaleza, la de un monje y la de un pintor, yo mismo tendría que haber sido curado desde hace ya mucho tiempo con este mismo método, convencido de una completa y absoluta recuperación en mis tribulaciones”*

Lo realmente curioso de esta exposición acerca del cuadro pintado por Wauters, radica en la significación que adquirió la música desde un punto de

vista medicinal, enfocado sobre todo a tratar enfermedades de tipo psíquico. No obstante, el tema recurrente de la música como terapia cobró especial fuerza en esta época, para ir desarrollándose a lo largo de los siglos posteriores y aterrizar con fuerza en el siglo XX.

#### 4.2.2 Oliva de Sabuco. La repercusión psíquica del tarantismo y la anatomía cerebral

Una de las representantes más significativas de la terapia musical en las enfermedades psíquicas fue sin lugar a dudas Oliva de Sabuco. Hija de Miguel de Sabuco, procurador de Alcaraz y boticario, Oliva (1562-1629), filósofa y médico, escribió sobre la repercusión de la música en el cerebro. En su obra *Nueva Filosofía de la naturaleza del hombre*<sup>418</sup>, publicada en 1587 en Madrid, en la parte referente al *Coloquio del conocimiento de sí mismo*, trató sobre medicina y psicología, brindando normas sanitarias y espirituales para evitar las enfermedades y prolongar la vida. Concibió al hombre como un microcosmos y sus estados fisiológicos y mentales, innovadoramente, explicados a través de los afectos y el sistema nervioso: estimó que existía una estrecha conexión entre mente y cuerpo, de forma que un malestar psíquico podía originar uno físico, incluso una enfermedad o la muerte, con lo que fue precursora de la psicósomática. Además, intuyó la existencia de una sustancia neurotransmisora, lo que plagiarán de ella después ilustres médicos ingleses, situándose en estos conceptos por encima de autores como Descartes, que propondrá como alternativa unos supuestos “espíritus animales” para la transmisión nerviosa. Por lo tanto, escribió acerca de la terapia musical y la higienización como métodos útiles de curación, diciendo al respecto:

***“La música es el contrario del mal sonido desproporcionado, y así hace el contrario efecto, es la cosa que más conforta, alegra, y afirma el cerebro, de las que hay fuera del hombre, porque como sea un género de alegría espiritual que alegra el ánimo, se le pega, casi como efecto de alegría natural, en tanto que con la música se sana el daño que hizo el veneno en el cerebro, y se pone por remedio”***<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> "New Philosophy of Human Nature: Neither Known to Nor Attained by the Great Ancient Philosophers, Which Will Improve Human Life And Health", by Oliva Sabuco, Mary Ellen Waithe, Mary Colomer Vintro, and C. Angel Zorita (University of Illinois Press, 2006, Dec. 13) vv.pp

<sup>419</sup> Ibid.

Tal como vemos, Oliva de Sabuco, incisiva en sus conclusiones, afirmó que la repercusión de la música radicaba directamente en el cerebro, que era el motor de las sensaciones humanas. Del sonido excesivo y repentino, que hace su daño en su proporción, en el cual advierte de lo perjudicial de los ruidos en el cerebro, enumeró una serie de sonidos desagradables fruto de su observación, al igual que los efectos perniciosos de la desarmonía musical. En el capítulo 47 de su libro 8º titulado *Del sonido excesivo y repentino, que hace ese daño en su proporción*, describió algunos efectos patológicos del ruido:

*“El sonido excesivo y repentino sin proporción hace caer, y derriba ese jugo del cerebro en su proporción como el sonido de un arcabuz repentino que hace muchos daños, especial en mujeres que se han visto malparir. Finalmente, todo demasiado sonido, es contrario al hombre. Especial tiene tres sonidos que derriba esta humanidad del cerebro, que son oír un hipo penoso, o limar hoja delgada, o llorar agriamente. También oír cantar mal, oír leer mal, y oír a un necio inoportuno”*<sup>420</sup>

De tal forma la música armónica, sólo podía hacerle bien al hombre, que aquejado de “enfermedades” como la ira o la melancolía, alejaba dichas patologías y ponía remedio a los males. Localizó entonces Oliva de Sabuco el efecto más importante de la música en el cerebro y no en el corazón como otros autores. Situó a la música “externa al hombre”, creyéndola capaz de modificar el estado de ánimo del enfermo. Así, en el *Título VI*, sobre *la ira y su remedio*, de la obra arriba mencionada, en un diálogo entre Rodonio y Antonio (dos protagonistas de su obra), dijo: **“[...] la música es eficacísimo remedio, que quita el daño que el enojo está haciendo”**<sup>421</sup>

Para recuperar la alegría, no había nada tan indicado como la música, que según ella, era la cosa más amable y que más excitaba el amor en el hombre.

Sin desdeñar la cultura clásica, no dudó en recurrir a un hecho que corroborara el poder de la música desde antaño en las enfermedades, por ello, en el *Título VI* de su obra, nombró un ejemplo ya conocido para nosotros:

---

<sup>420</sup> La mayor parte de los escritos y referencias están extraídos de Posch Blasco, Serafina. *Compendio de musicoterapia. TomoII*. Barcelona. Herder.1999

<sup>421</sup> Sabuco, Oliva de, *La nueva filosofía de la naturaleza del hombre* Traducción de Mónica Balltandre. Athenea digitAl- núm 10. (otoño 2006) p263-275

*“[...] Ahora digo que tenía razón Ismenías, médico de Tebas, que curaba todas las enfermedades con la música”<sup>422</sup>*

No obstante, hay que señalar, que Oliva, aunque innovadora en sus pensamientos, adoptó una actitud posterior muy cómoda, pues recurrió al tópico del mordisco de la tarántula y su veneno (muy en auge), como procurador de la locura, de la que igualmente aconsejó la música como único remedio posible:

*“[...] la música quita el daño que el enojo provoca, como los mordiscos de la tarántulas sanan bailando con buena música, y no con otra cosa, y si falta música muere algo”<sup>423</sup>*

Evidentemente, Oliva se excedió en esa postrera afirmación, ya que como sabemos hoy, la música, en contra de lo que se pensaba entonces, carece del poder de ser un antídoto contra un veneno específico, como es el que inocular la tarántula. Por lo tanto y corroborando nuestra idea, el poder de la música desde el punto de vista médico, era y es, sobre todo, indirecto, ya que actuaba sobre la psique humana influyendo sobre su parte fisiológica. Sin apartarse de esta idea, Oliva partió de los casos observados en la región de Pulia, en Italia:

*“[...] un género de arañas, que se nombran tarántulas, que se crían en la Pulla, tienen tanta ponzoña, y veneno, que el hombre a quien pican luego pierde todos los sentidos, y muere, si no es socorrido presto con remedio halló experiencia, que es la música, tañéndola suavemente, y luego el hombre que fue picado comienza a bailar con mucha furia y fuerza, sin cansarse, hasta que aquella ponzoña se gasta y pasa su furia”*

Se puede observar en este último párrafo, que el acompañamiento musical era el remedio claro al descontrol que provocaba el veneno en el cuerpo del hombre. Para apoyar la teoría del tarantismo, Oliva de Sabuco se inspiró en el diplomático y escritor italiano Baltasar de Castiglione (1478- 1529), que describió la música como uno de los métodos más efectivos para curar la picadura de la tarántula:

---

<sup>422</sup> Ibid. p.267

<sup>423</sup> Ibid. p.267

*“[...] en aquel lugar llamado Pulia, donde picaba la Tarántula, se utilizaban con los hombres diferentes instrumentos musicales que con un sonido seco, expulsaban la enfermedad, hasta que se encontraba la concordancia sonora con el humor afecto, se cortaba, e incitaba que el paciente se moviera de repente, llevándole a recuperar su salud otra vez”<sup>424</sup>*

Castiglione, apoyándose en los clásicos, da pábulo a la historia y gracias a sus aportaciones, médicos de la talla de Sabuco entre otros, tomaron sus palabras con absoluta credibilidad. Además, la médico, adoptó de otro contemporáneo de Castiglione, del sevillano historiador y antólogo, Pedro Mejía (1497-1551) las siguientes palabras acerca del tarantismo y el efecto musical sobre él, aparecidas en su tratado *Silva de varia lección*:

*“el efecto que hace la música es que el herido comienza a bailar, haciendo diversas mudanzas, como si hubiera empleado toda su vida en aprenderlas, y está así bailando, normalmente entre tres y cuatro días, hasta que aquella maldita ponzoña se consume, y se gasta con el ejercicio de la música”<sup>425</sup>*

Andrés de Laguna (1499-1559), médico humanista español, especialmente dedicado a la farmacología y a la botánica médica, en su traducción del griego al castellano del *Pedacio dioscorides anazarbeo* hace una descripción sintomatológica de los efectos de la mordedura de la tarántula:

*“[...] porque unos cantan, otros ríen, otros lloran, otros saltan, otros duermen, otros sudan, otros tiemblan y, finalmente, otros hacen otras cosas extrañas. Pero a todos estos accidentes tan diferentes es un remedio común la música: la cual mientras dora, cada uno torna en si mismo y parece no tener mal ninguno, y en cesando la voz, o los instrumentos, vuelve a su propia locura”<sup>426</sup>*

Literariamente, el escritor inglés Sir Philip Sidney (1554-1586), en su obra *Arcadía*, libro 1, habló también de la música como cura del tarantismo: “**la**

---

<sup>424</sup> Castiglione. *The courtyer*, sig. B2r

<sup>425</sup> Mejía, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. De los Bíblicos Españoles II, 1542 p.69

<sup>426</sup> Laguna, Andrés, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*: edición facsímil de 1566, Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud, 1999 *et al.*, de: Madrid, Instituto de España, pp. 1968–1969

***melodía de la música, es medicina tal para el que está enfermo de la tarántula***<sup>427</sup>

Como leyenda, el tarantismo tomó unos tintes excesivos, ya que al hombre enajenado por cualquier otra razón a la propuesta, enseguida había sido víctima de la picadura de la araña, cosa poco probable muchas veces, pero como pasa con todo, generalizar el problema era lo más fácil en pos a una explicación empírica de la locura transitoria. No obstante, el objetivo no era en si la picadura de la araña, sino el efectismo de la música en las enfermedades mentales como la esquizofrenia. Según los últimos estudios, en contra de lo que parezca, han constatado que una música de bajo volumen o sedante, o como decía Sabuco "***suave***", es la música que más incita a la acción tanto física como psíquica, mucha más incluso que una música excitante. Esta idea es una aplicación directa de un principio médico muy importante en la Edad Media y que el Infante Don Juan Manuel (1282-1348) expresó así: "***quien la enfermedad quiere sanar, con medicina contraria la ha de curar***".<sup>428</sup>

Hasta este momento, sobre este aspecto, ha habido diferentes versiones, más lógicas y menos lógicas, aunque todas ellas válidas, ya que no se puede generalizar a la hora de decir que una música lenta es buena para el desasosiego, o que una música rápida despierta del letargo. Como podemos suponer, según el mal, a unos les afectará de una manera y a otros de otra.

En su exposición Oliva de Sabuco, continuó apoyando que la música, además tendría más fuerza si con ella se juntaba el buen olor y palabras de buena esperanza. De tal forma que, como ya hicieran los musulmanes, las "buenas palabras", es decir, la psicoterapia de apoyo, junto con la olfatoria y la música completaban un tratamiento perfecto.

Otro aspecto que trató Oliva de Sabuco fue la figura del músico que conducía la terapia. Aquí, es ciertamente difusa la información, pues no queda claro si el músico era el terapeuta o estaba tutelado por un médico que era el que manejaba el tratamiento. No obstante, esta genial médico y filósofa, dejó ver claramente que los conocimientos del músico no podían limitarse en modo alguno a la música, sino que además debía conocer, como veremos con Ficino,

---

<sup>427</sup> Phillip Sidney. *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1580- 1590) p.85

<sup>428</sup> Lida de Malkiel, María Rosa. *Tres notas sobre don Juan Manuel. Romance Philology* 4.2-3 (1950) p.94



lo mejor posible al enfermo mental y las formas de psicoterapia adecuadas. No es de extrañar que Oliva de Sabuco preestableciera estas normas, pues como era sabido, que un hombre (mujer en este caso) aglutinara conocimientos de más de una disciplina, era en el Renacimiento bastante habitual.

Para finalizar expuso un punto acerca de la medicina preventiva a través de la música, e indicó:

*“[...] con la música se podrán curar muchas enfermedades, como los que tienen apoplejía, o epilepsia, que dicen mal de corazón, y sienten cuando les quiere venir gran furia, y si hallasen música, el mal no aparecería”<sup>429</sup>*

Una vez más nos sorprende la alcazareña, pues desde Maimónides (siglo XII), y la posterior mención que a principios del XV hizo el padre Jofré, no se había vuelto a nombrar la epilepsia y la apoplejía.

#### 4.2.3 Otros puntos de vista sobre los efectos de la música en la psique

En este mismo siglo, y haciendo un guiño al tan prolífico mundo musulmán, destacó un famoso médico ciego llamado Daud Al-Antaki, que escribió una enciclopedia médica llamada *Al-Tadhkira (Memorial para los hombres sabios)*<sup>430</sup> en la que mencionó la *Epístola de Música*<sup>431</sup> de los Hermanos de la Pureza, que ya comentamos en el capítulo relativo al Islam, un epígrafe sobre la música en el que relacionó los ocho modos rítmicos, dotándolos de las denominaciones que indicaban sus principales efectos. A tales modos se les atribuía propiedades medicinales muy curiosas, por ejemplo: el rast era bueno para tratar la hemiplejia, el 'iraq, ayudaba a curar enfermedades agudas de los humores, tales como enfermedades del cerebro, vértigo, pleuresía, y asfixia. Poco más se ha podido rescatar de tan curioso tratado, sin embargo, en este contexto, sí extraemos interesantes conclusiones de un médico isabelino llamado Thomas Cogan (1547-1607), educado en Oxford y profesor en Manchester, que recomendaba la música en su manual de

---

<sup>429</sup> Posch Blasco, Serafina. *Compendio de musicoterapia. TomoII*. Barcelona. Herder.1999

<sup>430</sup> *Tadhkirat uli'l-abab... Memorial for Wise Men...* El Cairo 1937, pp 36-9

<sup>431</sup> *The Epistle on music of Ikhwan Al-Safa*, en A. Shiloah *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993, III.pp 5-73

salud para los estudiantes como reconstituyente de enfermedades psicofísicas.<sup>432</sup>

Para curar la ira, considerada por algunos la enfermedad más terrible del alma, surgió la figura del holandés Johann Weyer (1515-1588), discípulo de Agrippa von Nettesheim, comentado en el epígrafe anterior, quien abogó por utilizar el ejercicio, el baño, pero sobre todo la música como calmante más inmediato de este mal. Curiosamente, Freud, en el siglo XX, considerará la obra de Weyer publicada en 1563 y denominada *De Praestigiis Daemonum*<sup>433</sup>, un excelente tratado de psiquiatría y un referente en esta época. Dicho trabajo, se convirtió en una encarnizada lucha contra el *Malleus Maleficarum*, tratado que castigaba duramente a las brujas como personajes poseídos por el demonio. Weyer refutó dicha teoría, alegando que no creía en las brujas, o en la caza de las mismas. Su trabajo inspiró la abolición de la persecución de brujas en los siglos posteriores.

Pero lo que realmente atrajo a Freud, fue su método médico, pues consistía en una observación clínica, sin ningún influjo de superstición y un respeto al ser humano. En su opinión, muchas de las llamadas brujas, no eran más que víctimas de trastornos mentales que necesitaban atención y régimen médico, en el que la música ocupaba un papel preponderante.<sup>434</sup>

En el manejo y tratamiento de la psique enferma, hallamos a otro médico-músico de la época, Thomas Campion<sup>435</sup> (1567-1620), que cultivó la poesía, la abogacía, la música y por descontado la medicina. Durante el reinado de Isabel I de Inglaterra, practicaba la curación psicológica de la depresión por medio de canciones de diversa temática, por lo que le fue sencillo, dada su gran producción musical, utilizar desde el punto de vista terapéutico una canción u otra para tratar los males mentales. Fiel seguidor de la cultura órfica, Campion, alejaba, por medio de la interpretación personal, - pues también era tañedor de laúd amén de gran compositor de “ayres” (tipo de composición musical semejante a los madrigales)- , la melancolía y la locura de los enfermos.

---

<sup>432</sup> D. C. Price, *Patrons and Musicians of the English Renaissance* (Cambridge, 1981), pp. 19-27.

<sup>433</sup> Christopher Baxter, *Johann Weyer's De Praestigiis Daemonum: Unsystematic Psychopathology*, in *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*, 53-75. London, 1977

<sup>434</sup> H. C. Erik Midelfort. *Johann Weyer and Transformation of the Insanity Defense*. In *The German People and the Reformation*, ed. R. Po-Chia Hsia, 234-61. Ithaca: Cornell, 1988

<sup>435</sup> Lowbury, E., T. Salter, and A. Young. *Thomas Campion: poet, composer, physician*. 1970

Sin olvidar la disciplina anglosajona de Campion, cabe mencionar a un profesor de música, compositor y laudista, que si bien no estuvo a la altura del anterior, si fue un influyente terapeuta musical. Hablamos de Thomas Robinson (1588-1610), profesor en la corte danesa de Elsinore, en cuya obra *The Schoole of Musicke*, recordó a sus discípulos: **“la música es uno de los tratamientos más utilizados en la tradición occidental, junto con la teología y la medicina, y que además cura numerosas enfermedades”**<sup>436</sup>

Hasta este punto, hemos visto como la música “afecta” tanto a nivel físico como psíquico, incidiendo ineludiblemente en un factor neurológico. Si nos adentramos en este contexto, las disertaciones de Oliva de Sabuco, Paré o Campion, tienen más consistencia, pues gracias a otro médico y humanista holandés, llamado Jason Pratensis (1486-1558), y a su obra, *Cerebri Morbis*, catalogada como el primer tratado sobre neurología de toda la cristiandad, sabemos la repercusión de la música en el cerebro y en el sistema nervioso tal y como lo vieron los sabios renacentistas. Así dijo: **“La música es la medicina de la mente triste”**. De tal forma, Pratensis en su exposición acerca de la melancolía y su remedio, fue absolutamente contundente a la hora de valorar la música como terapia a este mal psíquico:

*“[...] muchos médicos asocian manía y melancolía en un sólo trastorno, porque consideran que ambas tienen el mismo origen y la misma causa, y difieren sólo en el grado de manifestación. Otros consideran que son bastante distintas. Pero de lo que no hay duda es de su curación y tratamiento, pues con sonidos se ha de sanar. La música es la cosa más admirable, y digna de consideración, por lo que puede modificar la mente, y la estancia de los afectos tempestuoso. Afecta no sólo a los oídos, sino también a las arterias, a la vida y al espíritu de los animales. Activa la mente, y hace que sea ágil”*<sup>437</sup>

En el mismo camino se dirigió el médico y gerontólogo de la corte de Enrique IV de Francia, André du Laurens (1558 - 1609), pues señaló la capacidad de la música para hacer cambiar los estados de ánimo y para luchar contra la melancolía<sup>438</sup>. Du Laurens tomó las prescripciones médicas al

---

<sup>436</sup> Robinson, T. *The Schoole of Musicke* (London, 1603), sig. B

<sup>437</sup> Goodwin, F. K., & Jamison, K. R. (1990). *Manic-depressive illness*. New York, NY: Oxford University Press. p. 406

<sup>438</sup> Évelyne Berriot-Salvadore *Les œuvres françaises d'André Du Laurens*, Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard, Genève, Droz, 2008, p. 243-254.

respecto del galeno alemán Johannes Schenck von Grafenberg (1530-1598), que curó a más un paciente aquejado de melancolía profunda por intercesión musical.<sup>439</sup>

Además, y sin que sirva de precedente, du Laurens intentó curar la escrófula (inflamación de los ganglios linfáticos), con tratamientos naturales y con la audición de canciones relajantes, sin dejar constancia escrita de los resultados obtenidos, pues parece ser, que sus investigaciones al respecto de la curación de este mal, no fueron respaldadas por sus contemporáneos. Sin embargo, su obra sobre la melancolía fue seguida por un discípulo, también médico, que le sucedió en el cargo, llamado Jacques Ferrand, mencionado en el punto 2.2 de este capítulo. Ferrand (1575-1630), escribió el *Traicte de l'essence et guerison de l'amour ou de la melancholie erotique* en 1610, una obra psicológica temprana sobre la tristeza amorosa en la que se adoptó como remedio factible la audición de música variable según su agógica dependiendo del grado de depresión del “enfermo”<sup>440</sup>.

#### 4.3 DURERO Y LA REPRESENTACIÓN EXTREMA DE LA MELANCOLÍA. RELACIONES CON LA MÚSICA

Hay en la noción misma de la melancolía una admirable ambivalencia, pues esta es etimológicamente la bilis negra, es decir, un líquido viscoso, amargo y nauseabundo, secretado por el hígado y acumulado en la vesícula biliar que tiene una función en la digestión intestinal; algo poco exultante. Pero es también un estado de ánimo del que todos los siglos han cantado maravillas, desde la Antigüedad hasta el Romanticismo. Lógicamente, y como ya se ha expuesto y se corroborará posteriormente, el Renacimiento no podía ser menos. Dicha melancolía, era una maldición de prestigio que emanaba del planeta Saturno, el opuesto absoluto de Júpiter (jovial y alegre). En la melancolía se mezclaban alma y cuerpo. Como ya sabemos, esta ambivalencia, estaba contenida en ciernes en la teoría de los cuatro humores de Hipócrates y de Galeno, pues se articulaba con los cuatro elementos, las cuatro estaciones y las principales edades de la vida humana.

---

<sup>439</sup> Foucault, Michel, *Médecins et malades: Part 4*, in *Histoire de la folie à l'âge classique..* (Gallimard, Paris, 1972). p. 408

<sup>440</sup> Starobinski, Jean. *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Basilea, Geigy, 1960

Sin embargo, la melancolía también era una enfermedad. Era una suerte de folía (como exponemos en el punto 2.1 de este capítulo) mórbida, que abominaba el existir y calumniaba la vida. La melancolía tenía reputación de amarga, avara y malvada. Pero, nada mejor para circunscribir la naturaleza melancólica que considerar su opuesto, el carácter jupiteriano, ya mencionado como alegre y dichoso. Este carácter jovial se expresaba en la música, que constituía el mejor remedio al mal melancólico. Marsilio Ficino, neoplatonista ferviente y gran defensor de la música como medio terapéutico, al que desarrollaremos más adelante, nos expuso en su carta a Giovanni Cavalcanti:

*“A decir verdad, con respecto a los males, soy muy temeroso, lo que tú me reprochas a veces. Acuso de una cierta complejión melancólica, y diría que es la más amarga de las cosas, si un recurso frecuente al laúd no me la hiciera más tranquila y más dulce”<sup>441</sup>*

Pero el que realmente hizo una representación fiel de este tema fue el pintor alemán Albert Durero (Nuremberg 1471-1528), quien dijo que la pintura era un arte melancólico y que era necesario acompañarla con la música, arte jupiteriano por excelencia<sup>442</sup>. Evidentemente, no podemos evitar la referencia a la languidez del rey Saúl, que se mejoró con el laúd del joven David:

*“El espíritu del Señor se alejó de Saúl y un espíritu malo lo agitaba, el Señor lo permitió. Y los siervos de Saúl le dijeron: Vuestros siervos, que están frente a usted, buscarán un hombre que sepa tañer el arpa a fin de que la toque y que sea socorrido cuando el espíritu malo enviado por el Señor lo acoja...”<sup>443</sup>*

Al igual como tampoco debemos olvidar los pequeños interludios que Leonardo Da Vinci dispuso para que la modelo de su Mona Lisa, siempre estuviera con una actitud tranquila y alejada de pensamientos tristes y melancólicos.

De esta forma, Durero, reprodujo todo el espíritu melancólico renacentista en un grabado llamado *La Melancolía I*, en el que se pueden ver

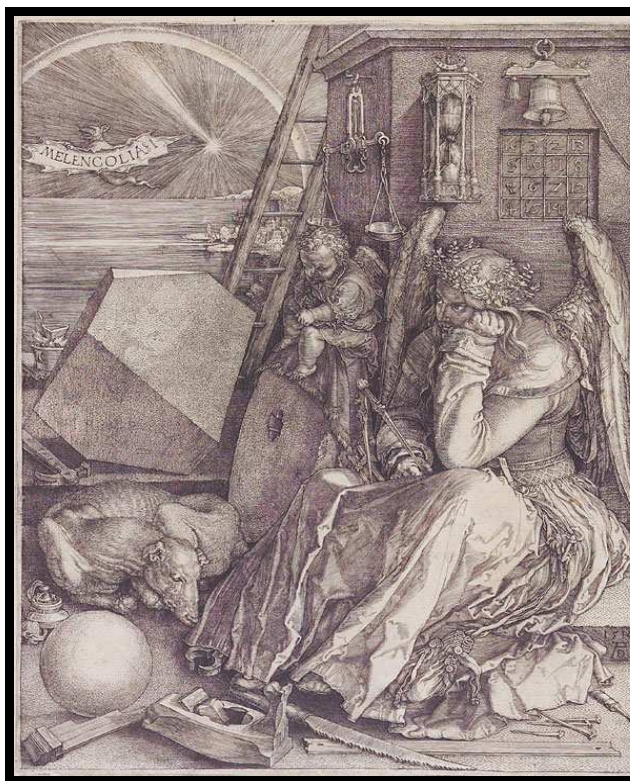
---

<sup>441</sup>Sobre Marsilio Ficino "Alabanza de la Filosofía"; la presente carta ha sido traducida igualmente de la edición bilingüe completa (latina-inglesa) de las cartas del autor: *The Letters of Marsilio Ficino*, vol. 1, Shephard-Walwin 1988, Londres.

<sup>442</sup> Tournier, Michel. *Alberto Durero. Melencolia I*. La Jornada Semanal, 6 de agosto del 2000

<sup>443</sup> Libro de los Reyes XVI

referencias más que probadas del poder terapéutico musical y su repercusión en el ser afligido y devastado por la desazón.



"Le Melencolie I" Albert Dürero 1514

Las interpretaciones acerca del cuadro *La Melancolía I*, han sido muchas y muy diversas, pero curiosamente, son pocas las que hacen referencia al existente aspecto musical del grabado. La melancolía no era un estado depresivo, pasajero en el ser humano, tal como se la entiende hoy día. Desde la Antigüedad hasta la época de Dürero, la melancolía era uno de los cuatro humores o temperamentos del hombre. Cada humor se asociaba a uno de los cuatro elementos, de las cuatro estaciones, las cuatro edades del hombre, los cuatro vientos, los cuatro puntos cardinales y las cuatro fases del mundo. La melancolía era el peor considerado de los cuatro humores y se asociaba a la tierra, la sequedad, el frío, el viento Boreal, el otoño, la tarde y la edad de los sesenta en el hombre. Los hombres de propensión melancólica poseían una constitución física diferente de los otros humores, lo que afectaba a su color de piel (terroso), cabellos, ojos, a su vulnerabilidad ante ciertas enfermedades (mentales, la locura principalmente) y por unas características morales e intelectuales. Así, cualquier alteración del humor melancólico provocaba la locura. Incluso en ausencia de una patología declarada, los melancólicos

pasaban por ser gente desdichada y descontenta, malhumorada y sombría. De ellos se decía que eran malvados, avaros, mentirosos, olvidadizos, apáticos y con tendencia al estudio en soledad.

Antes de *La Melancolía* de Durero, esta alegoría sólo aparecía en tratados de medicina y almanaques (por su relación con las cuatro estaciones). Se consideraba una enfermedad y se proponían como remedios los azotes, las plantas acuáticas, los paseos etc. La música, como ya sabemos era uno de los paliativos más comunes a este mal, y así lo representó Durero. Influenciado sin duda por Ficino y por Agrippa von Nettesheim, el genial pintor estableció en este grabado un entramado entre los humores, los planetas y la armonía de las esferas muy estudiada por los autores mencionados. La música formaba parte de este compendio y Durero la aceptó y confirmó en dicha composición pictórica. No obstante, la representación de los sonidos en el grabado era una antítesis a la bonanza que se le presuponía. Si nos fijamos, a los pies de la figura central, representada por un ángel femenino, abatido y con un semblante oscuro, síntoma de una dominancia de bilis negra, hay un laúd con el mástil partido. Sin duda, la enfermedad ha podido más que el remedio, es decir, el laúd, instrumento con el que se debía de aplicar la terapia contra la melancolía yace añicos a los pies del afectado, por lo que ni siquiera la música, ha sido capaz de combatir tan gran mal. El hecho de ser un laúd, el instrumento dibujado, afirma la basta cultura y conocimientos del genial pintor alemán, pues a pesar de ser un instrumento utilizado hasta la saciedad en esta época, es el que mediante sus cuerdas mejor representa las armonías de la naturaleza que tan bien estudiaron los musulmanes en el siglo X.

El hecho de aparecer roto el instrumento, era ciertamente curioso, pues hasta el momento, la música, había tenido efectos muy positivos para las enfermedades, como hemos analizado en puntos anteriores. No obstante, Durero nos devuelve a la realidad, y nos demuestra que la infalibilidad de los sonidos, no es tal como medio terapéutico, y que la música podía en muchas ocasiones no ser el tratamiento adecuado a la enfermedad. Sin embargo, se ha querido significar este detalle, para constatar el hecho del uso de la terapia musical para tratar la melancolía en el Renacimiento, con lo cual se reafirma que era un método paliativo muy común en dicha época y hartamente utilizado tanto por médicos, astrólogos, filósofos, como por humanistas del siglo.

Pero dicha obra, no fue la única alusión del pintor alemán a la terapia musical, pues aunque desde otro prisma, pintó en 1496, una xilografía<sup>444</sup> muy interesante en la que mostraba el interior de unos baños masculinos. Esto le permitió a Durero aludir por un lado a la cultura clásica de los baños romanos y las termas, donde se hacía ejercicio, se hablaba de política y literatura y se escuchaba música. Este factor, se repitió durante siglos posteriores hasta llegar a la actualidad, donde por razones obvias, ya no se dispone de música en directo para tal sosiego, sino que de forma indispensable, eso si, se conjugan sonidos subacuáticos, etéreos y al fin y al cabo relajantes para conseguir la paz interior a través de los sonidos, amén de los efectos terapéuticos del agua.

## **5. LA REFORMA Y LA TERAPIA MUSICAL**

Desde finales del siglo XV y principios del XVI, Renacimiento, humanismo y Reforma son fenómenos que aparecen estrechamente asociados. La crítica de los ritos, de las prácticas litúrgicas, de los dogmas y de la música sagrada provocó una crisis que afectó a toda la cristiandad y desembocó en la Reforma protestante. Según estamos viendo durante la exposición de este capítulo, en el Renacimiento, la admiración por la Antigüedad grecolatina es compartida por poetas, eruditos y filósofos. Los humanistas defenderán el respeto a la prosodia y el interés por la métrica, que serán escrupulosamente explotados en las adaptaciones musicales de textos latinos, clásicos o neoclásicos. Es el caso de las Odas de Horacio, armonizadas a cuatro voces para uso escolar y fines pedagógicos.

El coral, patrimonio de la música luterana, acaparará esta forma surgida del humanismo, convirtiéndose en su representante más característico en la segunda mitad del siglo XVI.

La participación vocal activa de los fieles en el culto constituyó uno de los motores principales de la Reforma junto con la imprenta, que favoreció la difusión de las nuevas ideas a través de numerosos panfletos, tratados y textos diversos: la imprenta musical de caracteres móviles (desde finales del siglo XV) contribuyó a partir de la década de 1520 a la difusión de recopilaciones de corales alemanes y de salterios hugonotes.

---

<sup>444</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 21



La enseñanza de la música, vivamente estimulada en las escuelas latinas y alemanas por iniciativa de Martín Lutero y de Felipe Melanchton, así como en los colegios y academias calvinistas, estará al servicio de la nueva religión desde la implantación del repertorio nacido con la Reforma.

Hasta este punto la situación musical reformista, nos deja entrever la importancia que la música tenía en las celebraciones religiosas que congregaba, pues el canto y la participación activa del mismo, será la principal fuente de misticismo y la unión con Dios más directa, viéndose en muchas ocasiones como una terapia anímica muy importante para los fieles. En diferentes citas que veremos a continuación, tanto Lutero como Calvino, hacen especial hincapié en la palabra acompañada con música instrumental, como en su momento ya hicieran los musulmanes, acompañando los toques del laúd con bellas poesías. Esta actividad musical dentro de los templos protestantes, ha llegado hasta nuestros días, donde las ceremonias se basan ante todo en la participación coral de los asistentes al culto, llegando muchas veces al clímax religioso a través de los sonidos y los cantos dedicados a Dios.

## 5.1 LUTERO Y LA MÚSICA

Comenzando por Lutero (Eisleben, Alemania 1483-1546), cabe destacar que, obviando las aportaciones teológicas expuestas en sus tesis, vamos a centrarnos en uno de los aspectos que más contribuyó a la confirmación de esta nueva religión en la Europa del XVI: la música. Desde todos los matices, la música fue un exponente esencial para la Reforma, pues Lutero la utilizó como catarsis, y desarrolló una serie de melodías sencillas para elevar el estado de ánimo de los fieles y mitigar el sufrimiento.<sup>445</sup> Era un músico notable que veía en la música un verdadero don de Dios. Cantaba (tenor), tocaba el laúd, la flauta, componía canciones y escribía himnos. Muchas veces después de cenar reunía a su familia y amigos y cantaban cantos gregorianos y composiciones polifónicas<sup>446</sup>. Creía firmemente que los cristianos debían alabar a Dios con palabras y con música. Sin embargo, consideraba posible que el demonio fuera capaz de usarla para seducciones impías, por ello procuró usar la música

---

<sup>445</sup> Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.*(2ºed) Madrid. Alianza Música (1990)

<sup>446</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 22

popular como acompañamiento a himnos religiosos con el objetivo de extirpar sus connotaciones paganas.<sup>447</sup> A colación de esta idea, en un trabajo realizado por Willy Schroeder<sup>448</sup> se repasan los posibles aspectos demoníacos a los que Lutero y el anteriormente comentado Von Nettesheim se referían:

*“Hay una magia satánica en los sonidos. Ya en los más antiguos tiempos era apreciada la música como un instrumento de magia. Tanto los magos blancos como sus adversarios los magos negros utilizaban sonidos que, en una determinada combinación y ritmo, actuaban de acuerdo con ciertas leyes del ocultismo. Los que practicaban esa música eran conscientes de su influencia sobre el alma humana, aplicando, incluso inconscientemente, el principio satánico basado en la desorganización de los tonos y en la desarmonía (para Lutero, la música pagana). La atonalidad era lo inmoral en la música. Tales sonidos tenían un lugar importantísimo en las bacanales, en las orgías y en los rituales del satanismo. En las misas negras, por ejemplo, se tocaba música atonal. Sin embargo, la música podía y puede, ejercer una influencia tanto maléfica como benéfica sobre los hombres y los seres vivos”*

Estas tribulaciones demoníacas, las vimos con Hildegarda von Bingen y San Dunstan, pero sobre todo, esa fustigación al paganismo como fruto de la manifestación del anticristo, ya despertó las hilaridades de los cristianos católicos como Rábano Mauro o Ionnis Cotton en el medievo. No obstante, choca ciertamente que Lutero tuviera estas diatribas, pues a pesar de la tolerancia que promulgaba con las gentes de diferentes creencias y costumbres, con la música era, tal vez, excesivamente estricto, y en una carta dirigida a su amigo Seuffl de Zurich, llamado el “Príncipe de los músicos”, explicó como Satanás era enemigo de la música, y que por interjección de ella, todas las influencias que el anticristo podía causar en el ser humano, eran curadas con la escucha y el tratamiento musical. Así dijo:

*“La música es un gran presente de Dios; está unida a la Divinidad; después de la teología, le concedo el primer lugar, y es a la que mas distingo entre las ciencias y las artes. Satanás es muy enemigo de ella, porque borra las tribulaciones y los malos pensamientos; solaza*

---

<sup>447</sup> N° 16 de la Revista ALCIONE

<sup>448</sup> Schroeder Willy, Commentaries on the Occult Philosophy of Agrippa (NY., Weiser, 2000) p.56

*el espíritu presa de la tristeza; refresca el corazón y le vuelve la paz, como ha dicho Virgilio”<sup>449</sup>*

El hecho de darle a la música el segundo lugar después de la teología, nos indica la importancia que Lutero le dio a dicho arte en todas las esferas de la vida y los efectos terapéuticos que tenía sobre el ser humano. De este modo, citando a Virgilio, llegó a aseverar que las manifestaciones que la música provocaba en el individuo eran dispares, pues daba la paz pero también exaltaba al corazón y lo renovaba.

Igual que Maquiavelo o Luis Vives entre otros, la necesidad de la música en las escuelas era uno de los pilares esenciales de las doctrinas protestantes, pues como es sabido, Lutero creó en Europa las primeras escuelas de música como tal de la cristiandad, derivando en los posteriores conservatorios. No solo bastaba con conocer la música o tener nociones, sino que además de esto, los estudiantes y maestros debían practicarla, muy probablemente con el canto o con el aprendizaje de algún instrumento.

*“Es absolutamente necesario introducir la música en las escuelas; un maestro debe conocerla y saberla, de otro modo no puede estimarlo, y no deberíamos ordenar sacerdotes sino á aquellos que estuviesen bien ejercitados en este estudio y hubiesen practicado este arte.”*

En su afán por reconocer a la música como indispensable después de la teología, Lutero incidió en lo necesario de este arte para la educación de los jóvenes como ya hiciera Platón en su República, pero lo verdaderamente significativo del texto siguiente, es la capacidad de hacer a la gente más habilidosa, que según Lutero poseía la música. ¿De qué tipo de habilidad nos está hablando el reformista? La plasticidad cerebral que otorgó la música y su estudio, es en la actualidad objeto de investigación de científicos en este campo. Según un estudio realizado por Christian Gaser, y Gottfried Schlaug<sup>450</sup>, descubrieron que tocar un instrumento musical desarrollaba el oído, pero

---

<sup>449</sup> Velazco J.L. *Martín Lutero devuelve el canto y la música al pueblo en el culto público*. (Revista El Faro. Septiembre-Octubre 1994. pp.132-133. México

<sup>450</sup> *Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians*. The Journal of Neuroscience, October 8, 2003, 23(27):9240-9245 Department of Neurology, Beth Israel Deaconess Medical Center and Harvard Medical School, Boston, Massachusetts 02215, and Department of Psychiatry, University of Jena, D-07743 Jena, Germany

también la actividad motora del cerebro debido a la necesidad de traducir rápidamente las notas de la partitura en movimientos de los dedos. Lo ciertamente significativo es como en pleno Renacimiento Lutero confirmó esto. Muy probablemente, y venerando a la música como lo hacía, como músico y conocedor de este arte, estaba en contacto con los mejores músicos alemanes del momento y vería en ellos una capacidad especial, pues el hecho de tocar o interpretar bien los corales y otras piezas, no estaba al alcance de cualquiera, con lo que ser músico era una habilidad aparte, además de un don de Dios:

*“La Música es un maravilloso don de Dios y próximo a la Teología. No renunciaría a mis escasos conocimientos musicales, salvo por razones de fuerza mayor...la juventud debería ser enseñada en el arte de la Música...ya que hace a la gente más habilidosa...Ciertamente me gustaría alabar la Música con todo mi corazón, como el excelente don de Dios que es y recomendárselo a todos...”*

Siguiendo con el poder educador de la música, Lutero la ensalzó nuevamente en las palabras que leemos a continuación reconociendo que era una disciplina cultural que además de otorgar conocimientos teóricos y prácticos al hombre, modificaba las conductas y refinaba las malas costumbres haciendo a las personas más razonables. La razón es tratada aquí, como una curación al pecado, pues el hecho de ser más dulce, más amable o más moral, más razonable en fin, hacía de la persona una mejor creyente, y por medio de la música se acercaba más a Dios, pues como dijo Lutero, **“es el más bello y el más glorioso don de Dios”**:

*“La música gobierna al mundo, endulza las costumbres, consuela al hombre en la aflicción. Es hija del cielo. Es el más bello y el más glorioso don de Dios. Es una disciplina; es una educadora; hace a las gentes más dulces, más amables, más morales, más razonables [...]*

Los sentimientos extremos que provocaba la música en el ser humano fueron también nombrados por Lutero, pues aseveró que la música era capaz de exaltar y de relajar el ánimo, de infundir coraje y de hacer al orgulloso humilde. Igualmente abordó un tema que ya se trató en la Edad Media, con Arnau de Vilanova y Bernardo de Gordon, y que se desarrollará en el

Renacimiento y en siglos posteriores con Descartes, Kepler o Robert Burton en el XVII, como es el tratamiento a la melancolía.

*“En la tierra nada se presta tanto para alegrar al melancólico, para entristecer al alegre, para infundir coraje a los que desesperan, para enorgullecer al humilde y debilitar la envidia y el odio, como la Música.”*

Lutero y Calvino tenían convicciones muy definidas en cuanto al papel de la música en el culto corporativo y en la vida de cada creyente<sup>451</sup>. Así Martín Lutero escribió:

*“[...] la música es el único arte capaz de proporcionar paz y gozo de corazón... Mi corazón, que se llena a rebosar, a menudo ha sido consolado y refrescado por la música cuando estoy enfermo y cansado”*

Al regularizar las ceremonias del culto protestante, Lutero admitió en ellas con el sermón, el canto de los salmos, en el que debían tomar parte todos los fieles. El ejemplo de Juan Huss, sus propias convicciones sobre los efectos de la música y su talento particular en este arte, le habían conducido a hacer también del canto una parte esencial del servicio divino. Prueba de este hecho será constatada por el checo Jan Blahoslav<sup>452</sup> (1523-1571), que escribió el primer tratado de teoría musical en su idioma acerca de la implicación tonal y el ritmo de los himnos en el culto protestante, así como los efectos que la música causaba en los fieles. Hizo especial hincapié en que el ritmo debía estar a la orden de la prosodia, por lo que se alternaban sílabas largas y cortas en los versos, elevando todavía más si cabe el mensaje del texto y su calado en el asistente al culto. Esta labor la continuará otro checo, Jan Amós Comenio en el siglo XVII, que veremos en el próximo capítulo.

---

<sup>451</sup> Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, pp. 59-78; 341-36

<sup>452</sup> Brown, Marshall T., *Jan Blahoslav: Sixteenth-Century Moravian Reformer*, Edinburgh, The Banner of Truth Magazine, Issue 544, January 2009, pp. 1-9.

## 5.2 CALVINO Y LA MÚSICA

Si bien Calvino<sup>453</sup> (1509-1564) consideraba la música como el arte principal adaptable a la adoración, también se percató del gran poder que ésta poseía para llevar al hombre a un estado de éxtasis. Calvino no condenaba la música “secular”, siempre y cuando ésta no degradara las buenas costumbres.

Acerca de los cánticos en latín, argumentó que era un instrumento romanista para la distracción del pueblo, por ello Emile Doumergue<sup>454</sup> dijo que la introducción de los Salmos en francés en la adoración ginebrina y francesa producía una “transformación revolucionaria” en la cultura protestante, ya que muchos no conocían el canto congregacional hasta entonces. Las ideas de Calvino, señala Van Til<sup>455</sup>, que pueden encontrarse en el prefacio del Salterio Ginebrino, supusieron el más grande impacto en la música sagrada del siglo y formaron la quinta esencia de la estética musical de la Reforma. El canto de los salmos (salterios) fue a la Reforma de lengua Francesa y el coral fue a la Reforma Alemana.

Al igual que Lutero, Calvino era plenamente consciente de la fuerza de la música. La temía y la saboreaba a la vez, y además consideraba que poseía un ascendiente sobre las almas y los cuerpos que podían encadenarlos con sus maleficios o liberarlos con su belleza:

***“Entre las otras cosas que sirven para solazar al hombre y darle voluptuosidad, la música es o bien la primera, o una de las principales (...) Pues apenas hay en este mundo nada que pueda cambiar o ablandar las costumbres de los hombres, como prudentemente considerara Platón. Y, de hecho, nosotros sentimos que tiene una virtud secreta y casi increíble que de alguna manera conmueve los corazones”***<sup>456</sup>

Según Calvino, la música, con su poder engañoso, debía ponerse al servicio del texto y de la Palabra, ilustrarlos y no perjudicar su comprensión:

***“Toda mala palabra (...) cuando la música está con ella traspasa mucho más fuertemente el corazón y de tal manera dentro, que así como***

---

<sup>453</sup> Cottret Bernard. Calvino. *La fuerza y la fragilidad*. Biografía. Editorial Complutense. Traducción: M<sup>a</sup> Teresa Marín Sanz de Bremond. Madrid, 1995, pp. 163-164.

<sup>454</sup> E. Doumergue, Jean Calvin: *Les hommes et les choses de son temps*. 7 vols. Lausana, G. Bridel & Co., 1899-1927; y Neuilly-sur-Seine, Ediciones de *La cause*, 1926-1927. Ginebra 1969

<sup>455</sup> Van Til, Cornelius, *The Case for Calvinism*. N.J.: Presbyterian and Reformed Publishing Co., 1975

<sup>456</sup> *Obras completas*. Vol.6

*con embudo se mete el vino en la nave, de la misma manera el veneno y la corrupción son instalados hasta el fondo del corazón a través de la melodía”<sup>457</sup>*

La susceptibilidad de que la música pudiera ser nociva para el alma humana, era uno de los aspectos que más perturbaron los pensamientos de Calvino. El hecho de conjugar melodía y palabra, fortalecía sobremanera el mensaje del texto que se quería transmitir, por lo que si el contenido de las palabras era contraproducente para los creyentes, podía esparcirse cual ponzoña por el cuerpo de la persona, y la música, letal arma de disuasión, ahondaba todavía más en el mensaje negativo. Las melodías portadoras de mensajes erróneos o banales, actuaban con más celeridad en el alma de los creyentes que aquellas frases carentes de ellas. Por lo tanto, observamos en el texto de Calvino anteriormente expuesto, que el poder de la palabra era más efectivo si lo acompañaba una música, tanto para bien como para mal.

La actitud reformadora frente a la música era profundamente ambivalente. ¿No era la música una “ciencia de proporciones”, susceptible de elevar el alma, que recordaba la armonía que presidía la organización del universo? Pero con sus “poderes misteriosos”, ¿no corría el riesgo también de escapar al control de la razón?<sup>458</sup>

Escapándose a este control, y adentrándose en al abstracto mundo de las emociones, Calvino, no pudo refrenar sus pensamientos al respecto:

*“La canciones espirituales sólo pueden cantarse bien desde el corazón. La música, manejada sin precaución, resulta ser un poder engañoso, una forma de ilusión; en definitiva, forma parte ya del ámbito imaginario contra el cual prevenían los clásicos. La música debe garantizar la inteligibilidad del texto y no desviar el sentido”<sup>459</sup>*

Una vez más vemos que la limpieza de espíritu era fundamental para llegar al ascetismo y misticismo con Dios según las doctrinas reformistas. La música era en este aspecto un gran potenciador y un soportador esencial para fortalecer el mensaje textual, era en definitiva un factor emocional tan efectivo

---

<sup>457</sup> *Ibíd.*

<sup>458</sup> M. Vignaux: “L’influence de la Réform sur la nature et la fonction de la musique dans la liturgie anglicane”, en, *Foi et Vie* 91-1.

<sup>459</sup> *Obras completas*, vol.6.

que sin ella, no llegaría con la misma fuerza al creyente que escuchaba las palabras sagradas.

No obstante, hay que añadir que el calvinismo llevó al extremo la austeridad musical de los protestantes. El historiador Charles Burney escribió sobre Calvino:

*“Calvino, el sombrío, el severo, el inflexible, cuyas doctrinas eran tan rígidas, tan desnudas de consuelos, que al parecer no había reformado los monasterios particulares sino para hacer una gran cartuja del género humano”*.<sup>460</sup>

Calvino halló la música de Lutero demasiado adornada y agradable al oído; le quitó todo el ritmo, todo el acento y aun toda la armonía, reduciéndola al simple unísono, dando el mismo valor a todas las notas, y sin ningún acompañamiento de órgano y de ningún otro instrumento. De este modo favoreció muy poco el genio musical a los países que habían abrazado el calvinismo.<sup>461</sup> Si Lutero potenció el aspecto musical litúrgico para acercarse a los fieles utilizando melodías populares y lenguas vernáculas, Calvino, obviaré tal atrevimiento, encorsetando lo que en un principio parecía un logro sin igual para el acervo musical de la época. Según nos explica un especialista del siglo XVI, *“Calvino analizaba la doble acción potencial de la música, destructora y creadora, a través de una sensibilidad en la que él percibía una peligrosa inestabilidad que pronto formaría parte de la psicología barroca”*<sup>462</sup>

### 5.3 LA SANTA INQUISICIÓN Y EL PODER SONORO DE LA MÚSICA

El vocablo Santa Inquisición, hacía referencia a varias instituciones dedicadas a la supresión de la herejía mayoritariamente en el seno de la Iglesia Católica, aunque también hubo un tribunal del mismo género entre el calvinismo y otras denominaciones protestantes. Al margen de las persecuciones de herejes y brujas, la Inquisición quiso entrometerse en asuntos de toda índole, con tal de suprimir todo aquello que alterara los

---

<sup>460</sup> Burney: *Historia general de la música*, tomo III, p.39

<sup>461</sup> Cottret Bernard. *Calvino. La fuerza y la fragilidad. Biografía*. Editorial Complutense. Traducción: M<sup>a</sup> Teresa Marín Sanz de Bremond. Madrid, 1995, pp. 163-164.

<sup>462</sup> Gisèle Venet. *Bible et musique sacrée en Angleterre au XIXe siècle*. en *La Bible dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Universidad de París X, Nanterre, 1984.



cánones del catolicismo. Tanto es así que intentaron abolir y asolar la práctica musical de los monasterios y abadías tachándola de demoníaca y perturbadora, pero el resultado fue ciertamente baldío, pues importantes hombres de iglesia repararon lo benefactor de la música en la liturgia y su “incomprensible” efecto terapéutico. Tal fue el caso de dos inquisidores dominicos alemanes autores del conocido *Malleus Maleficarum* o “Martillo de las brujas” compilado y escrito por Heinrich Kramer (1430-1505) y Jacob Sprenger (1435-1494), ambos nombrados Inquisidores con poderes especiales, por bula papal de Inocencio VIII, para que investigasen los delitos de brujería de las provincias del norte de Alemania. El *Malleus Maleficarum* fue el resultado final y autorizado de esas investigaciones y estudios. En dicha obra, ambos estaban dispuestos a permitir que la música fuera capaz de cambiar la disposición del cuerpo, y por lo tanto las emociones, citando a Aristóteles y Boecio. Pero pensaban que su fuerza sola no podía provocar la liberación del abuso del diablo hacía los hombres, aunque si podía aliviar los síntomas en cierta medida. En el caso de Saúl, que fue vejado por los demonios, no solo la música pudo impedir que su disgusto se prolongara, sino que además, según nuestros inquisidores, había algo más etéreo y simbólico que paró los pasos del Anticristo:

*“Debe saber que es muy cierto que tocando en el arpa la virtud natural de la armonía, la aflicción de Saúl fue hasta cierto punto aliviado. Tanto en cuanto en la medida en que la música hizo aquello de calmar sus sentidos a través del oído. Pero la razón por la cual el mal espíritu maligno partió, fue cuando David tocaba el arpa debido al poder de la Cruz, que se mostraba con suficiente claridad gracias a su brillo. David aprendió la música, pues era hábil en las diferentes notas y modulaciones armónicas. [...] reprimido el espíritu malo, no solo fue por la acción de David y su arpa, sino porque que hizo el signo de la cruz. En ese momento, los demonios huyeron del rey”<sup>463</sup>*

La insistencia en que la música coadyuvó a la curación de Saúl junto con la aparición de la cruz, refrendaba la obsesión inquisidora de utilizar la iconografía tanto en su favor, como en su contra. Esto quiere decir, que si ahondamos algo más en la simbología del escudo inquisidor, vemos que lo

---

<sup>463</sup> Sprenger J, Insitoris H. *Malleus Maleficarum*, traducción al inglés de M. Summers. Londres 1948, p.41. Traducción al castellano por Editorial Maxtor. España 2004

forman una cruz, una espada y una rama. Además si tenemos en cuenta que su persecución herética se basaba en símbolos como la cruz invertida, la sangre de un gato negro, o un gallo degollado etc., la importancia de la cruz tenía mayor significado. Pero no perdamos de vista nuestra idea terapéutico musical. Ambos inquisidores, estaban de acuerdo en que la música fue importante para la curación del rey hebreo, sin embargo, en contra de muchos otros que enaltecieron la incursión de ésta como necesaria y determinante, los monjes mencionados, no le otorgaron el crédito que se le suponía, pues lógicamente, la acción de la iglesia y su iconografía, debía quedar por encima de todo.

## 6. LOS TRATADISTAS SOBRE LOS EFECTOS DE LA MÚSICA

Una vez llegados a este punto, nos hacemos una pregunta obligada referida a la relación de los ocho modos medievales y sus efectos en el hombre: ¿Los modos expresaban o producían sentimientos? La respuesta, después de haber trabajado los autores que expondremos a continuación es obvia. Los modos gregorianos o medievales expresaban y producían sensaciones, emociones y sentimientos en los oyentes y en los intérpretes. Dichos modos, en el Renacimiento difirieron escasamente de la etapa medieval, y estos mismos, fueron inspirados por los modos clásicos. De tal forma, algunos autores pretendieron asignar a cada modo características específicas en cuanto al sentido expresivo que los describían. Esta cualidad se denominó *“ethos modal”*.<sup>464</sup> Así encontramos como referente a Guido D'Arezzo (siglo X) que dijo:

*“El primer modo es grave, el segundo triste, el tercero místico, el cuarto armonioso, el quinto alegre, el sexto devoto, el séptimo angélico, el octavo perfecto”.*

Ya en el siglo XV-XVI, encontramos al teórico y autor musical Adán de Fulda (1445 -1505) que los describió así en su tratado de música impreso en 1490 y recogido en el *Scriptores eccles. de Mus. Sacra III*:

---

<sup>464</sup> Suñol, Gregorio Ma. O.S.B., *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes*, Monasterio de Monserrat, 1943.

*“El primer modo se presta a todo sentimiento, el segundo es apto para las cosas tristes, el tercero es vehemente, el cuarto tiene efectos tiernos, el quinto conviene a los alegres, el sexto a los de probada piedad, el séptimo pertenece a la juventud, el octavo a la sabiduría”<sup>465</sup>*

Y como enlace con la época en la que nos encontramos, aparece el español Juan de Espinosa, autor del siglo XVI, que dijo por su parte:

*“El primero es todo alegre y muy hábil para amansar las pasiones del ánimo...; grave y lloroso es el segundo, muy apropiado para provocar lágrimas...; el tercero es muy eficaz para incitar a ira...; mientras que el cuarto toma en sí toda alegría, incita a los deleites y modera la saña...; el quinto causa alegría y placer a los que están en tristeza...; lloroso y piadoso es el sexto...; placer y tristeza se reúnen en el séptimo...; por fuerza tiene que ser muy alegre el octavo...”<sup>466</sup>*

A continuación centraremos nuestra atención en diferentes teóricos de mayor calado en la materia entre la terapia musical y los modos, así como sus efectos.

## 6.1 JOHN CASE Y LOS MODOS GRIEGOS

Johannes Casus, nació entre 1539 y 1546 en Woodstock, Oxfordshire (Inglaterra) y murió en 1600, en la misma ciudad. Tenía gran reputación como litigante y dialéctico, debido a su gran cultura. Estableció en su casa de Oxford una escuela de filosofía y lógica, donde asistían jóvenes, principalmente católicos romanos. Se le definió como un hombre de vida inocente, manso, religioso y estudioso, un conversador agradable, un profesor entusiasta, y el favorito de sus alumnos. Fue además una autoridad en música y un distinguido médico, convirtiéndose en doctor en medicina en 1589.

En la obra que analizaremos a continuación, Case, realizó un elogio a la música muy interesante, pues es de los primeros tratados, en el que se analizó el hecho musical como vía terapéutica y sintetiza, por medio de los clásicos, las ideas principales escritas hasta ese momento. La obra de la que hablamos se

---

<sup>465</sup> Adan de Fulda. Gerbert von Hornan, en sus *Scriptores eccles. de Mus. Sacra, III*

<sup>466</sup> Espinosa J. *Tratado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás*. Toledo 1520. Madrid 1978 LVI

titula *Alabanza de la música*<sup>467</sup>, correspondiente al Capítulo IV: *Sobre los efectos y operatoria de la música*. En dicho tratado, Case, erudito en Aristóteles, defendió la música, atacada en el Renacimiento, como ya vimos, por el celo puritano; de ahí se desprende, al final del escrito, un tono polémico e incisivo.

Las primeras connotaciones de la relación entre la música y el cuerpo humano estaban establecidas como una sinergia, donde sonidos y ente corpóreo se unían indisolublemente, completándose mutuamente.

*“[...] así como la conveniencia y el acuerdo que la música posee con nuestra naturaleza es causa de la delectación, el placer y el deleite son, a su vez, causa de los efectos que operan en la mente y el cuerpo de quien oyen [...].”*

Case comenzó su disertación, advirtiendo que la música, deleitaba por sí misma, pero que ese deleite, producía una serie de sensaciones en la mente y el cuerpo.

*“[...] los autores de la Antigüedad, clasifican los cantos y tonos (modos), en la música de acuerdo con la operación que estos realizan en quien los oye y llaman a algunos “castos y temperados”, a otros “amorosos y leves”, a otros belicosos, “pacíficos”, a algunos “melancólicos y dolientes” y a otros, placenteros y deleitosos [...].”*

Basándose, como es natural en el Renacimiento, en los autores clásicos, y al igual que se atrevieron a hacer los musulmanes con los modos, Case relacionó los modos expuestos en el texto anterior con los que establecieron en su momento Orfeo y Terpandro (dorius, phrygius, lydius y myxolidius)<sup>468</sup>, y de los que se convenció de su parentesco, quedando de la siguiente manera:

*“Modus dorius es el casto y temperado, el modus lidyus es el amoroso y deleitable, el modus phrygius es el también llamado Bacchicus y responde al llamado belicoso, y el modus myxolidius es el melancólico y doliente”*

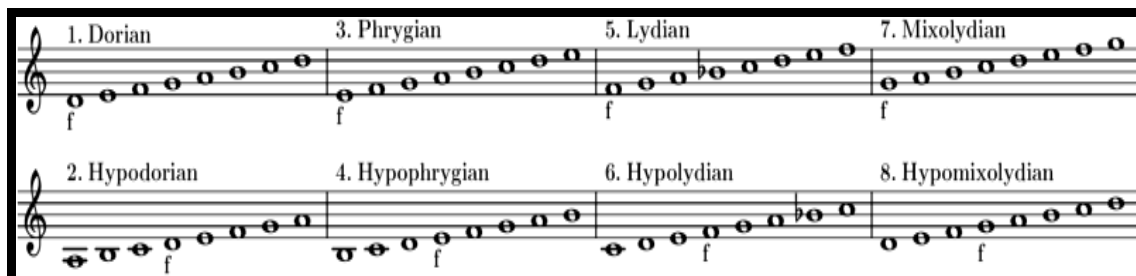
---

<sup>467</sup> Ellen E. Knight, *The Praise of Musicke: John Case, Thomas Watson, and William Byrd*, *Current Musicology*, vol. 30, 1980, pp. 37-51

<sup>468</sup> Más información, ver Libro III (398c, 400c) de *la República* de Platón.

Esta última ordenación modal, es vital para entender lo venidero en el texto de Case, ya que en su explicación, hará constantemente referencia a estos modos. No obstante, cabe señalar, que para entender correctamente lo que Case nos quiso transmitir es necesario saber que existían ocho modos gregorianos o modos eclesiásticos, mencionados en el inicio de este punto, y expuestos en capítulo anterior, que eran una copia de los ocho tonos bizantinos que tomaron sus denominaciones de los modos griegos. Estos eran cuatro, llamados modos auténticos, los mencionados dórico (dorio), frigio, lidio y mixolidio, y otros cuatro, llamados modos plagales, que se obtenían desplazando una cuarta hacia abajo los anteriores y por eso se designan con igual nombre que los modos auténticos pero con el prefijo hipo- (“debajo”, “bajo de”): hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio. A estos últimos modos, Case los llamó secundarios a los primeros, aunque sin duda movían los afectos similarmente a los de su respectivo principal. Así vemos en una tabla las notas utilizadas en cada uno de los modos, según la ordenación de Curtis Roads en 1998<sup>469</sup>.

#### *Modos musicales gregorianos*



En las escalas que se establecen para cada uno de los modos propuestos, Case dio especial relevancia a las conocidas como los cuatro grandes modos de la música, correspondientes, según esta escala, a los números impares, o lo que es lo mismo, el modo dorio, frigio, lidio y mixolidio. Por crear un paralelismo con lo ya visto en esta tesis, podemos relacionar estos modos que nos expusieron los griegos, y que posteriormente relacionó Case, con los modos del *Kunnâsh* de Al-Haik<sup>470</sup>. Aunque con distinta nomenclatura, la intención y la operatoria era la misma, por lo que podemos dilucidar, que desde la Alta Edad Media, se toman las mismas fuentes y cada civilización las adapta

<sup>469</sup> Winnington-Ingram 1936, 2–3

<sup>470</sup> Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996

a su forma de pensamiento, pero el fondo es exactamente igual: provocar por medio de los modos musicales efectos en el ser humano que despierten sensaciones según el tono, las notas y las escalas utilizadas.

De esta forma, cada modo tenía dos notas básicas: la nota *tenor*, principal altura sobre la que se apoyaba el canto, que solía actuar a modo de polo o *cuerda de recitación*, y la nota *finalis* que era la nota final con la que concluía el canto. Así, dicha ordenación de modos auténticos, indicados en las escalas impares de la teoría gregoriana, arriba señaladas, quedaban recogidos los siguientes datos:

<b>Modo Auténtico</b>	<b>Ámbito</b>	<b>Nota final</b>	<b>Nota tenor</b>
<b>1. Dórico</b>	Re a Re	Re	La
<b>3. Frigio</b>	Mi a Mi	Mi	Do
<b>5. Lidio</b>	Fa a Fa	Fa	Do
<b>7. Mixolidio</b>	Sol a Sol	Sol	Re

De la misma forma, los modos derivados de los auténticos, o los llamados modos plagales, se muestran en la siguiente tabla:

<b>Modo Plagal</b>	<b>Ámbito</b>	<b>Nota final</b>	<b>Tenor</b>
<b>2. Hipodórico</b>	La a La	Re	Fa
<b>4. Hipofrigio</b>	Si a Si	Mi	La
<b>6. Hipolidio</b>	Do a Do	Fa	La
<b>8. Hipomixolidio</b>	Re a Re	Sol	Do

Continuando con la tesis de John Case, a estos modos, les añadió una capacidad que se desarrollaba en el individuo al escucharlos. Así, el modo dorio, según Case era: “**dador de sabiduría y procura la castidad**”. Ilustrándose en los textos de la antigua Grecia, Case expuso varios ejemplos que constataban dichos efectos del llamado primer modo o modo dorio:

*“[...] acerca del primer efecto de la música, leemos que Agamenón, al partir a la guerra de Troya, dejó a Demódoco, excelente músico hábil en el modo dorio, para velar por la castidad de su mujer Clitemnestra, a quien tenía bajo sospecha de ligereza y lujuria con Egisto<sup>471</sup>. Mientras vivió Demódoco, Clitemnestra permaneció fiel a su esposo; pero cuando Egisto lo asesinó a tal proposito, ella se entregó a su apetito adúltero [...]”*

Encontrar una explicación a este efecto es ciertamente difícil, pero dada seguramente la cadencia tonal de dicho modo, *re menor*, se conseguía reprimir la lujuria con una música triste y melancólica que desviara los deseos de arrebató y las intenciones lascivas:

*“[...] de igual manera, Ulises dejó a Femio, otro músico, con Penélope, y al regresar veinte años después, halló que se había obrado tan bien con su esposa que le encontró merecedor de una gran alabanza, y a ella se le recuerda como el más perfecto ejemplo de castidad[...]”<sup>472</sup>*

En estas palabras de Dídimos<sup>473</sup>, intérprete de Homero, Case mostró que definitivamente, los tonos que formaban el modo dorio, eran capaces de reprimir los deseos febriles que despertaba el sexo. Pero, tras esta enumeración de ejemplos, el litigante inglés, arremetió contra aquellos detractores de la música que justifican que ésta, era capaz de imprimir el efecto contrario al que decía el modo dorio, es decir, que hiciera a los hombres afeminados y esclavos del placer:

*“[...] Pero ¿a quienes hace la música afeminados? Seguramente a nadie, excepto a los que, sin la música, son de por sí laxos. Es*

---

<sup>471</sup> *Odisea III.*

<sup>472</sup> *Odisea I.*

<sup>473</sup> Dídimos, llamado “Chalcentereus” (80-10 a.C): gramático griego y comentarista de Homero.

*ciertamente como el fuego y la yesca, y como el vino del borracho. Si la yesca se inflama fácilmente ¿es ello culpa del fuego? O si un borracho se deja vencer fácilmente por la bebida, ¿es ello culpa del vino?*

Por lo que se refiere al modo frigio: “**provoca disputas y otorga coraje**”. A colación de esto, Case volvió a ilustrar con ejemplos clásicos relatando lo acontecido en Atenas tras el frustrado intento de tomar la isla de Salamina, donde los atenienses, fustigados por las pérdidas y los daños que supuso dicho fracaso, se recluyeron y prohibieron mencionar dicha decepción. Contra todas las advertencias, Solón provocó mediante una canción compuesta e interpretada por él ante la plebe, arengar de nuevo a los ciudadanos y fortalecer la convicción de reconquistar la isla disputada. Los atenienses se inflamaron a tal punto que de inmediato tomaron las armas y recobraron Salamina.

Case propuso otro ejemplo más claro que ilustró los efectos de este modo en uno de los más significativos personajes de la historia, como fue Alejandro Magno:

*“[...] Alejandro el Grande, sentado en un banquete con sus amigos, gracias a las artes de Timoteo, músico famoso, fue inflamado de tal manera por el modo frigio, que reclamó su lanza como si estuviera en el campo de batalla, Timoteo al observar tal reacción cambió de modo hacia el eolio, y así fue como con un sonido más apacible, molificó y cambió su anterior violencia”*

Acerca del modo mixolidio, que “**apacigua la mente y trae el sueño una vez calmados los sentidos**”, la concienzuda investigación del autor inglés, nos vuelve a sorprender, pues ahondó en clásicos menos afamados como Chamaleon Pontico, filósofo peripatético de la ciudad de Ponto, discípulo de Aristóteles, que escribió sobre los poetas griegos arcaicos y del que sobreviven apenas algunos fragmentos. De ahí la importancia de sus palabras:

*“[...] un hombre muy dado a la severidad llamado Clinias el Pitagórico, quien cada vez que se notaba preso de la melancolía, tomaba su cítara y, según decían, obtenía por medio de ella el sueño y el alivio”*



Queda reforzada esta teoría con otro ejemplo más conocido y literario de Homero:

*“[...] Aquiles, de los despojos de Ilión, sólo tomó para sí un laud, pues mediante este instrumento podía calmar su ira cuando era extrema”<sup>474</sup>*

El último de los cuatro modos, el llamado lidio, **“aguza los intelectos rudos y a quien se hallan oprimidos”** por preocupaciones mundanas, otorgaba el deseo de las cosas celestiales. Con un ejemplo más actual a los habituales, Case relató la historia del emperador Luis el Piadoso (778-840), hijo de Carlomagno, erigido emperador desde 814, que afrontó la rebelión de sus cuatro hijos en 830 y 834, y en ambas ocasiones, recuperó el trono:

*“[...] cuando el obispo Teodulfo hizo que Lotario no solo privase a su padre Luis de su imperio, sino que también le encerrase en prisión, éste, en represalia, castigó al obispo con la muerte. Sin embargo, tal es la fuerza de la música, que el emperador, al pasar cerca de las murallas de la prisión, escucho al obispo mientras cantaba un bello himno para consolarse, y fue movido a compasión por ese hombre que tan deslealmente se había comportado con él, y le devolvió sus anteriores títulos y su estima personal.”<sup>475</sup>*

Es probable que el propio Case experimentara estos efectos de la música en él mismo y en personas de su entorno, estuvieran enfermos o no, pues como vemos, se desarrollan sentimientos y emociones que se nos pueden manifestar en la vida diaria:

*“[...] diariamente, lo comprobamos nosotros mismos cuando usamos la música como medicina para nuestras penas. Pues así como toda enfermedad es curada por su contrario, la música es un antipharmacón para la pena, y disipa los pensamientos graves y pesados como los rayos del sol disipan los vapores ligeros.”*

En un dispendio de análisis sobre lo acontecido hasta este punto del texto, el autor inglés analizó, ya de manera personal, los movimientos

---

<sup>474</sup> La Iliada de Homero (buscar)

<sup>475</sup> Depreux, Philippe. *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux*. Sigmaringen: Thorbecke, 1997. Una prosopografía centrada en este emperador, así como en sus cortesanos y sus vasallos. pp.781-840.

espirituales y físicos que producía la música en el individuo, y los tomó como un punto de vista terapéutico, pues habló de curación a través de los sonidos:

*“[...] Y así, los efectos de la música son generalmente estos: encrespar e incitar el coraje de los hombres, calmar y pacificar la ira, mover la piedad y la compasión y procurar placer y deleite. Y sin embargo, iré más lejos y no dudaré en probar mediante buena autoridad que la música ha puesto a locos nuevamente en sus cabales, ha curado enfermedades, ha expulsado malos espíritus y también ha alejado la peste de hombres y ciudades.”*

Ciertamente, la idea de la variabilidad de ánimo que despertaba la música al ser escuchada, fue un concepto muy utilizado siglos atrás. La capacidad de encrespar por una parte, y pacificar por otra, era jurisdicción sólo de las melodías, así como procurar placer y deleite que es realmente lo que la música nos produce externamente sin entrar en más disquisiciones. Aunque la idea más relevante de este último párrafo, es la convicción de que la música era capaz de volver a poner en sus cabales al enajenado. En este contexto, los musulmanes, con Al-Farabi y Avicena a la cabeza, ya expusieron un preciso estudio sobre este paradigma, reforzado sin duda, por la construcción de los nosocomios nazaríes como lugar para la curación de enfermos mentales. Por otra parte, expulsar a los malos espíritus por medio de la música era un ejercicio que -San Dunstan y Hildegarda von Bingen en la Edad Media así como las apologías refrendadas por Martín Lutero-, practicaban a menudo, dando lecciones al propio demonio con la escucha e interpretación sonora.

Pero cuando Case afirmó que por medio de la música se había alejado la peste de hombres y ciudades, sin duda, se estaba refiriendo a las palabras de Plutarco, que aseguró que Tales Milesio con una armonía específica, curó una gran peste en la isla de Candía<sup>476</sup>. No obstante, es muy probable, aunque no demostrado, que Case, como médico, conociera la obra sobre las curaciones de la peste realizadas por Guy de Chauliac en el siglo XIV, y el *De Pestilentia* de Mercuriali en el Renacimiento.

Como medio psicológico, o mejor dicho, para tratar enfermedades psíquicas, la música fue y es uno de los tratamientos más utilizados. Case, en

---

<sup>476</sup> *Plutarco in Talesio*. Cita extraída de Soriano Fuertes y Piqueras, Mariano. *Música Árabe – Española en conexión con la medicina y arquitectura*. Ed. SM. Barcelona. 1853.p.79

su tesis, estableció lo siguiente al respecto, por supuesto, sin obviar las raíces clásicas:

*“La música alivia las malignas perturbaciones de la mente. Pitágoras, al modificar el sonido de su instrumento, hizo que un joven a quien aquejaba inquietud de amor modificase también su afición, de la curó el exceso. También Empédocles, por medio de su habilidad con la cítara, detuvo a un hombre que estaba a punto de desarrollarse a sí mismo. Y de Zenócrates y Asclepiades, se dice que con esta sola medicina devolvieron la cordura a un lunático”*

Como opinión personal, Case explicó en las siguientes palabras las razones de porque la influencia de la música en los casos anteriormente mencionados:

*“Debido al poder de la música, aquellos de escaso ánimo y coraje son excitados, al mismo tiempo que los de temple más fuerte se debilitan y quedan inaptos para cualquier empresa excelente. De lo cual infiere Platón que la conducta de los jóvenes será semejante a los modos musicales que se hayan acostumbrado a escuchar en sus años tiernos”*

Entonces, según las palabras de Platón que Case propuso, las conductas de los jóvenes estaban supeditadas a los modos que escuchaban en su infancia. ¿Tal era el poder de la música que era capaz de preconizar las futuras conductas de aquellos que se instruían en ella? Cuan inteligentes demostraron ser los clásicos y posteriormente los que gracias a su compilación documental, nos han hecho llegar estas teorías acerca del poder de la música. Detengámonos pues, por un momento, en la idea anteriormente expuesta. Acabamos de constatar que la volubilidad de la juventud y sus conductas futuras han sido y es manejada por poderes extraordinarios como la música. Veremos, a partir de ahora, como en cada etapa que analicemos, la música será un elemento terapéutico preponderante en la educación. Por lo tanto, en este contexto, influirá no solo en el oído de las personas, en su sensibilidad o en sus afectos, sino también en sus comportamientos y actuaciones.

En la misma línea que Case encontramos a otro médico contemporáneo y compañero de éste en la Universidad de Oxford, llamado Mathew Gwinne (1575-1630). Más en la vertiente galénica barroca que renacentista, Gwinne, al

igual que Case estableció reuniones al margen de las enseñanzas universitarias donde impartía lecciones de música y su incidencia en el ser humano, su metodología y su acción terapéutica, potenciando el uso de los instrumentos por encima de la voz para tratar enfermedades como el mal de amores, entre otras.<sup>477</sup>

## 6.2 JOHANNES TINCTORIS Y LOS EFECTOS DE LA MÚSICA

Johannes Tinctoris (1435-1511) compositor y teórico musical flamenco, también fue conocido como clérigo, poeta, matemático, abogado e incluso como pintor consumado. Vivió en Flandes durante la segunda mitad del siglo XV, y es conocido como autor del primer diccionario de términos musicales. En su obra *Complexus Effectum musices*<sup>478</sup>, Tinctoris detalló una veintena de efectos que producía la música en el ser humano. En el capítulo IV de dicha obra dijo:

***“No creas que quiero abarcar todos los efectos de la música libre y honesta, sino tan solo veinte, como son: Agradar a Dios, ensalzar las alabanzas de Dios, incrementar la alegría de los dichosos, asimilar la iglesia luchadora al triunfador, preparar para la aceptación de la bendición divina, incitar a las almas a la piedad, expulsar la aflicción, ablandar la dureza de corazón, ahuyentar al Diablo, provocar el éxtasis, levantar la mente terrenal, anular la mala voluntad, alegrar a los hombres, curar a los enfermos, aliviar las dificultades, incitar a las almas a la lucha, avivar el amor, acrecentar el placer de un banquete, dar gloria a los avezados en ella, hacer dichosas a las almas”***

Así pues, con su mente enciclopédica, y como resumen a la lista de efectos detallados en el primer párrafo resumió:

***“[...] actúa sobre la moralidad de las gentes ablandando la dureza del corazón, modificando la mala voluntad, y atrayendo el amor; actúa sobre la espiritualidad, elevando la mente terrenal, y santificando las almas; actúa sobre el estado de ánimo, arrojando la tristeza, poniendo contentos a los hombres, y aumentando la alegría del convite;***

---

<sup>477</sup> Case J. *Apologia Musices*, Price, Patrons and Musicians, Oxford, 1588 pp. 25-6.

<sup>478</sup> Tinctoris, Johannes. *Complexus effectum musices*, Ed. Coussemaker, IV p.192 Traducción realizada de *Historia de la Estética: la estética moderna, 1400-1700* de Wladyslaw Tatarkiewick. Ediciones Akal Madrid 2004

*pero ante todo, actúa sobre la enfermedad, suavizando los esfuerzos y sanando a los enfermos [...]*<sup>479</sup>

A continuación entramos a analizar cada uno de los efectos descritos por Tinctoris:

- Agrada a Dios: efectivamente, como ya hemos visto con Lutero, la concepción de elevar el espíritu religioso en las celebraciones litúrgicas, estaba favorecido por la interpretación de música que acompañara las letras de salmos y lecturas. Por lo tanto, al que se tenía que agrandar con este fin era a Dios, pues todo estaba enfocado a su veneración, y como elemento divino, la música, llegaba a rendirle pleitesía.
- Ensalza las alabanzas: El mensaje, ya comentado anteriormente, era más incisivo y tenía mayor calado si llegaba a los creyentes con música, por ello, la elevación de las plegarias era, con música, mucho más celestial.
- Incrementar la alegría de los dichosos: Conocemos sobradamente el poder que tiene la música para alegrar o entristecer los espíritus. En este caso, sin duda, Tinctoris solo se basó en el aporte de felicidad que otorgaba la música, cuando el oyente, que de por sí era feliz, sentía mayor gozo y bienestar al escucharla.
- Asimilar la iglesia luchadora al triunfador: La palabra iglesia, se traduce aquí como “contienda” o labor, es decir aquel que trabaja duramente, con esfuerzo y devoción, triunfa dentro de, por supuesto, los cánones cristianos. Por lo tanto el efecto que da aquí la música coadyuva al trabajo.
- Prepara para la aceptación divina: Absolutamente relacionada con las dos primeras. La asunción divina del mensaje de Dios, acompañado de melodías que lo refuercen, preparaba al creyente a aceptar y agasajar la Palabra del Señor.
- Incitar a las almas a la piedad: Ya lo expuso John Case: “**la música tiene la capacidad de mover la piedad y la compasión y procurar placer y deleite**”. Un aspecto tan abstracto como la piedad de las personas es difícil de malear con música, pero la capacidad que poseía

---

<sup>479</sup> Fubini 1990

ésta para conmover en momentos determinados, hacía viable esta posibilidad.

- Expulsar la aflicción: Por esta parte está claro que como terapia para la melancolía estaba más que probada, por lo que reponer al afligido de sus penas era una labor que estaba totalmente al alcance de los sonidos.
- Ablandar la dureza de corazón: Íntimamente ligado a la piedad, ablandar el corazón de los hombres, ha sido durante siglos una labor que la música siempre ha conseguido. En el ejemplo de Case sobre el cambio de actitud de Alejandro Magno, se observó este efecto, pues de estar absolutamente “desatado” y virulento, pasó a un estado de tranquilidad y sosiego en cuestión de segundos. De la época del macedonio, nos llegan documentos interesantes que aseguran que Herófilo (335 a. C. - 280 a.C), médico del Magno, regulaba la tensión arterial de acuerdo a una escala musical correspondiente a la edad del paciente.
- Ahuyentar al diablo: Durante esta tesis, han ido apareciendo personajes que han utilizado la música para este fin. Huelga mencionar a San Dunstan en la Edad Media, o el propio Lutero en el Renacimiento. No obstante, todo aquel que interpretara la música como una divinidad para estar más cerca de Dios, la utilizaría como arma contra el averno.
- Provocar el éxtasis: Es bien conocida la capacidad de la música para manejar los estados extáticos de las personas. Es lícito pensar, como ya vimos con la famosa Tarantella, que la música fuera un elemento coadyuvante al trance místico. Lutero y Calvino potenciaron en gran medida este hecho, pues ambos abogaron por cantar los salmos con gran devoción con el fin de conseguir el éxtasis místico de llegar a Dios. No obstante, y fuera del ámbito religioso, aunque en menor medida, la música producía este efecto en personas enfermas mentales, que buscaban lejos de sus preocupaciones, un clímax que les hiciera encontrarse mejor.
- Levantar la mente terrenal: Este efecto era una prolongación del anterior. El llegar con más celeridad a Dios, alejaba al creyente de lo terrenal, pues nuestra alma se elevaba con la música.

- Anular la mala voluntad: Es otra forma de expresar “incitar las almas a la piedad”. Desde un aspecto moral, la música, según los pedagogos estudiados en el punto 3 de este capítulo, manejaba las voluntades de las personas, y Platón escribió: “**dime que sonidos escuchas y te diré como va a ser tu alma**”. La mala voluntad era la antítesis de la piedad. Evidentemente, si la música provocaba que los hombres tuvieran piedad, automáticamente, anulaba la mala voluntad.
- Alegra a los hombres: Desde este punto de vista, Tinctoris lo tomó como una totalidad. Es decir, alegraba a todos los que la escuchaban. Aunque ya hemos visto la capacidad de la música para lo contrario, como premisa, la música en general debería siempre alegrar.
- Curar a los enfermos: Este efecto, muy extendido en el Renacimiento, es el que más nos interesa. Sin lugar a dudas, Tinctoris tuvo que basarse en médicos mencionados ya en esta tesis y en la cultura clásica para aseverar esto. Como teórico musical, este aspecto, al igual que Bermudo, se le podía escapar de las manos, pues el aspecto curativo de la música estaba más relacionado con la labor médica que musical, no obstante, los amplios conocimientos sobre gran cantidad de materias que se tenía en la época, hizo que Tinctoris, aunque brevemente, valorara la música desde un punto de vista curativo. Si nos fijamos bien, la enumeración de sus efectos, estaban vinculados a la curación, no solo de enfermos como cita aquí, sino una curación anímica, moral y conductual.
- Aliviar las dificultades: En otra parte de esta tesis, se comentó que los problemas, con música, eran menores. Ciertamente, la música hace más llevaderas las adversidades, de ahí que nos acompañe en la vida diaria. Su factor evasivo nos emplaza a un punto fuera del problema. Tal vez Tinctoris, quiso derivar las ofuscaciones del quehacer de la jornada a un momento íntimo con los sonidos, que si bien, no solucionaban materialmente el problema, si lo hacía más llevadero.
- Incitar las almas a la lucha: Sin duda, Tinctoris se refirió a la capacidad de la música para arengar y animar a la lucha. Es fácil pensar que aquí la lucha se interprete como lo que es, la batalla, pues el efecto bélico de

la música también ha sido muy utilizado a lo largo de la historia de la humanidad para provocar coraje a los combatientes.

- Avivar el amor: Efectivamente, la música tiene ese efecto lírico-afectivo que en muchas ocasiones la caracteriza. Pedro Abelardo, ya nos lo expuso en la Edad Media, y los médicos Arnaldo de Vilanova y Bernardo de Gordon nos lo enseñaron para curar el famoso amor heroico. El factor enaltecedor de los sonidos envalentonaba al enamorado a expresar sus sentimientos a la persona amada. Igualmente, la música tenía la capacidad de calmar el fervor pasional y mitigar el desasosiego espiritual y anímico que provocaba el amor.
- Acrecentar el placer de un banquete: No podemos por menos que acordarnos de las prescripciones realizadas por Alcuino de York a su rey Carlomagno, al que recomendaba siempre que comía, acompañarse de grupos de instrumentistas y cantores para disfrutar más del banquete. Este efecto lo hemos visto siempre en los banquetes palaciegos, en los que normalmente habían acróbatas y bufones acompañados por instrumentistas de cuerda y viento.
- Dar gloria a los avezados en ella: En la doctrina cristiana, gloria, es el estado de los bienaventurados en el cielo, definido por la contemplación de Dios. La música favorecía a aquellos que llevaban una vida contemplativa y acercaban al creyente a la gloria de Dios.
- Hacer dichosas a las almas: Las almas, como sustancias espirituales e inmortales de los seres humanos, llegaban a un estado de bonanza porque a través de las armonías musicales, reforzaban su energía y evitaban las enfermedades corporales.

En las siguientes palabras, Tinctoris dio testimonio de los efectos descritos arriba, pues según dijo, él mismo los experimentó y los elevó a divinidad:

*“He decidido probar tales efectos admirables de la música, y por así decirlo, divinos, con razones tanto de las autoridades sagradas como*



*de los filósofos y con los dichos de historiadores y poetas, las cuales, según dice Cicerón, se suelen traer para procurar fidelidad [...]*<sup>480</sup>

En estas palabras, se advierte que para dar veracidad a lo escrito sobre la difícil materia de los efectos de la música, se ha de acudir a teólogos, filósofos, historiadores y poetas. Estas creencias, como el propio Tinctoris indicó, parten del influjo clásico aristotélico y platónico, aunque él mismo corroboró en el prólogo, que utilizó estos efectos en las personas, por lo que es uno de los primeros documentos empíricos acerca del poder de la música en los sujetos.

En otras obras paralelas al *Complexus effectum musices*, encontramos diversas disposiciones interesantes del uso terapéutico de la música. De este modo, en el Capítulo 10 del documento *Musica extasim causal*, Tinctoris relató la famosa anécdota extraída del Instituto de Oratoria de Quintiliano, sobre la locura de un hombre causada por la interpretación de un melodía en modo frigio de un flautista. Por otra parte, en el *Liber de natura y proprietate tonorum*<sup>481</sup>, reconoció, como ya lo hizo Vincenzo Galilei, que los compositores y los cantantes mostraban una deliberada intencionalidad a la hora de interpretar y componer las canciones cargándolas de un excesivo carácter emocional.

Esta última idea nos prepara para ingresar en la doctrina de los afectos que se desarrollará en el Barroco y sus primeras premisas en la direccionalidad de la música hacia el alma humana y sus efectos.

### 6.3 MARSILIO FICINO Y LA MÚSICA DE LAS ESFERAS

Marsilio Ficino (1433-1499), fue sacerdote, teólogo, astrólogo, físico y mago, además de músico. Líder de la Academia platónica florentina, protegido de Cosme de Médicis y de sus sucesores, incluyendo Lorenzo de Médici artífice del Renacimiento del neoplatonismo. Su inspiración a tal fin pudo

---

<sup>480</sup> Tinctoris, J. *Complexus effectum musices*, en *Corpus Scriptorum de Musica*, 22, Johannes Tinctoris. Opera Theoretica, II, editado por Albertus Seasy, American Institute of Musicology, 1975, p.166. Texto latino.

<sup>481</sup> Tinctoris Johannes: *Liber de natura y tonorum proprietate*, i, [1: 68] Opera teórico, ed. Albert Seay, 2 vols., *Corpus scriptorum de musica*, 22, Rome, 1975-8.

deberse al bizantino Gemisthos Pletho (1355-1452)<sup>482</sup>, humanista y filósofo ferviente seguidor de Platón, que enseñó en Florencia.

En una tesis intelectual que buscaba unir Platonismo y cristianismo, y en un nivel práctico, su enfoque sobre la curación reveló una nueva forma de entender el mundo: lo que iba a llamar “magia natural”. Ficino se basó en los textos platónicos y árabes combinando sus conocimientos médicos, astrológicos, y habilidades musicales.

Su medicina iba dirigida a la forma en que el alma humana - entendida como elemento intermediario entre la mente y el cuerpo- estaba en armonía con el alma del mundo, el mediador de los cielos y la tierra. De esta forma aseveraba que el medio más poderoso para la restauración del cuerpo y el alma se producía a través de la cuidadosa preparación y ejecución de la música. Es decir, la terapia musical.

Fiel seguidor y difusor de la música de las esferas, Ficino intentó relacionar las dolencias a los movimientos astrales, que según esta teoría sonaban en sus desplazamientos. Este compendio holístico, tomado de Pitágoras y Platón, fue seguido posteriormente por Kepler y Descartes. Para entenderlo, es necesario explicar brevemente que Pitágoras consideraba que la esencia última de la realidad se expresaba a través de números. Los números eran el medio para percibir lo que de otra forma podría permanecer inalcanzable tanto para el intelecto como para los sentidos. A Pitágoras se le atribuyó el descubrimiento de las proporciones de los principales intervalos de la escala musical. Para sus seguidores, las distancias entre los planetas -las esferas- tenían las mismas proporciones que existían entre los sonidos de la escala musical. Las esferas más cercanas daban tonos graves, mientras que las más alejadas daban tonos agudos. Todos estos sonidos se combinaban en una hermosa armonía: la música de las esferas.

Por otra parte, para Platón, el mundo era concebido como un gran animal dotado de alma propia. En el *Timeo*<sup>483</sup>, uno de sus diálogos, afirmó que el alma del mundo se había hecho de acuerdo a las proporciones musicales descubiertas por Pitágoras. No todos los pensadores de la antigüedad creyeron

---

<sup>482</sup>Gemisthos Pletho citado en D.P. Walter, *Spiritual and Demonio Magic from Ficino to Campanella* Londres 1958, p.61

<sup>483</sup> Platón, *Timeo*, 41. *Fedro*, 245C-246A. Letters 110, 111.

en la música de las esferas; Aristóteles, por ejemplo, se mostraba ciertamente escéptico ante estas creencias. Sin embargo, la creencia en algunas religiones de la existencia de ángeles en el universo junto con la música de las esferas dio origen a lo que se conoció como “música celeste”. De esta manera, como los platónicos nos transmitieron, el sonido audible podía ser entendido como un eco de la perfecta armonía divina.

Devoto partidario del orfismo, como veremos a continuación, Ficino, nos explicó el germen de la unión entre el platonismo y el cristianismo, pues el Orfeo de los Himnos, era venerado por él, precisamente por dar voz a la divina verdad de la teología mediante una mitología poética y por el canto de los himnos. En este sentido Orfeo proporcionó la clave para el platonismo cristiano de Ficino, que comparó al mito griego con el ya comentado salmista David, y su dominio de la música a la hora de curar el alma humana y alejarla de la desidia y la melancolía.

Según sus contemporáneos, Ficino era aficionado a cantar himnos órficos acompañándose de su lira, pues para él, el libro de los himnos de Orfeo no era sólo un libro de poesía, ya que mediante la música que aparecía en él, se podía erradicar la enfermedad, y en él se hallaba la raíz de una vida saludable. Habrían sido éstas las causas por las que adoptó la costumbre de cantar a la lira las armonías órficas<sup>484</sup>. En este contexto, en la Epístola a Canisiano (una de sus cartas documentales) expresó:

***“[...] En el libro de los Himnos Orfeo cree que él con sus rayos de vida reparte con largueza a todos la salud y la vida que aparta las enfermedades. Además, cree que con su lira sonora, es decir con su mociones y fuerza, gobierna todas las cosas: con la hípate, esto es, con la cuerda del sonido grave, el himeneo; con la neate o cuerda aguda cree que produce el verano y con las dionas o sonido medio, la primavera y el otoño.”***

A colación de los cantos órficos, y tomando como referencia otro escrito de Angela Voss, titulado *Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino*<sup>485</sup>, podemos concretar con más precisión la pasión del florentino y los efectos que

---

<sup>484</sup> Vega, María José. *Música y furor poético en el renacimiento: la fantasía de los orígenes*. Universidad Autónoma de Barcelona. *Res Publica Litterarum*, 2, 2005 / 9, 1-25.

<sup>485</sup> Voss, Angela. *Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino*. Centro virtual Enrique Eskenazi

llegó a transmitir y experimentar con la interpretación de los himnos del vástago apolíneo. El poeta Naldo Naldi (1436-1513) afirmó incluso que Ficino había reencarnado el alma misma de Orfeo:

*“He ahí que doblega los rebeldes robles con su canto y su lira, y suaviza una vez más los corazones de las bestias salvajes”.*

El propio Lorenzo de Medici se mostró igualmente sorprendido ante las virtudes de la lira de Ficino, y en un poema llamado *Altercazione*, escribió:

*“quedé cautivo por un nuevo sonido, pensé que Orfeo había regresado a este mundo”*<sup>486</sup>

En las palabras de su amigo Angelo Poliziano<sup>487</sup> (1454-1494) se percibe una significación mayor en la asociación de Ficino con Orfeo; el poeta estaba acostumbrado a escuchar los discursos de Marsilio sobre los secretos de los cielos, sobre la curación con la música o sobre metafísica:

*“Con frecuencia su sabia lira conjura estos graves pensamientos y su voz entona la canción que brota bajo sus dedos expresivos, como Orfeo, intérprete de las canciones de Apolo... Entonces, cuando ha acabado, regreso a casa arrastrado por el furor de las Musas, regreso a la composición de versos e invocando extáticamente a Febo y toco la divina lira con mi plectro”.*

Su dominio a la perfección de la lira le hizo ser conocido como “el segundo Orfeo”. En el testimonio de un testigo, el obispo Campano, habló sobre la devoción musical de Ficino: “...**luego sus ojos ardieron, luego él saltó sobre sus pies, descubriendo así la música que nunca había aprendido de memoria**”<sup>488</sup>. En otras palabras, Ficino improvisaba en un estado de “posesión espiritual”, que desde Platón en adelante era visto como un prerrequisito para la comunicación de la verdad divina, comentada anteriormente.

---

<sup>486</sup> Lorenzo de Medici, *L' Altercazione*, in *Opere*, ed. A. Simioni. Bri 1914, vol.2 p.41

<sup>487</sup> A. Poliziano en *Opere*. Basle 1553, p. 310. extraído de Rudolf Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*. Madrid: Gredos, 1981

<sup>488</sup> A. Della Torre, *Storia della Accademia Platonica*, p. 791, citado de GA Campano, *Epistolario*, ed. Mencken, Leipzig, 1707.

De su valía como músico surge otra anécdota muy representativa: ***dicen, que cuando sus discípulos estaban inquietos, discutiendo algún problema, él comenzaba a tocar la lira desde un rincón apartado de la habitación, hasta que poco a poco se iban calmando escuchando la música, dejando sus preocupaciones o incluso hallando la solución a sus inquietudes***<sup>489</sup>.

Por lo tanto, vemos como Ficino era capaz de manifestar absoluto éxtasis en momentos determinados, y transmitir en otros, tranquilidad total, tanto a él como a los que le escuchaban. Una vez más se pone de manifiesto la doble capacidad de la música para excitar y/o para calmar. De esta forma el poeta Poliziano concluyó:

*“la lira de Marsilio... más exitosa que la lira del Orfeo de Tracia, ha traído de vuelta desde el submundo lo que es, si no me equivoco, la verdadera Eurídice, es decir la sabiduría platónica con su comprensión o omnibarcadora”*<sup>490</sup>

Entonces, el mensaje detrás del canto órfico de Ficino estaba claro: el cantante refinaba y perfeccionaba su propio espíritu a fin de que pudiera alcanzar una condición en la que naturalmente recibía los dones del cielo, libremente ofrecidos, y hacía esto imitándolos.

Ficino, reconoció que la oración actuaba del mismo modo que las canciones, no mediante ninguna intención de adorar a una divinidad, sino en el poder completamente natural del lenguaje, la canción y las palabras para conectar con el reino espiritual. Así mismo lo defendían como hemos visto, Lutero y Calvino.

En la línea de los cantos mitológicos, decía que los pitagóricos ***“solían realizar milagros mediante palabras, canciones y sonidos en la manera órfica”*** ya que conocían cómo curaba la música, y sabían que mientras más claramente se reprodujeran en sonido las leyes que gobernaban al cosmos, más efectiva era la curación. Al manifestar estas leyes, hablaban con una voz divina, no humana. Para Ficino, toda teoría y técnica musical debía ser en servicio a este fin, pues sólo a través de un conocimiento de la armonía podía

---

<sup>489</sup> R. Marcel, *Marsilio Ficino*, p. 396, citado por B. Colucci, *declamaciones*.

<sup>490</sup> A. Poliziano en *Opere*. Basle 1553, p. 310

el músico entender la equivalencia de tono musical e intervalo con las razones inherentes en la estructura oculta del cosmos, tal como la reveló Platón en su *Timeo*<sup>491</sup>. Ficino estableció las reglas de consonancia en una carta a su colega músico, Domenico Benivieni, sobre los principios de la música. En dicha carta, no sólo describió las cualidades particulares de las consonancias y disonancias que hacía una escala musical, sino que encontró las mismas cualidades en las interrelaciones de los signos zodiacales, extendiendo así la noción pitagórica de razones armónicas que gobernaban los movimientos y distancias de los planetas a las divisiones del zodiaco tropical, usadas en la astrología tradicional; lo que nos recuerda a la relación que establecieron los musulmanes con estos elementos a través de las cuerdas del laúd. Sugirió entonces que el modo en que se escuchaba la armonía musical era análogo al modo en que se percibía el significado simbólico en el cielo; ya que los dos eran manifestaciones de la misma ley cósmica subyacente. Así, la combinación de pericia musical y astrológica capacitó a Ficino para llevar al oyente suavemente a ese nivel de percepción más allá del pensamiento conceptual y de la diferenciación donde una congruencia entre las dimensiones externas e internas de la experiencia, podía conducir a un proceso de curación, un realineamiento del alma fragmentada.<sup>492</sup>

En un aspecto más terrenal y empírico, desde el punto de vista médico, escribió sobre la relación entre música y galénica. En 1489, hizo un aporte importantísimo al dar una explicación física de los efectos de la música. Como médico había heredado un profundo saber de su padre y tuvo la genial idea de unir ambas disciplinas convirtiéndose en uno de los impulsores de la música como terapia más importantes de la época.<sup>493</sup> Así pues ¿cuál era la naturaleza de la terapia musical-astrológica de Ficino? ¿Qué tipo de música se debía realizar para las curaciones? Su vocación como curandero le llevó a participar en curar tanto trastornos físicos, como psicológicos, y la música era un agente de gran alcance para dicho trabajo. De hecho, en la armonización de la mente le siguió la regulación del cuerpo. En una carta a Antonio Canigiani (1449-1512) escribió al respecto:

---

<sup>491</sup> Platón, *Timeo*, 41. *Fedro*, 245C-246A. Letters 110, 111.

<sup>492</sup> Voss, Angela. *Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino*. Centro virtual Enrique Eskenazi

<sup>493</sup> *Marsilio Ficino. Un filósofo para el renacimiento*. El mundo de sophia digital. Revista editada por la Fundación Sophia de Palma de Mallorca (España) Natividad Sánchez

*“el sonido y las canciones fácilmente despiertan la fantasía, afectan al corazón y llegan a lo más íntimo de la mente, además, se establecen en movimiento, los humores y las extremidades del cuerpo... Casi todos los seres vivos, son cautivos de la armonía”*<sup>494</sup>

En este contexto, aconsejaba ejecutar e inventar aires musicales a las personas que padecían melancolía. Cuando Ficino escribió a Francesco Musano una de las epístolas sobre la música<sup>495</sup>, recordó que la música era como un fármaco para el espíritu, y, por ello, análoga a la medicina y la teología, que curaban el cuerpo y el alma:

*“El espíritu se restaura con instrumentos tan sutiles y aéreos como él mismo, y de ahí el comercio del fármaco y la cítara”*<sup>496</sup>

Como es lógico, Ficino, sacó conclusiones muy interesantes acerca de la terapia sonora en la rehabilitación y cura de enfermedades, como mostró en fragmentos de su carta escrita a Canigiani<sup>497</sup>:

*“Preguntas Canisiano por qué con tanta frecuencia mezclo los estudios de medicina con los de música. ¿Qué relación tienen, dices los fármacos con la cítara? Los astrónomos, Canisiano, quizás atribuirían estas dos disciplinas a la influencia de Júpiter y de Mercurio y Venus, al opinar que la medicina procede de Júpiter y la música de Mercurio y Venus. Nuestros platónicos, sin embargo las atribuyen a un sólo dios, es decir, a Apolo[...]. Por tanto, si el mismo es señor de la música y descubridor de la medicina, ¿qué tiene de admirable que los mismos hombres practiquen con frecuencia ambas artes?”*

Con esta última pregunta, Ficino demostró, basándose en la cultura griega y en los textos bíblicos cristianos expuestos en el capítulo anterior, que en la época en la que nos encontramos (Renacimiento) la práctica de ambas disciplinas era ciertamente habitual:

---

<sup>494</sup> Ficino. *Cartas. Antonio Canigiani*. vol 1, pp141-4 (143)

<sup>495</sup> Epístola I, 609, *Medicina corpus, Musica spiritum, Theologia animum*

<sup>496</sup> Ficino, *Opera Omnia*. Vol 1. p.609

<sup>497</sup> Marsilio Ficino. *Marsilio Ficino saluda a Canisiano, varón docto y prudente*. Extraído del conjunto de textos llamados “Sobre el furor divino y otros textos”. Ed. Anthropos (1993) - Barcelona

*“[...] Por eso Quirón ejercitó ambas facultades. Por eso se cuenta que el profeta David curó el cuerpo y el alma de Saúl cuando éste deliraba. Este mismo hecho, a saber; que pueden producirse enfermedades a la vez de cuerpo y alma, lo afirmaron Demócrito y Teofrasto. Pitágoras, Empédocles y el médico Asclepiades lo demostraron realmente [...]”*

En estas palabras se da una enumeración de autores clásicos y bíblicos significativa, por lo que se puede ver una justificación más que probada acerca del uso terapéutico que el florentino le dio a la música, ya que si los griegos y cristianos lo afirmaron y lo probaron, un platónico declarado como él, la utilizó como método medicinal para los enfermos mentales. Igualmente, manifestó mordacidad a la hora de criticar duramente aquel que negó la música para tal fin. Así añadió:

*“[...] En fin, aquel que haya aprendido de los pitagóricos, de los platónicos, de Mercurio y de Aristoxeno que tanto el alma como el cuerpo del mundo y de cada animal particular están constituidos por razones musicales y haya conocido por la Sagrada Escritura de los hebreos que Dios dispuso todas las cosas según número, peso y medida, no se admirará de que casi todos los animales se amansen con la armonía, ni reprobará que Pitágoras, Empédocles y Sócrates tocaran la cítara incluso en la vejez. Por el contrario se dirá que fue poco ilustrado aquel Temístocles que la rechazó cuando se la ofrecieron [...]”*

Finalmente, como despedida, constató sus experiencias con los efectos de la música en la psicología humana, con una particular visión teológico-cristiana y mítico-clásica, con la que redondeó la carta diciendo:

*“[...] Y, por mi parte, para decir algo personal, según este consejo me dedico, con frecuencia a la lira y a los cantos nobles después de los estudios de teología o medicina, a fin de mirar con total indiferencia los demás deleites de los sentidos, expulsar las molestias de alma y cuerpo y levantar la mente a las cosas sublimes y a Dios, según mis fuerzas, confiado de la autoridad de Mercurio y Platón, que dicen que la música nos fue concedida por Dios para someter el cuerpo, dominar el ánimo y alabar a Dios. Sé que de este asunto se ocuparon David y Pitágoras antes que los demás, y creo que lo explicaron cabalmente. Adiós.”*



#### 6.4 JUAN BERMUDO Y SUS ESCRITOS TERAPÉUTICO- MUSICALES

Juan Bermudo<sup>498</sup>, (1510-1565) natural de Écija, fue uno de los teóricos más reconocidos del Renacimiento español. Fraile de la orden de menores, cursó estudios en el programa de Artes Liberales de la Universidad de Alcalá. A causa de una enfermedad pasó largo tiempo convaleciente en el cual leyó muchos libros sobre música, que le hicieron descubrir su importancia y le despertaron el deseo de poner por escrito todo lo que había leído, junto con sus reflexiones y observaciones sobre instrumentos, efectos y música de su tiempo. De estos escritos derivaron tres tratados: *Libro Primero* (1549) y *Arte Tripharia* (1550), incluidos en su obra más extensa: *Declaración de instrumentos musicales* (1555). Pero lo que realmente nos interesa, se haya en una disertación detallada acerca de los efectos de la música incluidos en el último título señalado, concretamente en el Libro I de dicha *Declaración*, a partir del capítulo VII. De esta forma, Bermudo, comenzó una discusión sobre los efectos de la música exponiendo tres clases de bienes que todos los hombres buscan: los bienes de fortuna (riqueza y dinero), los bienes corporales (salud, alegría), y los bienes espirituales o las virtudes. Con la música, afirmó Bermudo, se conseguían estas tres clases de bienes:

*“[...] La fortuna viene a los hombres dedicados a la música de parte de los Principes y Señores, y de todos aquellos que ejercitan el mecenazgo, favoreciendo el arte y la cultura. En segundo lugar, es innegable que la música ayuda a recuperar la salud corporal, puesto que es un hecho atestiguado por todos los libros antiguos: casi todos los autores relatan el poder medicinal de la música, sobre todo los pitagóricos. Por último, la música favorece la virtud, pues ya pasó que Clítenestra, esposa de Agamenón, que se mantuvo fiel mientras duró la guerra de Troya, gracias a que el príncipe aqueo, dejó a un músico en casa. Tiempla la música mucho las costumbres”<sup>499</sup>*

Posteriormente a esta introducción, Bermudo, al igual que John Case, recogió ejemplos y leyendas antiguas que atestiguaron sus teorías acerca del poder terapéutico de la música. No obstante, en la tesis de Paloma Otaola,

---

<sup>498</sup> Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Ed. Reichenberg . INO Reproducciones S.A. Zaragoza. 2000 p. 91-97.

<sup>499</sup> *Declaración I, VII, fol. VIv.*

sobre los escritos musicales de Juan Bermudo, se diferencian dentro de los efectos musicales del escritor renacentista, dos bloques muy interesantes, como son: los efectos psicológicos y los efectos medicinales. En lo referente a los efectos psicológicos de la música, Bermudo se basó en el pensamiento pitagórico-platónico donde se le atribuyó a la música la capacidad de recuperar el equilibrio perdido y el dominio de uno mismo. En algunos casos, como ya hemos visto, la música servía para calmar los ánimos y suavizar el carácter, mientras que en otros los excitaba. Así Bermudo, confirmó esta última idea con la historia que ya nos relató Case acerca de Alejandro Magno y su cambio de actitud, producido por un cambio modal. Desde este punto, Bermudo, reprodujo los consejos de Pitágoras, de los que probablemente era fiel cumplidor, en los que se manifestaba la importancia de tañer o escuchar música al acostarse y al levantarse por las mañanas<sup>500</sup>.

Además de estas aportaciones a la teoría terapéutico musical, el escritor español, afirmó que la música convenía a todas las edades<sup>501</sup>, idea que tomó de Macrobio y que además influyó sobremedida en la constatación de la repercusión de la música en los estados de ánimo. A colación de esto, dijo:

*“No ay coraçon tan aspero, o tan cruel, que no sea movido con las blanduras de la Musica. Persuade la clemencia, destruye y destierra los cuydados, reprime las iras, cría las artes, y favorece la concordia. Los coraçones de los varones heroycos se inflama a cosas muy fuertes, impide los vicios, engendra las virtudes, y las engendradas adorna”<sup>502</sup>*

Si analizamos detenidamente estas palabras, es fácil dilucidar, que la exposición sobre los diferentes efectos de la música en el ser humano, es exactamente igual a las teorías modales expuestas por Case<sup>503</sup>. Aquí, sin hablar directamente de modos griegos, es lícito pensar que con todas las referencias clásicas que utilizó el ecijano, las orientaciones terapéuticas que describió, eran de herencia griega, aunque posteriormente veremos como explicó otras disertaciones acerca de este tema, como si él mismo las hubiera experimentado o hubiese sido testigo de ellas.

---

<sup>500</sup> Ibid, Declaración...

<sup>501</sup> Declaración I,VII, fol.VIIr

<sup>502</sup> Declaración I,VII, fol.VIIr

<sup>503</sup> Ver epígrafe 6.1 del presente capítulo.

Probablemente, imbuido por las consideraciones realizadas por Trótula de Ruggero en el siglo XI, el escritor andaluz, detalló el efecto de la música en los niños, ya que sin tener uso de razón, con el canto dulce callaban y dormían y con el áspero se enfurecían. La bipolaridad que producía la música, era reforzada constantemente por Bermudo, pues será uno de los objetos de estudio que mayor importancia cobrará en el futuro. Presentó entonces una relación de varios sentimientos que engendraba la música:

*“Los niños en las cunas hazen callar con la Musica y los moços que de noche llevan temor con ella lo pierden. Los oficiales y trabajadores con ella olvidan sus trabajos: los que en la guerra pelean con ella se animan y esfuerzan. Finalmente no ay edad, officio y dignidad que no se deleyte con la Música”<sup>504</sup>*

La cotidianeidad musical y la necesidad de ella en la vida del ser humano, se reflejaban en este último párrafo. Desde la cuna hasta la senectud, desde la paz hasta la guerra, o desde el trabajo hasta el reposo, la música estaba absolutamente presente y era absolutamente indispensable según la doctrina de Bermudo, inspirado en el filósofo estagirita Aristóteles.

Se ha comprobado pues, que realmente, este renacentista tenía razón, pues en la actualidad es el arte que más se consume y con la que nos mimamos cada día. El gusto y afición que el hombre experimenta con la música es señal de la semejanza de naturaleza entre ésta y el alma humana.

Desde el punto de vista de los efectos medicinales de la música, Bermudo, tomó como referencia los trabajos realizados por Jacques Le Févre d'Estaples (Faber Stapulensis)<sup>505</sup>, de quien recogió que Asclepiades curaba a los sordos con música de cuerdas<sup>506</sup>, y Porfirio en su *Vida de Pitágoras*, destacaba que **“con sus cadencias rítmicas, sus cánticos y sus ensalmos mitigaba los padecimientos psíquicos y corporales”<sup>507</sup>**. Sobre este último escrito añadió:

*“[...] a unos daba ánimos con conjuros y ensalmos, a otros, con la música. También tenía para las enfermedades somáticas cánticos*

---

<sup>504</sup> Declaración I, VIII, fol. VIIIv

<sup>505</sup> Declaración IV, LXXVII, fol. CIIIr.

<sup>506</sup> Declaración I, VII, fol. VIv

<sup>507</sup> Porfirio, *Vida de Pitágoras*, Madrid 1978. p42

*guerreros; al entonarlos, restablecía a los enfermos. Había otros que provocaban el olvido del dolor, calmaban los arrebatos de cólera y eliminaban los deseos absurdos.*<sup>508</sup>

Según la tradición clásica, Pitágoras tenía un repertorio de melodías específicas para curar la melancolía, el desánimo, la cólera, el deseo y toda clase de desarreglos del alma y del espíritu. Utilizaba igualmente la música para facilitar el sueño. De esta tradición Bermudo era muy consciente ya que confirmó la capacidad del alma para corregir los defectos mediante la música. De tal forma, reproduciendo a Boecio y Cicerón<sup>509</sup>, Bermudo recogió en su tesis cómo Pitágoras restituyó el dominio de sí mismo a un joven borracho, que escuchando una melodía en modo frigio se encontraba fuera de sí. Pitágoras le calmó cantándole un spondeo (música de agógica lenta con sílabas largas)<sup>510</sup>. En la misma línea citó a Tulio de Terpandro y Arión así como a Galeno quien afirmó que los dolores de los niños eran aplacados con la música y que algunas enfermedades se curaban con este arte. Por lo tanto la música, según las conclusiones de Bermudo, aprovechaba a la salud humana.<sup>511</sup>

No obstante, como fraile que fue, es lógico señalar que Bermudo, no se detuvo en las aportaciones de los griegos clásicos acerca del poder terapéutico de los sonidos, sino que incidió en las obras de los referentes cristianos, vistos en el capítulo anterior. Destacó la labor de San Isidoro de Sevilla del que no dudó en citar en varias ocasiones en el Libro I de la *Declaración*, las cuestiones relativas al origen y definición de la música, así como la necesidad de recibir instrucción musical<sup>512</sup>. Fue su fuente también al relatar los efectos medicinales de las canciones sobre los animales y sobre los hombres, como muestra la archiconocida historia descrita en las Sagradas escrituras sobre David y el rey Saúl, de la que relató:

*“De Saul se dize en el libro primero de los Reyes capítulo diez y seys, que cuando le tomava el spiritu malo, tañía David suavemente el Harpa, y el Rey Saul era consolado y su coraçon se dilatava y*

---

<sup>508</sup> Ibid, p.44

<sup>509</sup> *Declaración I, VII, fol. VIIr*

<sup>510</sup> Prácticamente todos los que comentan las teorías pitagóricas mencionan este suceso. Aristóteles en su *Poética* 6, *Política* 8,5 y 8,7. Cicerón en su obra *Tusculanas*, IV, 2.

<sup>511</sup> *Declaración I, VII, fol. VIIr*

<sup>512</sup> *Declaración I, IV, fol. IV y ss.*

*ensanchava con la Música, era aliviado en tanta manera que el spiritu malo huía del*<sup>513</sup>

Lo curioso, son las conclusiones que a título personal nos dejó Bermudo como consecuencia de este hecho:

*“Tres efectos hazia la musica del tañedor David en Saul. El primero, que se dilatava, estendia y alegrava el coraçon de Saul: lo qual es contrario a la melancholía: que entristece al hombre, y la musica lo alegra. Lo segundo se sentia mejor. Que como oía la Musica iba cobrando mejoría en la salud. Lo ultimo dize, que era libre de la tal enfermedad”*<sup>514</sup>

El genial comentario del renacentista, nos lleva a pensar que dichos conocimientos, los experimentó de cerca, pues en las Sagradas Escrituras, no se incide más allá del mero relato que conocemos. Bermudo, llegó más lejos e intuyó, obviamente apoyándose en los documentos clásicos y los cristianos del medievo, que al escuchar música, el corazón bombeaba con mayor fuerza, por lo que la circulación se hacía más fluida y el cuerpo se fortalecía con este proceso. No podemos entonces olvidar, las tesis de los boloñeses medievales sobre la música del pulso que vimos en el capítulo anterior, pues tuvieron una gran irrupción en la ciencia médica del Renacimiento.

Por lo que se refiere al resto del texto, ya sabíamos que la música era un perfecto antídoto a la melancolía, tan estudiada por Constantino el Africano, Arnaldo de Vilanova o Bernardo de Gordon durante la Edad Media. Cabe destacar en este contexto, que Bermudo tomó nota de los escritos de otro importante erudito llamado Thomas de Vio Cajetanus (1469-1534), un cardenal y teólogo de renombre que solía polemizar con Lutero. A colación del comentario del texto bíblico expuesto, Cajetanus describió el espíritu malévolo en Saúl no como producto del demonio, sino como un “spiritus melancholicus” y llevó la discusión acerca de los efectos terapéuticos de la música del plano metafísico al de la patología humoral:

*“No es sorprendente, ciertamente, que la música no solamente detenga el movimiento del espíritu melancólico, sino que lo anule por*

---

<sup>513</sup> Ibid.

<sup>514</sup> Ibid.

*completo. Porque el trastorno físico pasa a la mente y el sonido placentero de la música refresca la mente y calma los agitados movimientos, tanto del espíritu como del cuerpo. En la misma medida que un sufrimiento físico afecta la mente, en el caso inverso, un estado mental tiene efectos en el cuerpo. La elección de las palabras en el texto (acerca de David y Saúl) confirma que por espíritu endemoniado se entienden los ataques del espíritu melancólico, porque de otra forma no se habría sostenido que se rindió ante la música, a la que se señalaba como la única razón de su cura. Además, no se debe dejar de lado la secuencia de los efectos de la música en Saúl. La primera consecuencia fue una “expansión” del corazón, precisamente lo opuesto a lo que se encuentra en un trastorno melancólico. Porque en este último caso el espíritu se contrae; por otro lado, la felicidad hace que se expanda. Esto explica porqué Saúl se sintió mejor y finalmente fue liberado de su condición melancólica. Esto se debe a que los remedios naturales tienen un efecto gradual”.*<sup>515</sup>

Lo cierto es que el diagnóstico de la verdadera “condición” de Saúl no resulta esclarecedor, además de que no se curó por completo con la lira y las canciones de David. Su agresividad fue en aumento y sus estados de postración menudearon, aun usando la música como terapia. Pero lo más importante de la cita de Cajetanus es la parte en la que formuló la teoría de los sustentos de la medicina psicosomática. No obstante, gracias a estos textos, la melancolía será tratada en esta época como patología susceptible de ser curada por medio de los sonidos, como ya hemos podido observar con algunos teóricos musicales franceses e italianos, aunque la verdadera incidencia en el tema de la melancolía llegará con los autores isabelinos, como veremos más adelante.

Otro aspecto importante en el tratado de Bermudo, era la utilización de las fuentes árabes, así, transmitió la opinión de Avicena de que la música aprovechaba para mitigar el dolor<sup>516</sup>. Igualmente, Al-Farabi es mencionado también al tratar sobre los efectos sonoros en el alma y en el sentido religioso, como potenció sobremanera el movimiento protestante. No obstante cabe señalar, que de éste último autor árabe, recogió la siguiente afirmación: **“por el armonía musical, se alcanza la gracia de la contemplación, y en gran manera ayuda para el estudio de la Sacra Scriptura”**<sup>517</sup>

---

<sup>515</sup>Cajetanus. *In omnis authenticos veteris testamenti historiales libros commentarii*. Paris, 1546, ff.125-6

<sup>516</sup>Ibid.

<sup>517</sup>Declaración, I, VIII, fol. VIII.

Es posible, que nos encontremos ante uno de los tratados más completos hasta la fecha sobre la música como terapia. Pero además, Bermudo, a título personal, se mostró crítico con la situación de dicho tema en su época y, ante la falta de fundamentaciones médico-sonoras, propuestas por sus contemporáneos dijo:

*“No es pequeño dolor, que siendo la Musica tan poderosa medicina que con ella sanavan las enfermedades corporales y spirituales, y lançava los demonios de los cuerpos humanos, ahora las tomen muchos para que los demonios posean las animas racionales”<sup>518</sup>*

¿A qué se refiere Bermudo con la frase de que “algunos tomen la música para que los demonios posean las almas racionales”? Sin lugar a dudas al presumible mal uso que según los teóricos musicales, se hacía en ocasiones de la música, a nivel instrumental, vocal, o literario. Bermudo defendió en su tratado la evolución y desarrollo del canto llano, sus aspectos modales y la organología, sin desdeñar la música profana, pues fue un experto del tañer de la vihuela, de la que existen tratados escritos por él.

En esta época que conviven ambas disciplinas, es difícil saber las preferencias musicales de los teóricos, reyes y nobles, aunque en la mayor parte de la ocasiones gustaban de escuchar los dos tipos de música<sup>519</sup>. Stevenson<sup>520</sup> destaca la personalidad de Juan Bermudo, diciendo que tenía un espíritu agudo, inquisitivo y audaz, por lo que el estudio de la música en los tratados que escribió fue absolutamente meticuloso, documentado y escrupuloso. Entonces, cuando habló del mal uso de la música, lo hizo refiriéndose a aquellos que no sabían tañer instrumentos; aquellos que no conocían las teorías, glosas y otras características musicales, pero también aquellos que desconocían su poder terapéutico, de la poca información que se tenía desde este punto de vista, y de la relación racional entre la enfermedad y los sonidos. Clara evidencia de la disconformidad y enfado con el tratamiento de la música en su época, es la queja que Bermudo expuso, comparando su situación actual con la antigüedad clásica:

---

<sup>518</sup> Ibid.

<sup>519</sup> Ver epígrafe 4.1 del presente capítulo.

<sup>520</sup> Stevenson. R. *Juan Bermudo*, La Haya 1960 v.

*“Los que desconocen la grandeza de la música antigua y sus efectos, piensan que la música actual se encuentra en la cumbre la perfección, pero los que tienen noticia de la otra, lloran por la pérdida grande”<sup>521</sup>*

En este contexto, explicó, que si la música actual (renacentista), no producía los maravillosos efectos descritos por los antiguos, es porque los músicos desconocían la utilización adecuada de los modos. Era preciso conocer las distintas propiedades de los modos y aplicarlos según conviniera. Por lo tanto explicó:

*“Si uno enferma de tristeza, y para sanarlo se tañe un modo primero, que es alegre: si este se mezcla con el sexto, que invita a tristeza, se pierde la acción del primero”<sup>522</sup>*

Así pues, Bermudo pensaba, que una correcta utilización del modo era un factor esencial de la composición musical. El carácter moral de la música se transmitía al oyente produciendo el mismo estado de ánimo. El tañedor que quería provocar determinados efectos, debía conocer la propiedad de cada modo, de la misma manera que el médico debía conocer el tratamiento para cada enfermedad:

*“Si el tañedor tañe el modo que es provocativo a lágrimas, en el convite que desean alegrar: de ningún valor será la tal Música”<sup>523</sup>*

Al contrario del pensamiento que se daba con la folía, y claramente muy previsible, Bermudo aconsejaba utilizar los modos alegres y exaltados cuando la persona está atacada de melancolía y de tristeza.

No entraremos en este punto a valorar si esta idea era la correcta o no, simplemente detallamos la diversidad de opiniones al respecto, pues como ya hemos reiterado en varias ocasiones, la capacidad que tiene la música para tranquilizar o alterar, es absolutamente devastadora para la moral humana, y es necesario decir pues, que habrá algunos que la utilicen como efecto contrario al que se padece, y otros como paralelo. Bermudo, fue transparente

---

<sup>521</sup> Declaración, I, XIII, fol.XIir

<sup>522</sup> Declaración, I, VII, fol.VIIv.

<sup>523</sup> Ibid.



en este aspecto, si se estaba abatido, música alegre y rítmicamente rápida, si se estaba alterado, exacerbado o desasosegado, música tranquila y doliente.

Otra de las vertientes en las que incidió Bermudo fue el factor educativo de la música. Si bien no se aplicó desde el punto de vista medicinal ni terapéutico, el educarse en música provocaba una serie de conductas y conocimientos que llevaban a la persona a experimentar una serie de efectos positivos o negativos. Decimos negativo, cuando la música incitaba al hombre a la pasión desenfrenada, al desorden, o a la pérdida del control de si mismo. Bermudo, en su libro, explicó que fue Damon de Atenas el primero en destacar la influencia de la música en el carácter humano, sobre todo en la juventud, donde el carácter era todavía moldeable.<sup>524</sup> Para Damon era necesario distinguir entre los tipos de melodía y de ritmos los cuáles tenían el poder de educar hacia la virtud, la sabiduría y la justicia.<sup>525</sup> La música podía hacer nacer ciertas cualidades o corregir vicios, y también conducir al mal. Bermudo, recogió en síntesis los escritos de Damon:

*“La música no solamente es buena para tractar en el entendimiento, como ciencia speculativa: sino que aprovecha a las costumbres y favorece a las virtudes”*

La influencia musical, debía manifestarse sobre todo en la edad temprana: la naturaleza inquieta de los mancebos recibía disciplina grave y severa con la misma.<sup>526</sup>

La música influía en la sociedad hasta el punto que el cambio y corrupción de la misma provocaba la corrupción en las costumbres. Bermudo vio en el abandono de las melodías antiguas la causa de la degeneración de las costumbres de su época:

*“En tanto que la Música se tañía en órganos simples, sin misturas de géneros obrava en los hombres gran honestidad y toda virtud. Después que se trato con mesclas: perdió el modo de la gravedad,*

---

<sup>524</sup> Damon de Atenas fue consejero en la época de Pericles. De su discurso sobre la influencia moral de la música sólo se han conservado fragmentos publicados por Dielskrenz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlín 1964, p.37 B6

<sup>525</sup> Comotti, G., *La música en la cultura griega y romana*, Madrid 1986, p.28

<sup>526</sup> *Declaración I, VII, fol.VIv.*

*y virtud. De tal manera cayó en la torpendad, que no guardo la forma antigua que solia tener*”<sup>527</sup>

## 6.5 BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA

Durante esta etapa, en España, uno de los teóricos más importantes en torno a la influencia de la música en el hombre fue Bartolomé Ramos de Pareja. Nacido en Baeza, en torno a 1450, distinguió cuatro tonos fundamentales asociados a cuatro temperamentos (sanguíneo, flemático, colérico y melancólico)<sup>528</sup> y sus planetas. Absolutamente imbuido por la doctrina griega, la nomenclatura que utilizó fue la helena, pues describió los efectos que producía la música como ya lo hizo Case, pero con diferente nombre. De tal forma, Pareja demostró una vez más la importancia de la astrología y su relación con los temperamentos del cuerpo:

Modo auténtico	Nombre griego	Nota inicial	Planeta/Astro	Temperamento
<i>Dorio</i>	<i>Protus</i>	<i>Mi</i>	<i>Luna</i>	<i>Flema</i>
<i>Frigio</i>	<i>Deuterus</i>	<i>Re</i>	<i>Marte</i>	<i>Bilis</i>
<i>Lidio</i>	<i>Tritus</i>	<i>Do</i>	<i>Júpiter</i>	<i>Sangre</i>
<i>Mixolidio</i>	<i>Tetrardus</i>	<i>SI</i>	<i>Saturno</i>	<i>Melancolía</i>

Conociendo la teoría de la música de las esferas, y el estrecho ligazón que tuvo con Ficino, Ramos de Pareja, a través de esta ordenación tonal, estableció una visión fundamental y novedosa, así como un punto de partida en la terapia musical renacentista. De tal forma, en su obra “Música Práctica”, publicada en Bolonia en 1482, atribuyó los modos de la iglesia a los planetas, conectando así el ethos a los astros mediante la música práctica. Así y emulando los modos expuestos por Case, estableció que el modo dorio, de Re a Re, se relacionaba con el sol, y tenía el efecto de **“disipar el sueño”**; el modo lidio, de Fa a Fa se relacionaba con Júpiter y: **“siempre denota alegría”**, y el octavo modo, el hypomixolidio, de La a La, epitomizaba los cielos estrellados, y provocaba **“una belleza y amor innatos, libre de todas cualidades y adecuado para todo uso”**. Hasta este momento, los

<sup>527</sup> Ibid.

<sup>528</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº23

apareamientos entre los planetas y los modos descritos por Ramos de Pareja parecen no tener precedentes, pues en comparación con lo expuesto con anterioridad, los efectos que éste otorgó a los modos, podrían haber estado influidos, por las tradiciones árabes andalusíes.

Lo novedoso del sistema de Ramos de Pareja radicó en la nueva concepción de los efectos y poderes que ofrecía la música, en la revisión del sistema de afinación pitagórico, y en el interés por las exigencias de los músicos prácticos.

## 6.6 OTROS TEÓRICOS, MÚSICOS Y FILÓSOFOS TERAPÉUTICO-MUSICALES

Aparte de los autores reseñados anteriormente, existieron otros músicos de profesión y teóricos musicales, que establecieron en algún capítulo de sus tesis, breves comentarios acerca del efecto terapéutico de la música, y como ésta, influía de manera determinante en las enfermedades del ser humano. Así cabe destacar a Miguel de Fuenllana<sup>529</sup> (Navalcarnero 1500-Valladolid 1579). Vihuelista y compositor ciego de nacimiento, que destacó por su obra *Orphénica Lyra*, que abarcaba 188 piezas distribuidas en seis libros. Como referente medieval, mencionó el efecto medicinal de la música para mitigar todo dolor, tal y como propuso Avicena. Además, en el prólogo de dicha obra, Fuenllana habló de la gran estima que los griegos tenían a este arte, y como eran capaces de dominar sus efectos y canalizar su poder hacia los enfermos:

*“Y en las achademias de Athenas, se tuvo tanta cuenta con la estimación de esta sciencia, que el que no sabia tañer o cantar, por sublimado que fuese en las letras, era despreciado sin la música, la cual, era utilizada como hoy se ha valido, para dar vida a los cuerpos enfermos i manços de las gentes”*

Fuenllana, describió los efectos extraordinarios que la música ejercía sobre los temperamentos. Como es lógico pensar, los ejemplos que adujo proceden no solo de los antiguos griegos, sino también de la Biblia y de los referentes cristianos o padres de la Iglesia, sobre todo San Isidoro de Sevilla.

---

<sup>529</sup> Moreno, José Miguel. *Fuenllana. Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*. Sevilla 1554. Glosa 920204. 1999. Los párrafos son extraídos del documento: *La vihuela y su música en el ambiente humanístico*. Isabel Pope. Marylan. 1990. NFRH, XV p.365

La tónica leyenda, harto veces mencionada en esta tesis, vuelve a aparecer en este compositor, que realzó la importancia del instrumento que dominaba, la vihuela, y la relacionó con los hechos que acontecieron entre David y Saúl, así como el poder curativo del tañido de sus cuerdas:

*“Y el real Profeta (David) no careciendo de este conocimiento nos da a sentir lo que de ella sintió (de la vihuela , persuadiéndonos que las alabanzas que al Señor hubiésemos de dar, con la dulcedumbre de la vihuela las hubiésemos de ofrecer. Y no existe ningún instrumento que su tañido deje indiferente como la vihuela. Alça el alma del hombre, cura las melancholias y vuelve cuerdos a los vanos”*

En este punto, no podemos dejar de mencionar la importancia que cada teórico, músico o filósofo otorgaba a ciertos instrumentos. Ya lo vimos con el laúd arábico y el poder del sonido de sus cuerdas sobre los hombres. Si bien cabe destacar que la precisión musulmana, no se reflejó en los escritos de Fuenllana, es lícito otorgarle a este compositor madrileño una importancia suficiente.

Enríquez de Valderrábano (1500-1557)<sup>530</sup> Fue un vihuelista y compositor español. Al igual que Fuenllana, Valderrábano, expuso en el prólogo de su obra *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, lo que realmente nos interesa en esta tesis. Valderrábano, reflejó en sus escritos el neoplatonismo de Marsilio Ficino, provocando que el autor español escribiera en el prólogo de su obra los conceptos que prevalecían sobre la música en el humanismo neoplatónico de su época, en los que el poder de los sonidos, causaba mayor inteligencia, y era capaz de moderar los afectos y las pasiones, así como templar el alma y tratar enfermedades. De este modo dijo:

*“Sócrates decía, que quando se iuntavan en el ánimo todos los desseos, afectos y movimientos de la musica, y obedecían a la razón, se hazía de todo, como de bozes acordes, una armonía tan excelente y suave, que despertava al hombre y le hazía venir en consideración del movimiento y consonancia de los cielos; y a ésta llamava él verdadera música, y no sin causa, ca el entendimiento del hombre música es de gran perfección, que con él se acuerdan las potentias sensitivas e intellectivas, de do nace la consonancia de la razón, del conocer, del*

---

<sup>530</sup> Rubio, Samuel. *Historia de la música española. Desde el Ars Nova hasta 1600*. Alianza Editorial. Madrid. Vol 2. 1983. p.116-117

*sentir, del entender, y del juzgar lo bueno para uir lo malo. De que el divino Platón decía que la música principalmente fue dada para templar y moderar los afectos y passiones del alma. Fue tan estimada, que para encarecer la philosophía el mismo Platón y antes dél los Pithagóricos la llamaron Música per serle semejante en los effectos. Esta música se causa y perfeciona de siete sirenas que ay en el alma, que son siete virtudes, las cuales despierta el espíritu con su concordancia y armonía, para sentir y conocer las cosas divinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue.*

*Y assi es que los sabios antiguos y todos los demás, en loor de la música escriuieron, parece claro que con más razón se debe atribuir a la vihuela, en que es la más perfecta consonancia de cuerdas”<sup>531</sup>*

La apreciación hecha por Valderrábano, tomando como punto de partida la antigüedad clásica, describió cualidades de la música que otorgaban al que la escuchaba gran potencia sensitiva e intelectual. Asimismo, destacó la incidencia de la música a la hora de templar los afectos y las pasiones del alma. Finalmente, y como no podía ser de otra forma, como vihuelista, elevó la importancia de dicho instrumento a la perfección de la cuerda.

Cristóbal de Morales<sup>532</sup> (Sevilla 1500- Málaga 1553) formó, junto con Guerrero y Victoria, la triada de oro de la música renacentista española. Vivió un ambiente musicalmente refinado a lo largo de toda su juventud. En 1529 fue maestro de capilla de la Catedral de Plasencia, siendo el lugar donde potenció sus atribuciones como educador, gracias a su excelente dedicación a las labores de enseñanza musical.<sup>533</sup>

Como paradigma de las ideas humanistas en este periodo, podemos citar el caso de Morales, que puso al servicio de la doctrina religiosa su convicción en el poder de la música para mover los afectos, como quedó plasmado en la dedicatoria que hizo al papa Paulo III de su *Misarum Liber II*, en 1544, donde el compositor escribió:

***“toda música que no sirve para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos de los hombres, falta por completo a su verdadero fin”.***

---

<sup>531</sup> Griffiths, John. Artículo. *Enríquez de Valderrábano*. Grove music online.

<sup>532</sup> Owen Rees y Bernadette Nelson, *Cristóbal de Morales: Sources, Influence, Reception* (Boydell Press, 2007)

<sup>533</sup> Stevenson, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Alianza, 1992, traducción revisada de la edición original, aparecida en Estados Unidos en 1961)

En dicho texto queda recogida la doble finalidad del humanismo musical español: religiosa y humana. Este convencimiento del poder de la música era paralelo a la sensación de perfección musical que se respiraba en el XVI. Es importante mencionar que en las palabras de Morales se deja entrever la importancia del poder de la música en la vida de los creyentes, pues según dijo, enaltecía los pensamientos de los hombres, contribuyendo sin duda al ascetismo del que nos hablaron Lutero y Calvino.

Ver aquí un modelo terapéutico de la música es ciertamente arriesgado, no obstante, el hecho de que la música hiciera a los hombres libres y honraran así a Dios, era un factor anímico muy interesante, ya que según investigaciones actuales, aquellas personas que se habitúan al canto y frecuentan los lugares sagrados donde se producen, son más longevas, pues llegan a una concentración y a un sosiego bastante profundo. Para apoyar esta idea, Morales habló ya del verdadero germen terapéutico de la música para con el hombre:

*“la música sana los cuerpos y disminuye y aligera el alma de las tentaciones de los espíritus malos remontándola al conocimiento de los consejos divinos”*<sup>534</sup>

Otro compositor coetáneo de Morales, fue Juan Vázquez<sup>535</sup> (Badajoz 1500- Sevilla 1560), sacerdote y compositor, que reflejó ya en 1560, la importancia de la música en las dolencias y su poder en el alma:

*“Cuánta, Ilustre Señor, sea la fuerza que la música en los ánimos de los hombres tiene, de los efectos que en ellos causa, fácilmente podrá conocerse, pues vemos que a unos alegra, a otros entristece, a unos sana, a otros furiosa y peligrosamente alerta (...) vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene. En lo cual nuestra España tanto se ha de pocos años acá ilustrado, criando poco tiempo ha un Cristóbal de Morales, luz de la Música, y ahora, en el nuestro, algunos otros excelentes hombres en ella; uno de los cuales nuestra Sevilla tiene y goza, que es Francisco Guerrero, que tanto lo secreto de la música ha penetrado y los afectos de la letra en ella tan al vivo mostrado”*.

---

<sup>534</sup> Mitjana, Rafael: *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1918

<sup>535</sup> Rubio, Samuel. *Juan Vázquez, Agenda defunctorum*. Madrid. 1975. Los datos obtenidos están en un prólogo escrito por Carmelo Solis Rodriguez donde se incluye la cita y una corta biografía.

Juan Vázquez, directamente habló de sanación a través de los sonidos, y una vez más del poder evocador de la música, la bipolaridad (alegrar-entristecer) que producía, y los cambios que era capaz de provocar en la personalidad del ser humano. Posteriormente utilizó el elemento patrio para fortalecer la saga de instrumentistas españoles tan afamados en el Renacimiento, incidiendo una vez más, que bajo su maestría, eran capaces de dominar los afectos con la música y la letra de las canciones.

En la misma línea, aunque ya no como intérprete, se movió el portugués de familia conversa vuelta al judaísmo, Daniel Arón Afia, profesor de latín y filosofía, establecido en Salónica en la segunda mitad del siglo XVI. Sus escritos se resumen en apenas doce folios, formando un compendio de definiciones del alma propuestas por pensadores, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. En ellos mostró la actividad intelectual desarrollada en hebreo, latín y castellano de los conversos que escogieron la vía del exilio en el levante mediterráneo. Afia comenzó su tratado anunciando su propósito y desde el inicio, mostrándose deudor de Aristóteles y destacando la relación entre la música y sus efectos en el ser humano:

*“Fue necesaria esta armonía así para la alma del mundo, que avía de sostener los cielos, los cuales se mueven con excelente armonía y así mismo a los elementos y a los compuestos dellos, que tienen entre sí conveniencia de música y proporción con amistad y enemistad, que vemos claramente guardar uno con otro y también para la conflituación de la alma umana, que avía de conocer todas estas proporciones, las cuales ella guarda entre sus potencias, a saber, la racional y irracional y concupicible. Y así mismo conserva la armonía corporal con la qual los miembros del animal son compuestos, para que hagan sus obras, conformes par aquello (fol. 121 r col. 2) que fueron criadas, de modo que si uno dellos en la figura o en la conplexión o en el ayuntamiento de sus partes disdize algún tanto, luego todo el cuerpo se desconcierta como haze la vihuela quando una cuerda pierde la templa que a de tener para hazer música y claro indicio desta armonía es que toda persona toma plazer con la música y los ninhos desde chicos reprimen sus dolores y lhoros con el cantar como en el problema 30 della 19 partícula dize Aristótilis”<sup>536</sup>*

---

<sup>536</sup> Daniel Arón Afia. *Las Opiniones sobre la alma sacadas de los más antiguos filósofos* (Venezia, 1568) In Sefarad, vol. 68 (enero-junio 2008) p. 89-103. Documento extraído de la revista electrónica de literatura medieval y renacentista de la Universidad de Valencia.

En su análisis sobre la música, dejó bien claro el punto de vista del que partió: de la ya conocida música de las esferas expuesta por Ficino. De ahí que la armonía moviera, según el autor portugués, con excelente capacidad, todo lo relativo al alma del mundo que había de sostener los cielos y los elementos que había en ellos. Seguidamente, escogió la música como mediadora entre la amistad y la enemistad, y entre sus potencias destacó todo el saber, ya fuera racional o irracional. Exactamente, la armonía que movía las esferas del universo, era la música que armonizaba los elementos del cuerpo humano, y por lo tanto, lo hacía desde que el hombre nacía hasta que moría. De tal forma, acabó el texto diciendo que los niños sanaban de sus dolencias y calmaban sus lloros por medio de la escucha musical. Si el cuerpo experimentaba dolores, carencias y problemas, la única vía para ponerlos en orden era la armonía, que estabilizaba los humores y ponía en equilibrio sus componentes.

Vicente Espinel<sup>537</sup> (Ronda 1550- Madrid 1625), escritor y músico español, que se hizo famoso por dar a la guitarra la quinta cuerda, añadiendo la llamada *mi agudo* o *prima*, a las cuatro existentes en aquel momento. El pensamiento de Espinel se encuentra a caballo entre finales del Renacimiento y los primeros pasos del Barroco, por lo que toda apreciación terapéutica musical tiene especial relevancia, pues fue limando los conceptos y las teorías sobre dicho tema. Espinel, según los documentos recogidos por sus contemporáneos era: **“diestro en el cantó, así llano como de órgano, y sabe contrapunto”**, **“es maestro en el canto de órgano”**<sup>538</sup> Pero el verdadero hallazgo de la relación entre la terapia musical y los conocimientos del rondeño, fueron las palabras que él mismo vertió en una obra literaria de la que fue autor, llamada *“Vida del escudero Marcos de Obregón”*. En dicha obra aparecen varios epígrafes relacionados con la labor efectista de los sonidos paralelos a la terapéutica musical:

**“[...] y para sosegar más su enojo mandome que tomase una guitarra que sacamos de la cueva: hícelo, acordándome del cantar de los hijos de Israel cuando iban en su cautiverio. Fueron con el viento de popa mientras yo tocaba con mi guitarra. La paz de mis acordes transmitió la tranquilidad del mar y de las almas de los marineros, que al**

---

<sup>537</sup> G. Haley, Vicente Espinel y Marcos de Obregón: *Biografía, Autobiografía y Novela en V. Espinel, Obras completas*. Introducción general, Málaga, Diputación provincial, 1994, pp. 111-28.

<sup>538</sup> Ibid. Haley G... Providence. Rhode Island, Brown University studes. N°25 1959. pp 190-195



*llegar a tierra y ser recibidos con pompa por trompetas y jabebas se rompió la apacibilidad que traían y fueron llevados por la trulla”<sup>539</sup>*

Espinel, dentro de su obra, habló de que por medio del toque de su guitarra consiguió sosegar el enojo de los marineros que muy probablemente, fueran conocedores de las historias bíblicas que este interpretó acompañado de los acordes. Es significativo señalar, como se establece una diferencia interesante entre los llamados instrumentos nobles, como la guitarra, y los plebeyos como las trompetas y las jabebas. Ambos producían un efecto determinado en el ser humano, tal y como relató Espinel. La guitarra, representaba el sosiego, la tranquilidad y la dulzura mientras que las jabebas representaban la alteración anímica, la exaltación de los sentimientos y el desasosiego<sup>540</sup>. Sin embargo, continuó con el tañido de su guitarra y manifestó directamente la facultad curativa de la música, imbuido por las historias clásicas de Pitágoras y Damón<sup>541</sup>, entorno a las curaciones mediante formulas melódicas previamente establecidas:

*“[...] al final me resolví con un gentil ánimo, llevando a mi amo la lengua y el a mi por escorzonera. Y para más acertar la cura, cogí debajo de la saltambarca una guitarra, procurando con todas las fuerzas posibles salir con la cura, y para esto poner todos los medios necesarios”<sup>542</sup>*

Es interesante detenerse en este punto para puntualizar el hecho de la utilización de la guitarra (música) para “acertar la cura”... Sabemos pues que esta teoría neoplatónica, como ya estudiamos en Ficino, defendía los afectos y efectos de la música, tanto al que lo realizaba como al que lo escuchaba:

*“[...] Como el calor estaba en su punto, y la taberna muy llena de gente, fue menester la suspensión que la música pone para poder llevar la siesta con algún descanso; que esta facultad no solo alienta el sentido exterior, pero aún las pasiones del alma mitiga y suspende...”<sup>543</sup>*

---

<sup>539</sup> Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marco de Obregón*. Cap.II.8

<sup>540</sup> Osuna Lucena, M<sup>a</sup>Isabel. *Sobre un latinista, poeta y músico, llamado Vicente Espinel*. Laboratorio de Arte 4 1991. p. 129-148

<sup>541</sup> Fubini, E. *LA estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza musical. Madrid 1988. p.52

<sup>542</sup> Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marco de Obregón*. Cap.II.10

<sup>543</sup> *Ibid...*Cap.II.14

La capacidad de relajación de los sonidos no era en esta época una novedad y de hecho, tanto en actividades palaciegas como rurales (cosechas), se utilizaba para este menester, pues mitigaba y suspendía por un momento las inquietudes del alma y era gran conductora del sueño. Prueba de ello fue el cuadro pintado por Brueghel el viejo, pintor flamenco mencionado en este mismo capítulo, que tuvo siempre cierta simpatía hacia la representación musical con fin terapéutico, demostrando el potencial evocador y calmante de los sonidos. De esta forma en la ilustración llamada “*La cosecha*”, observamos a un grupo de labradores tomándose un descanso en su jornada laboral, y en ese asueto, la música tañida de un laúd (margen inferior derecha) por un labriego, seduce el sueño y acompaña el ágape de los allí reunidos y acompaña a los que todavía trabajan.<sup>544</sup>

Por otra parte, al igual que Bermudo, Maquiavelo o Vives, Espinel enfocó las siguientes palabras hacia el valor educativo de la música y lo imprescindible de su enseñanza en la cuna, para forjar una personalidad adecuada, como estableció Platón en la República, para descubrir el talento de futuros músicos, y, llevados por su dulzura, controlar conductas inapropiadas:

*“[...] la música es tan señora que no a todos se da, por grandes ingenios que tengan, sino a aquellos a quien naturaleza cría con inclinación aplicada para ello; pero los que nacen con ella, son aptos para todas las demás ciencias, y así habrían de enseñar a los niños esta facultad primera y no otra, por dos razones: una para que descubran el talento que tienen, y la otra por ocupallos en cosa tan virtuosa, que arrebatara todas las acciones de los niños con su dulzura”<sup>545</sup>*

Evidentemente, como músico, Espinel creía en su ciencia musical como la primera y más necesaria para la educación de los jóvenes. El concepto de lascivia relativo a la música ya lo expuso Ortensio Landi y Shalter en este mismo período, y ya en el Barroco, lo hará Juan de Mariana en la educación de los príncipes:

*“Un autor moderno, inadvertidamente, dice que los griegos no enseñaban a los mozos el tono primero, como si no fuera más grave que*

---

<sup>544</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 24

<sup>545</sup> Ibid...

*muchos de los otros, fue por ignorar la facultad, que quiso decir que no les enseñaban música lasciva”*

Lo cierto es que Espinel no concretó quien fue el autor que manifestó dicha afirmación, contemporáneo suyo sin duda, pero lo relevante de esto es que, si nos guiamos por lo que dijo a continuación, y miramos las teorías sobre los modos griegos de Case, el primer modo, el Dorio, era el que procuraba la castidad, y según el escrito, era lógico por otra parte que los griegos no quisieran enseñar dicho tono para no poner trabas al deseo sexual desenfrenado motivado por cierto tipo de música. No obstante, a pesar de este punto libertino del mundo clásico, en muchas ocasiones, se estimaba más la correcta educación por medio de la enseñanza musical sobria, dejando la embriagadora para las actividades lúdicas. Encuadrando dicha teoría, Espinel mencionó en su obra:

*“si es honesta y grave, la suben a la contemplación del Sumo Hacedor, si es deshonesto, con demasiada alegría la ponen en pensamientos lascivos”<sup>546</sup>*

En este contexto, el autor malagueño, no entendía el hecho de estigmatizar un tipo de música u otro, por lo que la música honesta, grave y “correcta” según los cánones religiosos, era la que acercaba más a Dios (“suben a la contemplación del Sumo Hacedor”), como muy bien defendía Lutero y más arduamente Calvino. Del otro lado, estaba la música deshonesto y alegre, la cual elevaba el alma, y esa, era la denominada lasciva. Ambas, según Espinel, tenían el mismo carácter terapéutico para el momento determinado que se las requiriera, por lo que en ciertos casos, se utilizaría la música con agógica lenta, y en otros, si había que animar al paciente melancólico o aletargado, ésta debía ser alegre y rítmicamente rápida.

Un dato a tener en cuenta en el devenir de la terapia musical y su consecución, fue su difusión. Hasta este momento, tanto médicos, como músicos, como filósofos o teóricos musicales la habían aplicado a su antojo, muchas veces por oídas y otras por propia iniciativa, pero siempre carentes de un método específico. Es en este periodo donde, según Espinel, la práctica de

---

<sup>546</sup> Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marco de Obregón*. Cap.III.14

música de salón se convirtió en reuniones de literatos, artistas plásticos y músicos, que aunque grandes ejecutores de instrumentos, se convirtieron en consumados intelectuales de este arte, valorándola más allá de la propia audición. En este sentido dijo:

*“[...] en cuya casa había siempre junta de excelentísimos músicos, como de voces y habilidades... y movíanse cuestiones acerca del uso de desta ciencia”*<sup>547</sup>

Henrique Jorge Henriques<sup>548</sup> (1545-1622), médico portugués nacido en la Guardia, estudió medicina y Humanidades en Coimbra. Se doctoró en Salamanca convirtiéndose en profesor de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Fue médico de cámara del Duque de Alba. En 1595 publicó su *opera prima* titulada *Retrato del médico perfecto*<sup>549</sup>, expresada en formato de cinco diálogos entre él mismo (Licenciado) y un médico-teólogo arcediano de Coria llamado Palomares. En dicho ensayo se dieron las pautas sobre la constitución del médico y su correcta actuación, competencias y menesteres, entre los que se encontraba la música. En un alarde de conocimientos de la antigüedad clásica conjugados con efemérides renacentistas, Henriques relató una extensa enumeración sobre lo que el médico debía conocer de la música y de su aplicación en la galénica:

*“Arcediano: [...] Dijera señor Licenciado, la música serle tan útil que entiendo ser una cosa especial a nuestro médico para su perfección.*

*Licen: no se yo quien eso negara, habiendo leído los libros de De pulsibus que hizo Galeno, que fueron por todos. En los cuales se deja ver cual fue su juicio, cuan alto y sutil ingenio tuvo, hace en estos libros Galeno mención del pulso, ritmo y la proporción del diapason, diapente. Avicena en la primera del segundo, decía que en el pulso había cierta música, y Erófilo, que fue antes que Galeno, no negó esto. El cual dijo como Galeno, que había en el pulso cierta música métrica.*

*Arcediano: Parece que esto quiere decir Aristóteles en el libro octavo de su política, donde afirma que la música tiene eficacia y señorío sobre nuestras almas: así, en lo tocante a las pasiones de la tristeza y alegría, como en lo de las virtudes cardinales, por lo que San Agustín*

---

<sup>547</sup> Durante su estancia en Sevilla, Espinel pudo haber participado en estas reuniones comandadas por el suegro de Diego Velazquez, el pintor Pacheco. Información obtenida de Lleo,V. *Sevilla, nova Roma*. Publicaciones de la Excma. Diputación de Sevilla. Sección de arte 1979.

<sup>548</sup> Lemos, Maximiliano. *Historia de la Medicina en Portugal*. Lisboa. 2ª Edición 1991

<sup>549</sup> Henrique Jorge de Henriques, *Retrato del medico perfecto*. Salamanca 1595 pp.267,268 y 286

*dice que nuestros espíritus tienen sus propios modos en la música, con cuya oculta familiaridad son despertados*”<sup>550</sup>

Habló más adelante de la aparición de la música como medicina en los libros sagrados donde mencionó a Eliseo, David y Saúl; historias que no volveremos a reproducir por su asidua comparecencia. Prosiguió entonces con los antiguos:

*“[...] dice Macrobio una sentencia muy a favor de la música, afirmando que así tanto hombres como bestias se deleitan con la música, que a su parecer es la raíz de todo linaje de almas. De los Lacedemonios cuenta Ludovico Celio, que acostumbraban a entrar en batalla con la música llamada Castoria. Boecio y Seneca dicen que Pitágoras tañendo la música spondea aplacó a un mancebo que se había airado terribilísimo, y otro tanto hizo Damon como cuenta Marciano. Si leemos a Homero, a Plutarco, Eliano y a Raphael Volaterrano, hallaremos que no solamente Aquiles mitigaba sus terribles iras, sino que también Clinias hacia lo mismo. El gran Timoteo con música movía el ánimo del gran Alexandro a guerra y paz. Afirma Aulio Gellio, que el músico Ismenias curaba enfermedades con la música.*

*Licenciado: De Teofrasto escribe Plinio, haber hecho otro tanto, y que con música curaba la ciática, lo cual han creído algunos modernos ser posible, como Marcello Burgense y Vindiciano. De Ulises dejó escrito Plinio, que con ciertos versos que decía restañaba el flujo de la sangre. Apuleo dice que Ulises fue curado de una herida peligrosa con cierto género de música, lo cual todo se persuade con lo que cada día se experimenta en Italia en la mordedura de la tarántula. Galeno afirmó que Esculapio mandó tañer y cantar ciertas cantinelas para mitigar las bravosidades de algunos hombres demasadamente arrebatados del ardor colérico. Por esta causa el gran Cytharedo Theophilo llamó gran tesoro a de la música. Celio Africano dice, que la música de la sinfonía, y de otros instrumentos musicales aprovecha mucho para curar a los locos”*<sup>551</sup>

Todos los acontecimientos narrados por Henriques, tenían un propósito muy definido, pues cada uno de ellos se basaba en un aspecto determinado que la música, como terapia, “trabajaba” en el ser humano. Galeno y Avicena como máximas representaciones de la medicina, sostenían los pilares de las palabras de Henriques sobre la incidencia fisiológica de la música (pulso, ritmo cardíaco); los incunables filósofos griegos como Aristóteles que explicó la repercusión musical en las almas humanas y como las pasiones (materia

---

<sup>550</sup> Ibid. p.267

<sup>551</sup> Ibid. p.268

absolutamente barroca), eran despertadas por ella; los romanos Plinio y Seneca que en palabras de otros más antiguos contaron el poder de la música para curar enfermedades físicas como la ciática; los referentes cristianos como San Agustín y Boecio, y más modernos como el humanista, teólogo y filósofo italiano Rafael Maffei, también llamado Volterrano (1451-1522), o Marcello Burgense.

En su lectura y hechos, Henriques quiso perfilar los conocimientos musicales que les serían útiles a los médicos para aplicar sus tratamientos. Así sabrían cuidar a enfermos aquejados de dolencias físicas (ciática), o enfermos enajenados (locura), y poder utilizar la música como medicina para ellos.

Doménico Pietro Cerone de Bérgamo<sup>552</sup>, (1566 -1625) italiano de nacimiento y español de adopción, fue un teórico de la música y cantante de finales del Renacimiento, famoso por un gran tratado de música que se publicó en 1613, una obra que ha sido muy útil para conocer las prácticas sobre composición musical existentes en el siglo XVI. En su obra *El Melopeo y maestro*, como tantos otros humanistas, recogió las teorías de Boecio y anunció conceptos estéticos, científicos y terapéuticos sobre la música, defendiendo que era la más excelente de las recreaciones. Conoció y habló de anteriores trabajos teóricos como los de Zarlino, Vicentino, o Juan Bermudo.

Algunas de sus ideas originales<sup>553</sup> fueron:

- *El gusto de la música es innato en el hombre:*

*“Como Dios haya puesto en el hombre esta natural música; así el hombre tiene natural inclinación y amistad con ella”*

Dicha afirmación la probó con el testimonio de Boecio:

*“Cierta experiencia tenemos, que el estado de nuestra ánima y cuerpo en alguna manera es compuesto de proporciones, con las cuales produce el hombre armónicas modulaciones. El que canta o tañe un modo jocundo y alegre, no penséis que lo hace para que la música le de alegría, sino para que la armonía alegre que está en el corazón del que canta o tañe, en alguna manera la produzca, con la cual se deleite. Lo mismo es del cantor triste, que busca modos proporcionados con su tristeza para despertarla”*

---

<sup>552</sup> Artículo: Pietro Cerone, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie p. 20. London, Macmillan Publishers Ltd. 1980.

<sup>553</sup> Hudson, Barton. *Pietro Cerone*, Grove Music Online, ed. L. Macy (Accessed November 4, 2006)

La parte deleitable de la música, hasta este momento, la hemos obviado por ser la facultad que más se le presupone a los sonidos, y porque buscamos cosas más profundas que produce en el cuerpo humano. No obstante en estas palabras, era el intérprete el que sufría los efectos de la música, es decir, el que cantaba o tañía. Hasta este momento, se había supuesto que el intérprete era un mero difusor de sonidos, aunque no eran desconocidos los sentimientos que auto-sentían, pues aunque ya se habían escrito cosas sobre ellos, (ver Hildegarda, San Dunstan, Ficino o Lutero) nunca habían estado tan explícita la idea del sentimiento directo por paralelismo. Con ello se quiere significar, que en contra de otras teorías, Cerone, en palabras de Boecio, pensaba que para alegrar el alma, partiendo de la tristeza, se había de interpretar música igualmente triste, paradójicamente, para salir de ella. Asimismo, si se estaba feliz, se debía mantener la felicidad y alegría con una música alegre; evidentemente nadie buscaba estar triste. Este principio, lo veremos ya en siglo XX con el principio de “ISO” acuñado por Rolando Benenzon, donde se ha estudiado, que las personas en un estado melancólico, tienden siempre a escuchar música con letras tristes, y música rítmicamente lenta que les una anímicamente a lo que se siente en ese momento.<sup>554</sup>

Es interesante señalar, que Cerone, hizo hincapié en la música de las esferas y en el Pitagorismo cuando afirmó que tanto cuerpo como alma estaba compuesto por proporciones. Dicha proporcionalidad se encuentra en los modos griegos expuestos por Case y en su armonía, que como la palabra indica, tenía la potestad de ordenar las perturbaciones (enfermedades) del alma.

Además, como Trótula de Ruggero, Bermudo o Galeno, Cerone propuso la música para los neonatos, manifestando la dulzura o aspereza del canto materno y su incidencia en el niño:

*“[...] y de aquí es que los pequeños niños sin tener uso de razón, callan y se aduermen con el dulce canto de la madre, y con el áspero se provocan a ira y enojo”*

---

<sup>554</sup> Benenzon, Rolando O. *Teoría de la Musicoterapia*. Mandala Ediciones 2004. p.32

Terminó este primer punto sobre sus ideas, testimoniando que los efectos que causaba la música eran tan poderosos, que no importaba la edad, el oficio o el estado en el que se encontrara la persona, pues la música afectaba igualmente a todos:

*“Concluiremos que no hay cosa tan amiga de naturaleza, ni que tanto codicie y apetezca, como es la música: y que por consiguiente no hay edad, oficio, dignidad o estado de persona, que no se deleite con la música, y quien no guste de ella, con verdad se puede decir que no está compuesto con armonía: pues la misma naturaleza consiste en proporciones y tratamientos armónicos”*

- La música abraza todas las disciplinas:

*“Más la música no solamente es buena para tratar el entendimiento como ciencia especulativa, sino que aprovecha a las costumbres y favorece a las virtudes. Además de esto, también reduce el hombre a la contemplación de las cosas celestes, y tiene tal propiedad, que toda a quien se añade hace perfecta”*

Como ciencia, la música abrazaba a la medicina y por lo tanto trataba las enfermedades. Psicológicamente, favorecía las virtudes, como ya nos explicó Tinctoris, y aprovechaba a las costumbres como promulgaron Lutero y Calvino. Cerone modificó estas palabras extraídas de los escritos de Damon, expuesto en este capítulo.<sup>555</sup> Pero lo que realmente añadió al comentario, fue la propiedad de la música para hacer perfectas a las personas. Serafina Posch, ve una vertiente de la “música funcional” en esta propiedad, que aparecerá como tal en los estudios de Charcot en el asilo de la Salpetriere a finales del siglo XIX.

A título personal, no creo que Cerone se estuviera refiriendo a la “música funcional” cuando dijo “*hace perfecta a quien se añade*”. Tal vez se refiriera a un hecho espiritual, como ya detalló Tinctoris en sus efectos, es decir, lo evocador de la música, hace, no que al escucharla perfeccione nuestras conductas o costumbres, sino que favorece a corregirlas. Lo dudoso de las palabras de Cerone es a qué disciplinas se

---

<sup>555</sup> Ver epígrafe 6.4 del presente capítulo.



refirió al afirmar que *“la música abraza todas las disciplinas”*. Probablemente a las disciplinas del saber, es decir, a las ciencias, pero podría tratarse de los estratos sociales o de la disciplina astral. Por lo tanto es difícil aseverar con certeza lo que quiso transmitir realmente. Lo que si es innegable es la creencia en que la música incidía en el devenir diario de las personas e influía en sus actuaciones.

- *La música como la más excelente recreación:*

*“[...] entre todas las recreaciones, la música es la más noble, la más digna, y la que opera mayores efectos”*

Es curioso como tomó la música como una excelencia recreativa. Sin ahondar más en otras cuestiones, para la platea (público), la música era y sigue siendo un elemento recreativo. En la actualidad, la afirmación de Cerone, no nos hubiera llamado absolutamente nada la atención, sin embargo, en el Renacimiento, aunque ya se indicó la música para el deleite de las personas, era recreativa tanto en cuanto participativa. Es decir, es posible que el teórico italiano se refiriera a que la música hacía participar a las personas, neófitas en ella, del canto o del baile en momentos de celebración o banquetes, provocando los famosos efectos que tanto hemos comentado con anterioridad. El gran pintor italiano Tiziano (1485-1576), ya plasmó este aspecto hacia 1550 en una pintura en la que representó extraordinariamente el poder recreativo y sosegante de la música en directo<sup>556</sup>. Aunque a simple vista el cuadro no tiene grandes reveses interpretativos, en diferentes documentos, se han recogido opiniones terapéutico-musicales muy interesantes. Sobre el tipo de música que podía despedir los tubos del órgano, sus sonidos reiterativos y eclesiales creaban una atmósfera propicia. Por supuesto, podemos pensar que el componente religioso de dicho instrumento, tan asociado a la misa y al cántico salmódico, desensualizaba la escena. Pero como ya estableció Lutero, la música tenía un poder mucho mayor. En realidad, la música del órgano, lánguida y obsesionante, no hacía más que aislar al cristiano del siglo para que pudiera volcarse en algo

---

<sup>556</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°25

exclusivo y distinto: Dios y la Salvación. Sin embargo, en muchos otros casos, el pecado, la perdición y la lujuria, llevaban al extremo un efecto musical esencial para el ser humano: el placer. Claramente en este punto, el tañido del órgano aquietta y recoge a la dama del cuadro. Una blanda inmovilidad parecida al éxtasis la embarga y entrecierra los ojos para reconcentrarse más en la melodía que, a medida que la invade, aleja de su espíritu las preocupaciones y rencillas de la jornada y la vacía de todo lo que no sea audición y sensación pura.<sup>557</sup>

Cerone aportó curiosidades que hemos analizado con detenimiento, pues incidió en el aspecto psicológico de la música no solo como tratamiento, sino como un elemento cotidiano que debería ser indispensable en la vida del hombre.

Hacia finales del Renacimiento los comentarios y sentencias acerca del movimiento de la música en las pasiones del alma se intensificaron. Aunque nacido en pleno Renacimiento, las teorías del compositor, cantante e instrumentista Giulio Caccini (1550-1618), miembro de la famosa camerana de los Bardi, se relacionaron directamente con la incipiente temática sobre las doctrina de las pasiones que estaba a punto de acontecer en el periodo barroco. A colación de ella señaló: **“el objetivo de la música es mover los afectos del espíritu y curar las heridas del alma”**.

## 6.7 LOS AUTORES Y COMPOSITORES ISABELINOS. EL PUENTE MUSICAL ENTRE LA ENFERMEDAD Y LA SALUD

La música en el Renacimiento inglés estaba absolutamente centralizada en la capital hasta el punto de que hablar de música en la Inglaterra isabelina, es hablar sobre la música en el Londres de la época. Este alto grado de centralización no era novedoso en el reinado de Isabel I, pues había comenzado ya entre 1530 y 1550, cuando la disolución de los grandes monasterios y colegiatas<sup>558</sup> fue acompañada de una dispersión total de las instituciones musicales que tanto tiempo habían estado funcionando. La capilla de la casa real llenó ese vacío, y llegó a dar empleo a casi todos los grandes

---

<sup>557</sup> Vargas Llosa, Mario. *El elogio de la Madrastra*. Ensayo titulado Venus con amor y música Ed. Grijalbo S.A. de C.V. Enero de 1998

<sup>558</sup> Ver epígrafe 1.2 del presente capítulo

músicos ingleses del momento. Como ejemplo comparativo, y porque no decirlo, odioso, cabe señalar que los compositores más afamados de la segunda mitad del XVI en España como fueron Victoria y Guerrero, jamás formaron parte de la capilla real de Felipe II.

Pero lo que realmente nos interesa es el punto de vista anglosajón, pues gracias a esta aglutinación de música y escritos teóricos de la misma en el seno de la corte de los Tudor, nos han llegado hasta hoy un legado importantísimo no solo de composiciones, sino también de documentos en los que se relacionó directamente la música con la salud y la utilización de ésta como medio terapéutico.

El fin de los escritos isabelinos sobre la música como medio terapéutico tuvo un carácter marcado por la relación entre la enfermedad y su cura. Como punto de partida, dependían de dos asunciones básicas: el poder del instrumento musical capaz de modificar el temperamento humano, correspondiente a lo que Boecio llamó Música Humana, y la convicción de que diferentes tipos de música poseían unas cualidades afectivas determinadas. Como preámbulo a esta enumeración que acontece, podemos destacar al pensador, teólogo, político, humanista y escritor, además de poeta y canciller de Enrique VIII, Tomás Moro (1478-1535). En su obra *Utopía*, en el libro II, describió el peculiar efecto de la música como un placer extraño y único, capaz de curar cualquier dolencia:

*“A veces surge un placer de forma espontánea, sin que haya sido deseado, y sin que nos libre de algo que nos molesta. Tal es ese placer, que por una fuerza secreta, pero evidente, excita nuestros sentidos, los arrastra y los cautiva. Pienso, por ejemplo, en el placer de la música, que ha curado en la historia a tantos dolientes”*<sup>559</sup>

En la descripción ideal de su estado político, y como dice el título de su obra, utópico, no dejó de menos a la música, y preconizó, sin saberlo, lo que se convertirá en el Barroco en un pilar filosófico que estudiaremos, la doctrina de los afectos, donde se intentará conseguir a través de las melodías, la

---

<sup>559</sup> Tomás Moro. *Utopia*. Comentario encontrado en el apartado *artes y oficios*, del libro segundo. 1515. Encontrado en el comentario de la charla de Rafael Hitloideo sobre las leyes e instituciones de la isla de Utopia p.32-79

representación sonora de los afectos tales como la ira, la ansiedad, la duda, la tristeza etc.:

*“Su música instrumental y vocal acomoda totalmente los sonidos a los sentimientos de manera que reflejan de forma totalmente natural lo que quieren expresar. Si quieren dar una sensación de súplica, de intercesión, de duda, de tristeza, de ansiedad, de ira, la melodía lo expresa con tal fuerza que conmueve profundamente a los fieles, los enfervoriza y los emociona”*<sup>560</sup>

Centrándonos ya en los autores isabelinos encontramos a Gervase Babington, obispo jacobita de Worcester, que observó: **“la música consigue que todos los humores del cuerpo estén en armonía, y éste se manifieste cómodo, y próspero; pero si algo perturba el alma, la dulce armonía se rompe, y perece”**<sup>561</sup>

Ya sabemos, como hemos visto en épocas anteriores, que la disposición de los humores venía determinada en muchas ocasiones en el tratamiento terapéutico conducido por el músico, cuya pericia y buen hacer era esencial. Así pues el español Juan Huarte de San Juan (1529-1588), psicólogo, médico y filósofo, consideró: **“la música no solo afecta a los humores del alma, sino también a los físicos y psicológicos”**<sup>562</sup>

Innumerables autores isabelinos se apoderaron de la clasificación de los clásicos sobre la música como bien moral, activo e imprescindible para la instrucción, la recreación y lo más significativo, la curación<sup>563</sup>. A la música se le atribuía la capacidad de encender el sentido y evitar el aburrimiento. En este contexto, Ulpiano Fulwell<sup>564</sup> (1545/6- 1584/5/6), escritor y poeta inglés, describió la importancia de la música para **“limpiar el alma y desatascar la obstrucción de la atención”**, mientras que el médico y astrólogo holandés Levinus Lemnius (1505-1568) recomendó **“cantar melodías musicales a coro con voz animada, o tocar instrumentos de manera dulce, como la mejor manera de despertar el letargo y reactivar los espíritus”**<sup>565</sup>

---

<sup>560</sup> Ibid.

<sup>561</sup> Gervase Babington, *A briefe conference betwixt mans frilltie and faith*. 1584, p.102

<sup>562</sup> Juan de Huarte, *Examen de ingenious, the examinations of mens vivits*. 1594. p.280

<sup>563</sup> Aristóteles, *Política aristotélica*. p 393

<sup>564</sup> Ulpian Fullwell, *The first part, of the eight liberal science: entitled, ars adullandi, the arte of flatterie* (1579) sig. B1v

<sup>565</sup> Levinus Lemnius, *The touchstone of complexions* (1576), f.53r

En un ambiente duro, y a veces de tediosa existencia, la música podía servir para despertar la atención, la curiosidad y la fascinación a los oyentes. Pero por encima de cualquier cosa, para los autores isabelinos, la música tenía una habilidad especial para desterrar el dolor (psíquico y físico) y alegrar la mente.<sup>566</sup> Así lo manifestó el médico y cirujano Philip Barrough (1560-1590) en 1587, diciendo de sus pacientes mentales: **“Dejadlos que estén alegres tanto como puedan y que tengan instrumentos musicales y canten”**.<sup>567</sup>

Con respecto a las patologías físicas más concretamente, escribió el monje francés instruido en Oxford Christopher Ballista una obra fechada en 1577 sobre la cura de la gota, en la que abogó por la terapia sonora, diciendo: **“nada como la música puede desterrar nuestro dolor y tristeza: alegra a la mente y hace al hombre sano, curándolo de la enfermedad palaciega (gota)”**<sup>568</sup>. Asimismo el escritor portugués afincado en Inglaterra, Francisco de Moraes (1500?-1572), autor de la obra de caballería *El Palmerín de Inglaterra*, una especie de Amadis de Gaula ambientada en el país anglosajón, manifestó su aprobación al recalcar el poder de la música para diversos menesteres más allá de la escucha estoica: **“La armonía musical de la voz y los instrumentos, tiene un misterioso poder para realinear las armonías del cuerpo humano y su espíritu; actúa como un disparo, como una curación que restaura las potencias corporales desterrando el dolor”**<sup>569</sup>.

Otro autor de baladas y poesía que mostró su complicidad con la música como curación y sosiego de la mente fue Clement Robinson (1566-?), quien en su obra *Handefull of pleasant delites*, dijo: **“la música proporciona "sosiego" y "encanto" a la mente: es una fuente de consuelo para el espíritu, la mente y el cuerpo atormentado”**<sup>570</sup>

Igualmente, destacamos a Abraham Fraunce (1558-1633), poeta y dramaturgo inglés de la época, quien nos acercó nuevamente a las teorías cosmológicas y mitológicas de la música, para entender el poder curativo de la misma, tal y como hizo Ficino: **“En la antigüedad clásica se creía que el**

---

<sup>566</sup> Willis, Jonathan P. *Church music and Protestantism in post-reformation England...* p.31

<sup>567</sup> Philip Barrough, *300 Years of Psychiatry*. Hunter y Macalpine. O. U. P, pags. 24-28

<sup>568</sup> Christopher Ballista, *The ouerthrow of the gout: written in latin verse* (1577), sig.C4r.

<sup>569</sup> Francisco de Moraes [attr.], *The deligtful history of Celestina the faire*, trnas. William Barley (1596), p.150; George Kirbye, *The first set of English madrigals to 4.5.6 Voices* (1597), sig.[A2]r.

<sup>570</sup> Clement Robinson, *A handefull of pleasant delites containing sudrie new sonets and delectable histories*(1584) sig.A1v

**dios Febo (Apolo) era el dominador de la psique, el fundador de la música, el gobernador de las musas, y el padre de los oráculos. De tal forma, que la música, los cielos, la curación y los humores del cuerpo, estaban conceptualmente entrelazados**<sup>571</sup>

Recapitulando hasta este punto, se podría decir, que a la música se le asignó no sólo el poder de despertar los sentidos y desterrar el dolor, sino también de curar la locura y la melancolía. Girolamo Ruscelli, conocido en Inglaterra como Jerome Brooks, erudito escritor y cartógrafo italiano, escribió acerca del poder que poseía la melodía musical como uno de los ingredientes para curar **“las pócimas embriagadoras que afectaban el cerebro”**<sup>572</sup> mientras que William Vaughan (1575-1641), escritor e inversor colonial galés, consideraba a la música como una **“medicina sólida para los hombres melancólicos”**<sup>573</sup>. Dicha idea se vio reforzada por una descripción cuanto menos curiosa del médico William Bullein (1520/30-1575/6), que explicó en su libro *Bulleins bulwarke of defense againts of silkness*, que **“la melancolía era una condición fría y seca del cuerpo humano, así que, era útil para curarla, una “música agradable”, por su calor y su capacidad para deleite de los espíritus”**<sup>574</sup>. Del mismo modo el filósofo italiano Francesco Patrizi (1529-1597), recordó que **“en el mundo antiguo los pacientes fueron sanados y recuperados de sus enfermedades gracias a los placeres que ofrecía la música, y que algunos hombres locos encontraron la cordura de la misma manera”**<sup>575</sup>. Patrizi, de clara tendencia platónica, no dudó en citar el manido tópico de los clásicos, trasladando a la Grecia antigua la situación que vivió en su época, es decir, constató el poder benefactor de la música aseverando que ya los antiguos así lo pensaban, por lo que utilizarla para los mismos menesteres en el XVI, tendría efectos paliativos extraordinarios.

Así como otorgarle poderes mentales y curar enfermedades psíquicas, Thomas Lupton (¿-1592), escribió además, que la música tenía la capacidad de facilitar el trabajo físico y hacer que el paso del tiempo en la jornada laboral fuera más llevadero: **“La música puede impedir que la gente esté cansada,**

---

<sup>571</sup> Abraham Fraunce, *The third part of the Countesse of Pembrokes Yuychurch* (1592) f.33r

<sup>572</sup> Girolamo Ruscelli, *The secretes of the reurende Maister Alexis of Piemount* (1558), f.33v

<sup>573</sup> William Vaughan, *Naturall and artificial directions for health* (1600) p.65

<sup>574</sup> Bullein, William. *Bulleins bulwarke of defense againts of silkness*. f.46r

<sup>575</sup> Francesco Patrizi. *A moral methode of ciuile policie*. f.14r-v

**e incluso muchas veces, es capaz de “calentar” las mentes tanto, que ni con el invierno más cruel, sienten frío**<sup>576</sup>

Este pensamiento, adelantado a su época, tendrá su auge en el XIX con la música funcional de Charcot, lo cual aumenta en importancia la figura de Lupton, pues aunque no es el único que mencionó esta característica, si fue uno de los promotores de que en ciertos trabajos de gran esfuerzo físico, se acondicionaran pequeñas orquestas para hacer más soportable la jornada laboral.

Algunos de los hombres más influyentes en la corte de la reina Isabel, como Thomas Cartwright (1535-1603), padre del presbiterianismo inglés, sostuvo que **“con solo escuchar el menor sonido de música cantada, se mejora sobremanera la salud mental”**<sup>577</sup>. Entendiendo como salud mental todo mal relacionado con la melancolía o depresión.

La eficacia médica de la música estuvo ciertamente discutida, pues algunos alegaron, que para el cuerpo, era una fuente de daño potencial, y otros, que era una terapia probada causante de sensaciones y conductora del bienestar. En relación con esta eficacia médica, el sacerdote y autor, decano de Rochester, Thomas Blague (1545-1611), manifestó que **“la música es toda una panoplia de capacidades afectivas, prolonga la vida y el consuelo del alma y los sentidos”**<sup>578</sup>

Pero si algo tienen los hombres renacentistas, es el no conformarse con una corriente explicación de las cosas, es decir, de no contentarse con un estudio monotemático de las disciplinas. Así pues, al igual que el inglés John Case, otros autores isabelinos también comentaron acerca del poder afeminado que producía la música, entendido en la actualidad como “sensibilidad”, no obstante, los autores que veremos a continuación, no vanagloriaron a la música por su bien hechura en todos sus modos, pues castigaron con dureza el modo lidio griego, como causante de todos estos efectos nocivos para el hombre. Tal fue el caso de Thomas Shalter (¿-1580) que en su obra *Mirrow of Modesty*<sup>579</sup>, reconoció el poder de la música bíblica

---

<sup>576</sup> Lupton. *The christian againts the jesuitas*. f.63r (1584)

<sup>577</sup> Thomas Cartwright. *An hospital for the deseased* (1579), p.18

<sup>578</sup> Thomas Blague. *A Schoole of wise Conceytes*. Printed by Lineman. London 1572, p.195

<sup>579</sup> Thomas Shalter. *A Mirrhor mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirrhor of Modestie*, London, 8vo, n.d. (Brit. Mus. and Bodleian). 1579 sig. C6v.

de David en la pacificación de Saúl, y la relación (según algunos documentos, el monarca se enamoró de David, no se sabe bien si por su habilidad con la música o por su belleza) entre ambos, lo que le llevó a la siguiente conclusión: **“la música se convierte en un veneno que sirve para afeminar las mentes de los hombres y mujeres”**. Se puede considerar como una detracción hacia la música y su poder, pero, para esta época, en la que los tópicos religiosos van quedando algo diseminados y progresivamente olvidados, es una visión retrograda y puritana en exceso.

En este contexto, el humanista, traductor y polígrafo italiano Ortensio Landi (1512-1554), expuso: **“todo tipo de música es lasciva y hace afeminados a los espíritus”**<sup>580</sup>, sin duda, desdeñando los poderes positivos de la música y en cierto modo, lapidando peyorativa y sarcásticamente la terapéutica de los sonidos, pues como observamos, Landi, secundado por Shalter, no abogaba por la curación ayudándose de las melodías, sino que extrapoló su teoría y la condujo al punto de lascivia y afeminamiento que estas producían al ser escuchadas, cantadas o interpretadas. El satírico inglés Stephen Gooson (1554-1624), solo valoró positivamente la **“majestuosidad de la música antigua”**, manifestando su disconformidad por **“las modernas melodías caracterizadas por sus pitidos y sonidos chirriantes, como una picadura viciosa, en lugar de una estimulación de la virtud”**<sup>581</sup> Sin lugar a dudas, la visión de Gooson, hasta el momento, nos lleva a considerar a la música renacentista como un lujurioso y malévolo instrumento del pecado en detrimento de lo que en teoría debería ser, un camino hacia la virtud. En realidad, no es una visión del todo descabellada, pues, aunque de otra forma, y con otras palabras, ya hemos analizado en varias ocasiones el poder exaltador de sentimientos de la música y lo provocadora que llega a ser para el ser humano y sus costumbres.

El problema con el precedente de los modos clásicos, que habían dejado de existir en la Inglaterra del XVI, fue que las facultades afectivas de la música se habían desprendido de las formas y estilos, siguiendo un camino paralelo al de la composición pura y dura. De esta manera, la música era tanto una

---

<sup>580</sup> Ortensio Landi. *Delectable demaundes and plesaunt questions*. (1566) f.18v.

<sup>581</sup> Stephen Gooson. *The Schoole of Abuse and Apologie*, fue escrito en 1579 y editado en 1868 por Edward Arber su obra *English Reprints*. f.11r



bendición como una maldición. La mayor parte de los autores anglosajones ensalzaron las virtudes de los modos dorio y frigio, y criticaron el modo lidio<sup>582</sup>. Sin embargo, no había forma de probar las semejanzas o las diferencias afectivas entre la música renacentista y la antigua, por lo que el escritor, humanista, e intelectual británico Roger Ascham (1515-1568), maestro de la mismísima reina Isabel I, en su obra *Toxophilus*, advirtió que **"las baladas, rondós, gallardas, pavanas y danzas, interpretadas con refinamiento y dulzura, ya sea en los modos dorios o lidios, cada cual es juez de agasajarlas y valorarlas según el propósito"**<sup>583</sup>. Por lo que Ascham, gran conocedor de la psicología del aprendizaje, la educación integral y la personalidad moral e intelectualmente idónea que la enseñanza debe moldear<sup>584</sup>, estaba en lo cierto, y apoyó de este modo la libre elección del ser humano de escuchar y beneficiarse de aquella música que le causaría bonanza en ocasiones, y exaltación o sosiego en otras.

En este sentido el francés Louis LeRoy (1510-1577), erudito humanista francés, profesor de griego en la Royal College que utilizó sus propias traducciones de Platón y Aristóteles en sus voluminosos escritos políticos e históricos para sus propios fines, comentó que cada modo, estilo, melodía o música en fin, era diferente en cada lugar y su uso, era el adecuado en todos, sin ser mejor o peor un dorio italiano que uno inglés, o un frigio francés que uno holandés, por lo que nos dijo:

*"[...] Así como los modos dorio, frigio y lidio tomaron sus nombres de las naciones en las que había música diferente para cada uno de ellos, en la actualidad, pasa lo mismo, y debe ser todo igual de respetable, pues las armonías franceses son como un leve zumbido de abejas; las italianas son lamentos que provocan el lloro, las inglesas y las holandesas melancólicas y durmientes y las helvéticas agitadas con movimientos bruscos."*<sup>585</sup>

El mejor modo de concluir este apartado es mencionar un hecho que tuvo lugar en el lecho de muerte de la reina Isabel, y que constata todo lo que

---

<sup>582</sup> Willis, Jonathan P. *Church music and protestantism in post-reformation England: discourses, sites and identities*. St Andrews studies in reformation history. Asghate Publishing Limited. 2010. p.31-34

<sup>583</sup> Roger Ascham. *Toxophilus*, editado por Edward Whitchurch (1545) f.9v

<sup>584</sup> O'Day, Rosemary. *Ascham, Roger (1514/15–1568)*, Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press, 2004

<sup>585</sup> Aristóteles, *Política aristotélica*. p. 393

se ha contado al respecto de la terapéutica musical en el reino de la diligente Tudor:

*“La reina de Inglaterra, Elizabeth, estaba en el lecho de muerte, y recordando el poderoso encanto de la música, le llevaron ante ella a sus músicos para disipar los temores que la melodía podía ofrecerle en este momento terrible, y gracias a ellos no sentir el desenlace que estaba a punto de ocurrir”<sup>586</sup>*

La reina inglesa agasajó en su reino un gran número de eruditos que procesaron una absoluta pleitesía a la terapia musical, y ese mismo conocimiento le llevó a conocer los efectos que tan bien le hicieron en el lecho de muerte.

## 6.8 FRANCISCO SALINAS Y FRAY LUIS DE LEÓN: ENTRE LO COSMOLÓGICO Y LO HUMANO

Antes de comenzar con la explicación que nos atañe en este punto, es necesario destacar la relación entre estos dos genios de la música y la literatura renacentista española, pues gracias a sus aportaciones y sus conocimientos, hemos podido aclarar el entramado del sistema platónico y pitagórico, así como la disposición de la armonía universal y sus efectos en el ser humano, que nos han llevado a entender el fin terapéutico de la música y sus poderes.

Francisco Salinas, (Burgos 1513- Salamanca 1590), virtuoso músico y teórico musical, escribió gran cantidad de documentos, pero el más importante, y el que más nos concierne, es el *De musica libri septem*, publicado en Salamanca en 1577. La ubicación del tema que nos ocupa, se encuentra en el libro 1 cap.1<sup>587</sup> de dicho documento. En él, Salinas, habló de las distintas clases de música, y de la música de los sentidos así como de la intelectual. Pero ¿qué significa esto exactamente?

Sabemos, como ya hemos comentado en esta tesis, que Boecio, como gran punto de partida en la teoría terapéutico musical, estableció un orden sobre las clases de músicas, tales como la mundana, la humana y la instrumental. Sin embargo, dicha tipología, fue respetada por Salinas, pero no compartida, proponiendo una nueva ordenación:

---

<sup>586</sup> Roger, Louis. *Traité des effets de la musique sur le corp humain*. París 1803 p.240

<sup>587</sup> Fernández de la Cuesta, I., *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música*. Ed. Alpuerto, 1983, p.33-36

*“Nosotros, no es que despreciemos esta división sostenida por tan grandes autores, pero vamos a dar otra, más en conformidad con la naturaleza de las cosas y más útil para la exposición que pretendemos. También la dividimos en tres partes: a saber, la música que es captada por los sentidos, la que es captada por los sentidos y la inteligencia a la vez, y la que es captada solo por la inteligencia:*

*La música captada por los sentidos, es la más primitiva, pues solo el oído la percibe, por lo tanto, no llama la atención del entendimiento. Un ejemplo de este tipo de música es el canto de los pájaros, se oye con agrado pero no tiene nada que considerar en él, puesto que no hay en él ninguna razón armónica.*

*La música captada solo por el entendimiento, encierra en ella a la música humana y la música cósmica que decían los antiguos. No se deleita en ella el oído, si no que solamente llega a percibirla el entendimiento. Por tanto es una música que no se aprende en la combinación de los sonidos, sino en la lógica de los números. Aun cuando no hayamos penetrado en la perfectísima concordancia de los tan dispares movimientos del cielo, podemos percatarnos de su orden establecido. Y así, podemos ver en el cielo estrellado las “ideas” e imágenes de las consonancias de los tonos...*

*La música captada por el entendimiento y por los sentidos, se percibe por el oído y se medita con el entendimiento. Esta es la que los antiguos llamaron instrumental. De todos los seres vivos, el único capaz de apreciarla es el hombre, pues solo él está dotado de razón”*

En esta disertación tipológica de Salinas, hay que ver más allá de lo aparentemente inteligible en estas líneas. Para Salinas, la música afectaba al alma humana tanto en cuanto se tratara de una música sensorial y racional, es decir, no limitarse únicamente a los sentidos, ni únicamente al entendimiento. Terapéuticamente, estamos ante una connotación psicológica más que física, pues conocemos los efectos en la psique humana gracias al influjo andalusí, lo que nos indica que Salinas fue conocedor de esta cultura y seguidor de algunos de sus postulados. No obstante, es interesante indicar, que el genial músico burgalés, estaba al corriente de las teorías de Boecio como paradigma más significativo, así como de los teóricos anteriormente mencionados, tales como Bermudo, Tinctoris o Ficino entre otros. De este último extrajo el conocimiento estelar de la música de las esferas que completó con las doctrinas de Ramos de Pareja. A nivel terapéutico<sup>588</sup>, sabemos, gracias a su amigo y poeta Fray Luís de León (Belmonte-Cuenca 1527- Madrigal de las

---

<sup>588</sup> Lumsden Kouvel, Audrey. *El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la "música mundana" en la Oda a Francisco Salinas, de Fray Lusi de León*. AIH. Actas VIII (1983) pp.223-224

Altas Torres-Ávila 1591), que su música **“conseguía recobrar el tino, establecer la memoria perdida y despertar los sentidos”**<sup>589</sup>, por lo que tanto sus interpretaciones como sus composiciones, conseguían despertar en el oyente sentimientos especiales. Igualmente, y reforzando esta idea, escribió el humanista, arqueólogo e historiador español, Ambrosio de Morales (Córdoba 1513-1591) sobre Salinas:

**“Con mucha razón le llamo insigne varón, pues tiene profunda inteligencia en la música, que yo le he visto, con mudarla tañendo y cantando, poner en pequeño espacio en los ánimos diferentísimos movimientos de tristeza y alegría, de ímpetu y de reposo con tanta fuerza, que ya no me espanta lo que Pitágoras era capaz de hacer con la música, ni tampoco San Agustín”**<sup>590</sup>

Al igual que muchos otros antes, Salinas, según los documentos expuestos, tenía el don de cautivar con su música las almas de las personas, y tras leer el escrito de Morales, también ostentaba el mismo poder que procesaba Pitágoras, que no era otro que el de curar por mediación de la música.

En el pensamiento renacentista, todo el universo estaba compuesto de la armonía musical, la que explicaba, según Macrobio (siglo IV) el uso de la música en las ceremonias religiosas, y el efecto de esta en el alma de todos los hombres, incluso los más salvajes: **“el alma que está dentro del cuerpo lleva consigo la memoria de la música que conocía en el cielo”**<sup>591</sup>. En el sentido más literal, el alma humana estaba compuesta de música, y Fray Luís de León no hizo más que expresar el efecto que producía en el oyente la música de Salinas, derivación de las mismas armonías que regían las esferas. En este contexto pues, es interesante, exponer el poema del que nos estamos haciendo eco en este apartado, “Oda a Salinas”, para leer, sobre un fondo de ideas pitagóricas y platónicas, el tema de la correspondencia entre la armonía de la música y la armonía del alma, que al fin y al cabo es el germen de la terapia musical y sus efectos en el hombre.

---

<sup>589</sup> Custodio Vega, Ángel. *Poesía de Fray Luis de León*, Madrid, Saeta, 1955, pp. 449-452

<sup>590</sup> Sánchez Madrid, Sebastián. *Arqueología y Humanismo. Ambrosio de Morales*. Universidad de Córdoba, 2002. p.49-55

<sup>591</sup> Harris Stahl, William. *Commentary on the Dream of Cicero*, (New York, Columbia University Press, 1952).

Para entender el objetivo terapéutico de la música de Salinas, es necesario relacionarlo con la obra de Fray Luis de León, pues en este campo, es el que aportó más luz.

El poeta conquense habló de lo divino que habitaba en el alma en términos musicales. En su tratado *De amore* (Discurso V capítulo XIII), Marsilio Ficino dijo: **“Desde el principio nuestro espíritu fue dotado de la razón de esta música, y puesto que su origen es celeste, con razón se dice que esta armonía celeste es innata. Después esta se imita con los diversos instrumentos y cantos”**. De esto resultó que tanto la música de Salinas como la poesía de Fray Luís, eran una imitación de esta música divina, que primero estaba en la mente eterna de Dios y después en el orden y los movimientos de los cielos.<sup>592</sup> Pasemos a analizar dicha composición, párrafo a párrafo, incidiendo claro esta en todos los aspectos relacionados con la terapia musical.

### **Oda a Salinas**

Comentario terapéutico musical relacionado

*El aire se serena  
y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
la música estremada,  
por vuestra sabia mano gobernada.*

La serenidad que transmite la música de Salinas, cala tanto en el hombre que viste su alma de hermosura y limpieza alejándolo de las cosas nocivas.

*A cuyo son divino  
el alma, que en olvido está sumida,  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera esclarecida.*

El alma, que vaga solitaria, enfermiza y olvidada, recobra la armonía y la memoria gracias al buen hacer de la música pertrechada por Salinas.

*Y, como se conoce,  
en suerte y pensamiento se mejora;  
el oro desconoce,  
que el vulgo vil adora,  
la belleza caduca engañadora.*

Y no es un interés lucrativo por el que Salinas nos regala su música, sino que gracias a ella, el pensamiento se mejora, y ni el pueblo más agreste y despreciable es ajeno a tanta belleza sonora.

*Traspasa el aire todo  
hasta llegar a la más alta esfera  
y oye allí otro modo  
de no perecedera  
música, que es la fuente y la primera.*

Fray Luis pone de manifiesto sus conocimientos filosóficos sobre la música de las esferas, elevando a la música a la más alta de ellas siendo la primera de las artes y la más importante de todas.

---

<sup>592</sup> San José Lera, Javier. *Fray Luis de León.. Historia, Humanismo y letras* Ed. Universidad de Salamanca. 1996 p.661

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

*Y, como está compuesta  
de números concordés, luego envía  
consonante respuesta;  
y entre ambos a porfía  
se mezcla una dulcísima armonía.*

*Aquí la alma navega  
por un mar de dulzura y finalmente  
en él así se anega,  
que ningún accidente  
estraño y peregrino oye y siente.*

*¡Oh desmayo dichoso!  
¡oh muerte que das vida! ¡oh dulce  
olvido!  
¡durase en tu reposo  
sin ser restituido  
jamás a queste bajo y vil sentido!*

*A este bien os llamo,  
gloria del apolíneo sacro coro,  
amigos (a quien amo  
sobre todo tesoro),  
que todo lo visible es triste lloro*

*¡Oh, suene de continuo,  
Salinas, vuestro son en mis oídos,  
por quien el bien divino  
despiertan los sentidos,  
quedando a lo demás adormecidos*

De nuevo el fervor religioso entra en acción, y si ya lo expuso Lutero dándole una importancia total a la música en los templos, Fray Luis lo refrenda relacionando la música de Salinas con el propio son sagrado.

Se pone de manifiesto el pensamiento pitagórico sobre la concordancia numérica de la música como germen de armonía perfecta que se transmite en el hombre en una disposición corporal consonante (armoniosa)

Una vez sumida en el baño de los sonidos, el alma no puede volver a caer en la desesperación, pues no hay mal que la vuelva a perturbar si está acompañada de la música bienhechora de Salinas.

Cualquier repercusión o efecto que esta música causase en el hombre, era la mejor de las terapias, encontrando la paz y el sosiego, el olvido de las cosas mundanas y la restitución del cuerpo.

La música de Salinas, es un bien tanpreciado para Fray Luis, que hasta la compara con Apolo, creador griego de la música y llama al ser humano a escuchar tan buena música.

El colofón a tan espléndida oda, es la eternidad para las melodías que creaba Salinas, pues es un bien divino (celestial), despierta los sentidos y relaja al alma hasta el punto de adormecer los más viles sentimientos y emociones

Ciertamente no hay por más que alabar el dispendio que Fray Luis realizó en esta poesía, pues si nos fijamos bien, sirvió absolutamente de conclusión para recoger todo lo expuesto en este capítulo. Los efectos

musicales de Tinctoris, la filosofía cósmica de Ficino, los conocimientos clásicos de Case, las sensaciones musicales descritas por Bermudo y Lutero, y todo ello reunido en una misma persona, lo que esclarece la gran figura del músico español y lo gran intérprete que era, pues su música era tal, que determinaba sin lugar a dudas, y según Fray Luís, el destino de los hombres.

## **7. LA ACADEMIA DE LA POESÍA Y LA MÚSICA. LOS INICIOS DE LA PSICOTERAPIA.**

L'Académie de Poésie et de Musique<sup>593</sup> fue la primera academia francesa oficialmente instituida por Real Decreto. En 1570, Carlos IX dio permiso a Jean-Antoine de Baïf y Joachim Thibault de Courville para fundar una academia que se esforzará por poner en uso **“tanto el tipo de poesía y de la medida y regla de la música antiguamente utilizado por los griegos y los romanos”** (Yates 1947)<sup>594</sup>. Baïf y Courville ya trabajaron juntos con este fin tres años antes.

Con el objetivo principal, que era revivir la poesía en conjunción con la música de la antigüedad clásica, quedaba absolutamente cubierta la demanda constante de conocimientos que se tenían de la Grecia platónica, pitagórica y aristotélica, así como de los grandes sabios romanos. Pero es necesario concretar el porque de la comparecencia de este tema en esta tesis.

Como hemos visto con anterioridad, casi todos los teóricos musicales del Renacimiento, así como algunos médicos, filósofos y/o músicos de profesión, de una manera u otra, escribieron acerca del poder de la música en el alma humana, como también lo hicieron acerca de su uso como tratamiento para la cura de enfermedades tanto psíquicas como físicas. Grandes estudiosos y seguidores de la antigüedad clásica griega y romana, repararon, como hicieron Bermudo, Case, Ficino u Oliva de Sabuco entre otros, en que la conjunción de la palabra y la música causaban en el ser humano un hondo calado terapéutico. Aunque no fue un tema nuevo, pues los musulmanes ya lo trataron ampliamente, sí se instauró como tal, una escuela en la que ambas disciplinas se unieran primero con el fin de renacer a los clásicos, y luego con el fin de

---

<sup>593</sup> Walker, D. P, *The Aims of Baïf's Académie de la Poésie et de la Musique*, *Journal of Renaissance and baroque Music*, 1 (1946) 91-100.

<sup>594</sup> Yates, Amelia Frances, *The French Academies of the XVIth Century*, [1947], London; Warburg Institute, 1988. p.21

deleitar a los oyentes. Lo que posteriormente surgió fue un tipo de psicoterapia ideal para los enfermos psíquicos, melancólicos, depresivos etc. Esta escuela, arriba mencionada, se preocupó por teorizar sobre los modos de la música antigua y como alcanzaban efectos diversos y admirables en las personas. Ya sabemos, como referencia teórica, que Case, profundizó en todo este tema desarrollando los efectos y los poderes musicales.

Baif, el verdadero impulsor de la Academia de la Poesía y la Música, tomando como base de sus lecturas los textos clásicos, creyó que los efectos de la música antigua dependían de una estrecha unión entre la poesía y la música y trató de lograr esa unión mediante la experimentación de versos mensurables. Además de sus objetivos artísticos, Baif, también tuvo como objetivo básico, partiendo de sus creencias neo-platónicas, informar cuidadosamente a Carlos IX sobre los escritos de Platón y Aristóteles relacionados con los poderosos efectos morales y psicológicos que la música causaba en las almas de los hombres.<sup>595</sup> El monarca, con un interés cultural poco equiparable, eligió apoyar la labor de la academia por motivos políticos, ya que esperaba que el renacimiento de la música antigua y la poesía dieran lugar a una reforma moral y espiritual en su reino.

La creencia humanista en los efectos de restauración de la “antigua” música y verso se deriva también de que la filosofía de Pitágoras, que trató de explicar el universo físico en términos de armonía y número, y que hablaba de una relación entre la armonía del universo y la estructura del alma humana. En tal punto se sitúa un comentario relacionado del celebre filósofo Francis Bacon (1561-1626), en el que dijo:

*“los poetas hicieron bien en unir la música a la medicina, porque el oficio de la medicina no es más que afinar el arpa que es el cuerpo del hombre, y convertirla en armonía”*<sup>596</sup>

---

<sup>595</sup> Platón: Leyes, los libros II y VII, República, Libro III y Aristóteles: Política, Libro VIII

<sup>596</sup> Mary Heese, "Francis Bacon's Philosophy of Science," *Essential Articles for the Study of Francis Bacon*, ed. Brian Vickers (Hamden, CT: Archon Books, 1968), p.130



## 7.1 LA MÚSICA Y EL FUROR POÉTICO. LA TEORÍA INSPIRADORA DE LA ACADEMIA

En el pensamiento neoplatónico del Renacimiento el concepto de *furor poeticus* concernía de igual forma a la poesía y a la música. La relación era explícita en los textos ficinianos y entrañaban la unión de ambas artes. En dicho contexto, aduciremos a los pasajes expuestos en la oratio VII del *De amore*, donde se determina la naturaleza de los cuatro furores (en este texto, *poeticus, mysterialis, vaticinium, amatorius affectus*)<sup>597</sup>. Dichos furores, tenían, como ya hemos observado en los escritos al respecto de Ficino, un marcado carácter terapéutico. En primer lugar, y como no podía ser de otra forma, la relación con la mitología griega, esencial en las tesis del florentino, era esencial para entender la consecuente similitud entre furores, dioses, cosmología y lo más interesante para esta tesis: efectos en el cuerpo. De tal forma, Ficino sostuvo, que el primer furor procedía de las Musas; el segundo, de Dionisio; el tercero, de Apolo; y el cuarto, de Venus. El poético, en particular, era el que operaba *per musicos tonos y per harmonicam suavitatem*:

***“El furor poético es el primero, en el que los músicos, levantan el tono, están preocupados por la dulzura de la armonía, en definitiva, destierran con sus habilidades la disonancia y la discordia influyendo en el carácter y las mentes de las personas”***<sup>598</sup>

El furor poético procedía de las nueve Musas, como la disciplina de la Música, era por tanto, como ella, el resultado de todos los cielos; su instrumento era el de los tonos, las armonías y las consonancias, y los efectos que se predicaban sobre el alma (que temperaba, o que deleitaba) eran los que se atribuían tradicionalmente a la música. En el *De amore*, estos cuatro furores formaban una secuencia que culminaba en el amor: el poético eliminaba la disonancia y templaba el ánimo del hombre; el dionisiaco dirigía la mente a Dios a través de la expiación y el culto; el apolíneo recogía la mente en su propia unidad, que, en este estado, era capaz de vaticinar; y, por último, el furor de Venus hacía que, por amor, fuera pleno el deseo de la divina belleza. En

---

<sup>597</sup> Lorenzo Giacomini, *De furor poetico* (1587), en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, p.423, donde se desarrolla de forma paralela la idea de la poesía como virtud divina.

<sup>598</sup> Ficino, *De amore*, VII, xiv, p. 354

otros términos: el primer furor temperaba las partes del cuerpo y las acordaba; el segundo hacía de ellas un todo; el tercero convertía el todo en unidad, y el cuarto lo conducía hasta la unidad suprema de Dios.<sup>599</sup>

La naturaleza musical del furor poético se hacía aún más evidente cuando Ficino se refirió a los cuatro afectos *adulterinos*, que imitaban falazmente a los cuatro furores: del poético era el reverso y falsa imitación de la *música vulgar*; del misterico —o dionisiaco— lo era la superstición; del apolíneo o fatídico, las conjeturas falsas, que eran seguidas de la prudencia meramente humana; y del amatorio lo era la fuerza del deseo:

*“La música poética acaricia los oídos, la misterica sume a los hombres en la superstición. El apolíneo lleva al engaño y a la prudencia. El amatorio, el impulso de la lujuria y del amor”*<sup>600</sup>

La música era, en el *De amore* ficiniano, la única disciplina que merecía el nombre de “originaria del cielo”. Sólo la música nacía del cielo mismo, íntegro y perfecto, de todas las Musas y de todos y cada uno de los signos y de las esferas:

*“La conversión más rápida y ordenada de la música nace de los cielos, y pensamos que la armonía de los movimientos planetarios, produjeron una cierta armonía. Los sonidos de la música del cielo, por lo tanto, provienen de las nueve Musas, cuyo apellido es la concordia. De esto se da en tiempos pasados por la razón de nuestra mente. El origen de la armonía celeste es innata. Porque ¿con qué instrumentos y cantos cuenta para demostrarlo?”*<sup>601</sup>

Fue ésta armonía cósmica la que se imitó con el canto y con la música instrumental, y fue ésta también la de la poesía originaria, la de la sapiencia y el vaticinio.<sup>602</sup> No es por ello de extrañar que Ficino mismo quisiera practicarla, que ejecutase himnos con la lira, y que creyera devolver a la vida una forma de poesía y música que consideraba noble, antigua y capaz de atraer la *vis*

---

<sup>599</sup> *Primus itaque furor inconcinna et dissonantia temperat. Secundus temperata unum totum ex partibus efficit. Tertius enim totum supra partes. Quartus in unum, quod super essentiam et super totum est, ducit* (Ficino, *De amore*, VII, xiv, 356)

<sup>600</sup> Ficino, Marsilio. *De amore*, VII., XV, 360

<sup>601</sup> *Ibid*, V, XIII, p. 180

<sup>602</sup> El texto está en deuda con los comentarios de Macrobio al *Somnium Scipionis* de Cicerón, que constituyó, durante la Edad Media, una de las fuentes más relevantes sobre la armonía de las esferas.

*planetarum*.<sup>603</sup> Su caso era, ciertamente extremo, y evidencia cómo la lectura de los clásicos, y, en especial, de Platón y de los neoplatónicos, no poseía únicamente un interés filológico y anticuario, sino que buscaba en los textos remedios para la vida propia y una norma para regular la práctica de los contemporáneos.

Basándose pues en las doctrinas de Ficino y su perfecta descripción de los efectos de la música y su terapia para los estados de ánimo alicaídos, así como la conjunción entre los textos y la música y su repercusión en el alma humana, Baïf, casi un siglo después, recuperará la unión de las dos artes, y deshará el camino degenerativo de la historia para volver a una práctica que se “inventará” como antigua.

En todo caso, en la teoría ficiniana del arte, la poesía y la música ocupaban un lugar siempre singular: frente a las artes plásticas o la arquitectura, sólo a ellas correspondía la inspiración y el furor. Sólo en ellas había raptó davídico u órfico; sólo ellas eran “dones” concedidos, o podían procurar una momentánea apoteosis, es decir, sólo con ellas el alma podía recuperar, aunque fuera en un momento fugaz, su naturaleza angélica y divina. Sólo las artes del oído estaban cercanas al alma; sólo ellas eran, en suma, y plenamente, artes espirituales.<sup>604</sup>

Sin embargo, Baïf, en cuanto al potencial de la palabra escrita y su relación con la música, se inspiró en un escritor y poeta francés hugonote llamado Guillaume de Salluste Du Bartas (1544 - 1590). No podía haber mejor testimonio de la difusión del platonismo en el Renacimiento en un mundo dividido por las hostilidades religiosas como los escritos de Du Bartas. A través de sus versos el poeta consiguió re-armonizar la creación, y escribir como, por medio de los sonidos, se podían curar a los seres humanos individuales.<sup>605</sup> Centremos nuestra mirada en este genial escritor.

---

<sup>603</sup> Walker, D. P., *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Leiden, Brill, 1958. para una descripción de las prácticas ficinianas. (Epístola I, 609, “Medicina corpus, Musica spiritum, Theologia animum”)

<sup>604</sup> Allen, Michael J. B., *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of His Phaedrus Commentary, Its Sources and Genesis*, Berkeley, University of California Press, 1984 p. 25-27; Allen, Michael J. B., *Icastes. Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist. Five Studies and a Critical Edition*, Berkeley, University of California Press, 1989 p.163 ss.

<sup>605</sup> E. Forman, *Music has Charms ... Music and Healing in Seventeenth-Century France*, *Seventeenth-Century French Studies*, 6 (1984), pp.81-91.

## 7.2 LA MÚSICA Y LA POESÍA EN LA OBRA DE DU BARTAS

Guillaume Salluste Du Bartas (1544-1590), noble gascón y hugonote, fue posiblemente el escritor teológico más popular del Renacimiento europeo, atrayendo a muchos seguidores de las colonias americanas del siglo XVII<sup>606</sup>. El poder de la música y la poesía fueron centrales en sus preocupaciones. Todo el compendio de sus pensamientos vinieron reflejados en una obra llamada *Les Semaines* (Las semanas), comentarios literarios realizados a colación de la semana de la Creación y la historia bíblica moderna, escrito sorprendente de este hugonote durante las guerras de religión que se produjeron en Francia entre 1560 y 1590. Recordemos el punto culminante de este hecho histórico, con la famosa noche de San Bartolomé, donde los hugonotes fueron perseguidos y masacrados por los católicos comandados por la familia reinante Valois-Angulema. En medio de tal desastre, resurgió la figura de Du Bartas con una dulzura textual sin precedente, influenciado por el Platonismo y la promesa utópica de un mundo armonioso y limpio de todo mal. En su obra, el poder de la música y la poesía estaban estrechamente vinculados a través de la figura del mítico cantor Orfeo, personaje poético de Du Bartas, que actuaba como mediador entre lo divino y lo humano, pues su música ejercía un efecto armonizador y civilizador en sus oyentes. Esta visión fue tenida en cuenta por el humanista, teórico, poeta, médico y matemático francés Peletier du Mans (1517-1582), que en su *Art poétique* dijo (Lyon, 1555):

*“La poesía indujo a los hombres que eran salvajes, brutos y depravados, hacia la civilización y el gobierno... a través de la música de la lira de Anfión y Orfeo se sacaron los malos pensamientos y las enfermedades de estos. Ambas son la fuerza motriz de la fundación de las sociedades...”*<sup>607</sup>

La apología que estableció Peletier du Mans y Du Bartas, no era otra que la barbarie acontecida en la mencionada noche de San Bartolomé, y sirviéndose de la mitología griega para reflejar los poderes de la música, actualizó dichas efemérides órficas al magnicidio religioso entre protestantes y

---

<sup>606</sup> Véase, por ejemplo, el poema de la autora de Nueva Inglaterra, Anne Bradstreet, (tal vez la ferviente admiradora más ferviente de Du Bartas), en la obra *En honor de Du Bartas* de 1641, recogida en la obra de A. Bradstreet (Cambridge, MA, 1967), pp. 192-4

<sup>607</sup> Peletier Du Mans. *Art Poétique*. Lyon 1555, p.67-8

cristianos católicos en la canícula de 1572. La relevancia terapéutico musical de este hecho, es que ambos escritores expresaron mediante la palabra, una reivindicación de corrección humana y civismo, tan fustigado por los homicidios de aquella semana convulsa, por medio de la poesía y la música, como únicas armas para entrar en razón a los asesinos de los hugonotes asistentes a los esponsales de la reina católica Margarita de Valois y el rey protestante Enrique III de Navarra.

Siguiendo con las crónicas de Du Bartas, se destacan otros escritos en los que se comparan las virtudes terapéutico-musicales de Orfeo y las del salmista David, tan de sobra conocidas en esta tesis. Aquí, la música y la poesía asociada con la lira se presentan como una influencia profunda sobre muchos aspectos de la naturaleza humana. Du Bartas puso su “yo” poético en las tradiciones asociadas con las figuras míticas de Orfeo, Arión y Anfión. Sin embargo, cuando traza un lazo a través de las creencias paganas que por lo general intentan seguir una ruta judeo-cristiana, aparece la figura del hebreo David. Du Bartas recalcó la fascinación que tenía sobre David y su destreza para calmar los ánimos de Saúl con la lira, parecido según el poeta, al poder que ejercía Orfeo sobre la naturaleza y sus “inquilinos”.

Las similitudes entre las dos figuras se podrían entender desde diferentes puntos, pero el más significativo es el paralelismo David-Orfeo que contribuye a justificar la existencia de la música mundana y la música humana, tal y como describió en el capítulo anterior Boecio. De esta forma, después de una transitada variedad de discusiones en el Renacimiento sobre los efectos musicales, Du Bartas explicó la influencia de la música de David en Saúl, en términos neo-platónicos y ya no solo lo comparó con el acervo musical de Orfeo, sino que recurrió a la ya mencionada en varias ocasiones historia de Timoteo y Alejandro Magno:

*“En el palacio principesco, en las celebraciones de las victorias, toca con mano templada y afinada Timoteo. Tú, con tu habilidad melodiosa armas y desarmas el mundo a voluntad...”*<sup>608</sup>

---

<sup>608</sup> Du Bartas. *The Tropheis*. p. 419-22

Pero el secreto del poder de la música según Du Bartas se presentaba en la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos (los elementos, humores, las estaciones etc.) tal y como se defiende en la música de las esferas, como lo defendieron los musulmanes y como lo defenderá y desarrollará en el próximo capítulo el alquimista Robert Fludd. Esta visión fue muy interesante por la capacidad que demostró Du Bartas en el conocimiento de los factores anímicos del ser humano y la relación con las armonías celestes:

*“La melancolía es fría como el invierno y desnuda y languidece el alma que la deja profunda, hueca y triste. Solo la música calienta sus raíces. Vuela melancolía de este lado y mira como te azota el acorde bien templado”<sup>609</sup>*

No podía faltar una perspectiva más íntima, donde Du Bartas relegó a sus creencias protestantes y ensalzando la figura de Calvino como padre de “su iglesia”, no dudó en darle a los consabidos salmos un poder sin igual para la captación celeste de los feligreses.<sup>610</sup> Como gran poeta, el poder de la palabra ligado al canto de la misma, elevaba el buen hacer de los hugonotes y curaba todo pecado mundano.

En el contexto de las creencias del Renacimiento que hemos considerado, es comprensible que tanto poder se atribuyera a la música en un entorno clínico. Las historias bíblicas y clásicas nos han servido de ejemplos convincentes y las influyentes ideas filosófico-teológicas de Du Bartas nos llevan a una credibilidad aún mayor del poder curativo de la música.

---

<sup>609</sup> Du Bartas. *The Columnnes*. p. 731-4

<sup>610</sup> Ver epígrafe 5.2 del presente capítulo

**CAPÍTULO 4**  
**EL BARROCO. LA DOCTRINA DE LOS AFECTOS**  
**Y LA MÚSICA**

## 4. EL BARROCO. LA DOCTRINA DE LOS AFECTOS

### 1. INTRODUCCIÓN

El Barroco<sup>611</sup> es un periodo de la historia en la cultura occidental, que produjo obras de gran importancia en el campo de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música, y que abarcó desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente. Se suele situar entre el Renacimiento y el Neoclásico, en una época en la cual la Iglesia Católica europea, tuvo que reaccionar contra muchos movimientos revolucionarios culturales que produjeron una nueva ciencia y una religión disidente dentro del propio catolicismo dominante: la Reforma protestante.

Como estilo artístico, el Barroco surgió a principios del siglo XVII y se irradió desde Italia hacia la mayor parte de Europa. Durante un gran periodo de tiempo (siglos XVIII y XIX), el término Barroco tuvo un sentido peyorativo, con el significado de recargado, desmesurado e irracional.

Por lo que se refiere más concretamente al Barroco musical<sup>612</sup>, los límites del estilo se ubican entre los años finales del siglo XVI, - momento del inicio de los experimentos musicales que culminarán en Monteverdi-, y 1750, fecha de la muerte de Johann Sebastian Bach, último gran defensor del estilo.

Como es lógico, un periodo que impera durante siglo y medio no puede dejar de sufrir modificaciones y evoluciones. En el caso del Barroco, pueden distinguirse varios elementos básicos que permanecieron a pesar de las diferencias: el empleo del bajo continuo y el estilo concertante, que consistía en el enfrentamiento de varios grupos vocales o instrumentales compuestos por diferente número de intérpretes y a veces por diferentes instrumentos, siempre con el bajo como base armónica. Asimismo, la progresiva dificultad de las composiciones hizo necesario el nacimiento del compás, que dividía el tiempo en partes iguales.

Por otra parte, la música del Barroco se caracterizó por la búsqueda de la expresividad, plasmada en una sistematización de los diferentes afectos

---

<sup>611</sup> John Rupert Martin, «The Baroque from the point of view of the art historian», en: *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XIV, 1955, Núm. 2, págs. 164-170.

<sup>612</sup> Curt Sachs, «Barockmusik», en: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, XXVI, 1921, págs. 7-15; el mismo, *The Commonweath of Art*, Nueva York 1946; Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, Nueva York 1947.



humanos, que se relacionaron tanto con las escalas como con los instrumentos, y que se conoció como *Teoría de los Afectos*. Esta teoría surgió de la música vocal, aunque después pasó a aplicarse también a la música instrumental como forma de hacer llegar al público unos sentimientos concretos.

Deliberadamente, el Barroco se convirtió en una época suspicaz e inteligente para los fines terapéutico-musicales, pues como veremos con diferentes filósofos y autores de esta época, se determinará la enfermedad y se le atacará desde dentro, es decir, desde el mismo centro del dolor, pues se empezarán a conocer, por medio de la imitación sonora, todos esos sentimientos que despierta la alteración que adolece al ser humano.

## 1.1 EL FACTOR EDUCATIVO DE LA MÚSICA Y SU POTENCIAL TERAPÉUTICO EN EL SER HUMANO

Como es preceptivo en todos los capítulos expuestos, el punto de vista pedagógico-musical, enfocado claro está desde la terapia musical, es un tema a tratar muy recurrente para esclarecer muchos de los entresijos que nos asaltan durante las exposiciones de autores y sus difíciles teorías. En esta época, uno de los pedagogos que abogó por esta temática, fue el checo Jan Amós Komensky o latinizado Comenius/Comenio (Moravia 1592-Amsterdam 1670). Tomando como referente los trabajos de su compatriota Jan Blahoslav, Comenio, se reveló como educador musical así como compositor y recopilador de himnos preocupado por la educación estética y de la sensibilidad. Así mismo, se propuso alcanzar en todos los niveles de escolaridad un estrecho contacto con la música y el canto, a la vez que profundizó en la importancia psicosocial de la música en todas las actividades humanas<sup>613</sup>. Ahí se estableció la relación entre los efectos de ésta, en este caso psicológicos, con el hombre. De tal forma, no podía dejar escapar la importancia de la música en la educación, además de por lo ya comentado, por ser una formadora absoluta de identidad cultural. Para subrayar la importancia de los sonidos en el quehacer de la vida diaria Comenio estableció:

---

<sup>613</sup> Aguirre Lora, Georgina María. Octeto Vocal “Juan D. Tercero”. *Juan Amos Comenio. Obra, andanzas, atmósferas en el IV centenario de su nacimiento*. P.80-85

*“¿De dónde procede la dulzura que todos encuentran en el canto y en la música? Las madres, placenteramente tranquilizan y arrullan a su niño con el canto, los viajeros y campesinos en las viñas así como los navegantes en sus navíos y las mujeres cuando tejen y cosen, disipan, todos, la soledad de su mente y hacen más llevadero su trabajo con las melodías que escuchan o entonan”<sup>614</sup>*

En este mismo capítulo, se realiza una observación al respecto de las palabras de Comenio, pues parece ser, que en los talleres de hilanderas barrocos, se contrataban a músicos y cantores para amenizar la pesada y meticulosa labor de las tejedoras, con el fin de hacer más llevadera la función que desempeñaban. Tanto es así, que el gran Velázquez, hizo un guiño a dicho momento, y amén de diversas interpretaciones, en su cuadro *Las hilanderas*, representó una viola de gamba, con la que presumiblemente se amenizaba las largas jornadas laborales de las trabajadoras. Este dato, será de vital importancia en venideros capítulos, pues en el siglo XIX, Pinel, Esquirol y otros, utilizaran la música para el trabajo en sus centros psiquiátricos, tomando la misma un carácter absolutamente funcional. No obstante, y ya continuando con la tesis de Comenio, la funcionalidad de la música, no era una novedad en el Barroco, pues ya se había comentado lo benefactor de las melodías para los trabajos pesados, así como para acompañar las largas horas de hastío que provocaba las interminables navegaciones o las recolectas de la vid.

### 1.1.1 La emblemática musical en la educación de los príncipes

Siguiendo en la línea de la importancia de la música para educar, se dieron en este siglo tres curiosas interpretaciones de tres historiadores españoles que representaron por medio de grabados, lo relevante de la música en la educación de reyes y príncipes, sobre todo por su contenido terapéutico, pues como veremos, la música controlaba las conductas exacerbadas, ayudaba a sosegar los ánimos de los soberanos y canalizaba la pureza de las costumbres.

En primer lugar destacaremos la figura de Juan de Mariana, jesuita, teólogo e historiador español nacido en Talavera de la Reina en 1536 y muerto en Toledo en 1624. La obra en la que trató dicho tema, *De rege et regis*

---

<sup>614</sup> Prefacio del *Libro de himnos* de Comenio publicado en Ámsterdam en 1659, en el que se recopilan ciertas investigaciones como musicólogo, recopilador musical y compositor.

*institutione*, (*Dignidad real y educación del rey*), expone en el capítulo VII, la importancia de la música en la formación de los príncipes y la capacidad de ésta para causar un efecto calmante o la elevación más absoluta del ánimo. Mariana, mencionó el ya conocido caso de Timoteo al enardecer el espíritu de Alejandro Magno<sup>615</sup> y lo tomó como punto de partida para apoyarse en los clásicos, para defender posteriormente que el príncipe debía ser instruido en las artes musicales desde su juventud (al igual que lo afirmaba Platón), porque: **“la dulzura de la armonía suaviza su carácter y es precisamente la benignidad del monarca lo que logra atraer el amor de sus súbditos”**<sup>616</sup>. Añadió Mariana, que era conveniente la enseñanza de la música a los príncipes para que sus trabajos fueran mezclados con algún agradable entretenimiento, pues la música, como ya expuso Comenio, aliviaba la tensión después del trabajo. Por lo tanto en este contexto expuso Mariana:

***“La primera causa de placer de los reyes, es la música: cuya labor incansable y dulce, alivia la tensión del trabajo, alegra los momentos serios y graves con lúdica actuación”***<sup>617</sup>

Sin embargo, y como ya hicieron otros autores, Mariana también contraindicó ciertos tipos de música por ser perniciosos y contraproducentes para los futuros monarcas. Así pues los llamó vicios capitales y dijo:

***“Que la música que escuche el príncipe sea perniciosa por las palabras lascivas y por combinaciones de ritmos etc. Los pensamientos expresados en bellos versos, reforzados y hechos más penetrantes por la música, se adquieren con más fuerza que un dardo disparado violentamente”***<sup>618</sup>

Cuando Mariana quiere decir música perniciosa, se refiere a que corrompía por si sola el ánimo con textos lascivos. Este tipo de música, debía pues ser desterrada del palacio de los príncipes y de todo el reino, para fomentar la pureza de las costumbres de los ciudadanos<sup>619</sup>.

---

<sup>615</sup> *De rege...* op.cit., Lib II, Cap.VII p,179, extraído del artículo *El príncipe y la música en Juan de Solórzano*. Florilegio de estudios de emblemática 2004, p.589-598

<sup>616</sup> *De rege...* op.cit., Lib II, Cap.VII p. 178

<sup>617</sup> *De rege...* op.cit. ibidem

<sup>618</sup> *De rege...* op.cit., Lib II, Cap.VII, p.180

<sup>619</sup> *De rege...* ibidem

Otro vicio que estimaba contraproducente era el excesivo interés hacia las melodías, pues se podía valorar a la música como un gran recurso para educar, curar, tratar o interpretar, pero también tenía factores que facilitaban la distracción, la evasión, y los quehaceres diarios:

*“Que el príncipe ponga tanto cuidado de la música que olvide el gobierno de la República. La música es un arte noble pero debe dedicársele tan solo los tiempos de asueto”<sup>620</sup>*

No obstante, aquí el asueto o descanso hay que interpretarlo como algo necesario, de ahí la conveniencia de la música como actividad placentera propia de los príncipes y como distracción de sus duras ocupaciones<sup>621</sup>.

Era imprescindible, por tanto, que el joven príncipe tuviera conocimientos musicales, pues según el escritor y diplomático español, Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648): **“conviene templar la ciencia política con las artes liberales”<sup>622</sup>**.

Por otra parte, y en la misma línea que Mariana, Juan de Solórzano (1575-1655), construyó sus tratados de emblemática sobre las doctrinas pitagóricas basadas en los efectos de la música en la voluntad, y en el carácter y la conducta de los seres humanos, incidiendo en aquellos destinados a guiar el destino de los pueblos. En una obra denominada *Centum regio politica*, Solórzano demostró su conocimiento de la política y educación que debían seguir los reyes y príncipes, buscando la idealización y perfección que en teoría, debería predominar en los estados.

Uno de los postulados en los que incidió Solórzano, aunque si bien hay que decir que brevemente en proporción a la magnitud de su obra (450 páginas), fueron los comentarios al respecto de la música para moldear las conductas de los reinantes, en un género emblemático que unía texto e imagen didáctica y moralizadora. La música, fuente inagotable de elementos simbólicos aptos para ilustrar los contenidos didácticos de estas obras, está relacionada

---

<sup>620</sup> *De rege...* op.cit. Lib.II, Cap.VII, p.181

<sup>621</sup> Solorzano, Joannes. *Emblemata regio política...*1653. Edición moderna de J.Mª González de Zárate, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987.

<sup>622</sup> López Poza, Sagrario. *Diego Saavedra Fajardo. Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999,p.110

en la obra de Solórzano con el mito y las historias antiguas, considerándola como disciplina divina e interpretada desde una óptica cristiana.

La primera alusión en el *Centum regio política* a nuestro tema, desde el punto de vista de la educación de la nobleza, la encontramos en el Emblema XXXI<sup>623</sup>, en el que hay una inscripción que reza: “**sic misce gaudia curis**”, “*así mezcla alegría con preocupación*”. Bajo este lema se dispone un grabado en el que Aquiles, después de la lucha toca la cítara en presencia de su maestro el centauro Quirón para descansar de sus fatigas (Il. 11, 825). Aparece todavía con vestimenta guerrera pero con la cítara en la mano. El maestro debe enseñar al discípulo la afición por el trabajo, pero no debe descuidar el reposo. Los gobernantes necesitaban un tiempo de descanso en el que recobrar fuerzas para volver al trabajo<sup>624</sup>. De ahí la conveniencia de la música utilizada como actividad placentera propia de príncipes y como distracción de sus duras ocupaciones<sup>625</sup>.

Mas adelante, en otro de los emblemas, tomando la conocida historia de Alejandro Magno como paradigma de la influencia de la música en el hombre soberano, Solórzano estableció varias relaciones entre los sonidos y sus efectos. Así, en el emblema XXXII<sup>626</sup> de la obra antes mencionada, aparece un texto a modo de título que reza: “**virtutis sonus, principum honos**”, que significa: “*que en el sonido de la virtud se encuentre el honor del príncipe*”, poniendo de manifiesto la incidencia de la música en la capacidad de los monarcas. La fuente del emblema se encuentra en Plutarco (Alex. 145), y cuenta como Alejandro, mientras paseaba por Troya y veía lo que era notable en la ciudad, cuando le preguntaron si quería que le mostrasen la lira de Paris, respondió que prefería la de Aquiles que la utilizaba para cantar las glorias de los héroes. Nos encontramos ante dos héroes míticos enfrentados, Aquiles y París, representados por sus instrumentos musicales. Alejandro Magno debía decidir qué instrumento elegir y realizó la elección sin dudar. Prefirió la cítara del viril Aquiles y no la del lánguido y afeminado París<sup>627</sup>.

---

<sup>623</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 26

<sup>624</sup> Solórzano op. cit. p. 235

<sup>625</sup> Solórzano op. cit. p. 237

<sup>626</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 27

<sup>627</sup> Solórzano, op. cit., p. 240

Aquiles y Paris son en el emblema, paradigmas de buen y mal gobernante, uno, preocupado por su pueblo, toma la música como recreo momentáneo después de la lucha, el otro, como puro deleite.

El aspecto moral de ambas gobernancias se extrae en que la música no debe distraer en exceso, pues los deleites pueden llevar al buen gobernante a semejarse al libidinoso Paris. Este emblema aconseja a los príncipes que busquen entretenimiento y recreo del espíritu, pero siempre honesto y decoroso.

A la sombra de Solórzano surgió otro personaje llamado Andrés Mendo (Logroño 1608-Madrid 1684), al que se le acusó de plagiar la obra del primero. Realidad o no, lo cierto es que gracias a este jesuita, teólogo, y escritor político, la concepción de la música en la educación de la realeza nos llega en una lengua castellana exquisita, en un opúsculo de gran belleza. Su obra, *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos, y morales*<sup>628</sup>, es un legajo perfectamente presentado e ilustrado con emblemas explicativos al respecto. Publicado en 1662 en el Documento XXX<sup>629</sup> de dicho compendio, se inicia un capítulo en el que se expone toda la componenda educativo-musical que los herederos al trono, debían cumplir. El apartado en cuestión, presenta en su emblema una cabecera que reza *Modera antes de castigar*. Dichas palabras tienen un trasfondo que se deriva de la música, aunque lo sabemos gracias al dibujo del emblema el cual está representado por un noble (el príncipe) tocando una gran lira o arpa, puesto que la frase en si, no establece ningún ligazón con los sonidos y su terapéutica. Bajo el dibujo es donde se encuentra lo interesante. En primer lugar Mendo comparó el saber tañer el instrumento musical con el saber gobernar una nación. De tal modo expresó que si dentro de la República (inspirado en Platón probablemente), había algún súbdito que desobedecía las órdenes del príncipe, antes de ser castigado, éste debía ser corregido suavemente de su falta, siendo concordante con los súbditos que no habían infligido:

***“El que templa un instrumento músico, no corta la cuerda que haze disonancia i aplica el oydo, y la va bajando, ó subiendo, hasta que***

---

<sup>628</sup> Mendo, Andrés. *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos politicos, y morales*. 1662. Facsímil. p.150-151

<sup>629</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 28

*concuerde con las demás, con que hazen todas harmonía concertada. También es harmonía la de una República , en que, como las cuerdas en aquel instrumento, tiene cada Ciudadano su lugar, y puesto. Si acaso alguno disuena, y ocasiona con alguna culpa desapacible consonancia, el Príncipe, que es como el Maestro de Música, no ha de cortar luego la cuerda; téuplela primero, reduzgala á concordia con las otras, usando de disimulación, de avisos de reprehensiones si no ay riesgo en la detención de la pena porque es bien templar, antes de castigar”<sup>630</sup>*

Por lo tanto, el estado o la nación en la que se gobernaba, era como un instrumento de cuerda; cuando este sonaba desafinado había que templarlo nuevamente, al igual que cuando un súbdito se salía de la normalidad, había que reconducirlo hacia ella.

Continuando con el escrito, Mendo introdujo una curiosa alusión al Pontífice Clemente VIII (Teruel 1370- Mallorca 1446), llamado el antipapa o Papa Luna, que en su cruzada personal por ser aceptado máximo mandatario de Roma, fue excluido del cargo cuatro años después de su nombramiento. Toda esta historia tiene un significado que analizaremos tras leer las siguientes palabras de Mendo al respecto:

*“Esto significó el Pontífice Clemente Octavo, que tomó por símbolo suyo un báculo pastoral, una espada, y una lira en medio, significando, que el báculo, que guía con suavidad, y la espada, que castiga con rigor, templándose, como la lira, formarían una suave consonancia, y harmonía en el gobierno. No se ha de subir tanto la cuerda, que se rompa, ni bajar tanto, que ofenda el oído i la remisión en los castigos causa daño: el no tener modo en ellos, ni templarlos, es, romper con todo. Váyanse poco apoco moderando, excusando, si se puede, al llegar á los últimos”<sup>631</sup>*

Clemente VIII, no pudo alardear de tener una vida papal extensa, como ya hemos visto. A pesar de ello, en su corto mandato diseñó un emblema simbólico basado en un báculo, una lira y una espada. Según Mendo, el báculo servía para guiar con suavidad a sus súbditos, la espada para castigarlos y la lira para armonizar sus decisiones. Aquí la música, representada en la lira, era la que servía de directora a las decisiones del pontífice, puesto que por su mediación, estaba seguro de gobernar diestramente.

---

<sup>630</sup> Mendo, Andrés. *Principe perfecto y ministros aiustados, documentos politicos, y morales*. 1662. Facsímil. p.150-151

<sup>631</sup> Ibid.

Para finalizar la alusión a la intervención de la música como agente educativo, Mendo continuó con las analogías y describió esta vez, la labor de un médico para con la enfermedad, que según él era paralela a la de un príncipe, pues al decir ***“El Príncipe, cual sabio Médico, procure con suavidad curar las dolencias de los súbditos”***, se estaba refiriendo a las conductas y acciones de los súbditos, que el monarca debía moldear, pero no con mano dura, sino con diligencia e inteligencia, siendo la música la que le proporcionaba tal poder de “convicción y dominio” sobre las mentes de sus leales:

*“No corta luego el Medico la parte del cuerpo, que tiene alguna llaga, primero aplica remedios mas suaves, hasta que el daño necesita del último, y se corta la parte dañada, porque las sanas no reciban detrimento. Los medicamentos ásperos no se aplican, sino en enfermedades de peligro; primero se disponen, y templan los humores con bebidas lentas, que se receten las purgas amargas. El Príncipe, cual sabio Médico, procure con suavidad curar las dolencias de los súbditos”*

Según estos tres autores, encontramos una controversia cuanto menos significativa. Por un lado era imprescindible educar a los jóvenes príncipes en la música, como disciplina y conocimiento de los efectos positivos que se sucedían en los hombres; por otro lado, se ponían límites, pues se explicitaba claramente donde y cuando el príncipe debía emplear dichos conocimientos, y el tiempo que los debía aplicar sin llevarle a descuidar el gobierno de su reino.

El hecho de que los príncipes y reyes fueran instruidos en la música, ha sido piedra de toque durante toda la historia de la humanidad. Lo vimos en la etapa musulmana de Al-Ándalus con la necesidad del sonido en los palacios nazaríes, en los referentes cristianos con los escolásticos, en el Renacimiento con Vives y Maquiavelo, con Carlos V y su madre Juana la Loca, y lo vemos en el Barroco con Juan de Mariana, Juan de Solórzano, y Andrés Mendo, amén de Comenio.

En esta línea, y siempre fieles a la representación gráfica de esta tesis, encontramos un cuadro realizado por el alemán-flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640), en el que detalló como indispensable la educación musical, en este caso de la reina Maria de Medici (1575-1642), como moldeadora del



conocimiento y de las actitudes de la persona. Escrupulosamente educada, María de Medici fue una gran melómana y una aficionada bailarina de ballet.

La pintura<sup>632</sup> es una representación a caballo entre la mitología y el cristianismo, en la que se manifiestan las edades de María de Medici, reina de Francia, y los pilares de su educación como tal. Así, aparece Santa Ana (mediadora de todas las gracias), tras la niña, Venus de pie, simbolizando la belleza de la reina, junto a otras dos mujeres desnudas. A la izquierda, aparece Orfeo tocando el violonchelo o viola de gamba, de moda en esta época, demostrando la formación musical ideal de una dama (noble). En escorzo está Mercurio, encargado de enseñar el arte de la elocuencia. Y por último los símbolos: bustos en primer plano simbolizando la filosofía y la ciencia, mientras que en el suelo un instrumento musical, un escudo y una paleta aludiendo al resto de disciplinas necesarias para la perfecta instrucción<sup>633</sup>.

La consumación de todas estas teorías educativas las cerrará en esta etapa Charles Louis de Secondat, Señor de la Brède y Barón de Montesquieu (1689-1755), afamado cronista y pensador político francés que en su obra *El Espíritu de las Leyes*, comentó que a medida que los ejercicios populares de la lucha libre y el boxeo tuvieron una tendencia natural para los griegos, haciéndoles más fuertes y feroces, surgió la imperiosa necesidad de templar los excesivos ánimos con el fin de hacer que la gente fuera más susceptible a los sentimientos humanos.<sup>634</sup> Con este propósito, Montesquieu dijo que la música influía en la mente por medio de los órganos corporales. Era una especie de medio entre los ejercicios viriles, que endurecían el cuerpo, y la especulación científica del poder musical, capaz de hacer a los hombres menos huraños y agrios.

Montesquieu supuso, lógicamente, que en una sociedad dedicada y apasionada a la caza, sin duda, se tendría una personalidad forjada en la rusticidad y fiereza. Pero si llegaran a beber de la música, rápidamente se percibiría una diferencia sensible en sus usos y costumbres.

---

<sup>632</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 29

<sup>633</sup> Morales y Marín, José Luis. *Historia Universal del Arte: Barroco y Rococo*. Barcelona, Editorial Planeta, 1989

<sup>634</sup> Person, James Jr., *Montesquieu in Literature Criticism from 1400 to 1800*, Gale Publishing: 1988, vol. 7, pp. 350-52

En resumen, y sin salirnos de la doctrina de las pasiones que desarrollaremos más adelante, los ejercicios físicos utilizados por los griegos, podían aumentar una clase de pasiones, a saber: la fiereza, la indignación y la crueldad. Pero la música, era capaz de excitar y dominar todas esas cosas, pues era también, según el político francés, capaz de inspirar al alma con un sentimiento de compasión, clemencia, ternura y amor.<sup>635</sup>

Efectivamente, dentro de los dominios de la música se hallaban un sinnúmero de emociones que eran provocadas o inhibidas por ella. La clemencia de la que Montesquieu habló, nos lleva a ilustrarnos con uno de los ejemplos al respecto más claros en el Barroco; el acontecido con el genial compositor italiano Alessandro Stradella (1639-1682).

El compositor, se trasladó a Venecia en 1677, donde fue contratado por un poderoso noble como tutor de música para su esposa. En poco tiempo, Stradella se convirtió en el amante de esta mujer, y tuvo que huir de su enlace al ser descubierto. Pero el noble contrató a un grupo de asesinos para perseguirlo y matarlo, aunque fallaron en su encargo:

*“El noble veneciano contrató a tres forajidos para asesinarlo, pero, afortunadamente para Stradella, tenían un oído sensible a la armonía. Estos asesinos, a la espera de una oportunidad favorable para ejecutar su propósito, entraron en la iglesia de San Juan de Letrán, durante la realización de un oratorio compuesto por la persona a la que tenían la intención de destruir. Se afectaron tanto por la música, que abandonaron su propósito, e incluso avisaron al músico para advertirle que su vida estaba en peligro”<sup>636</sup>*

El poder de persuasión de la música salvó a Stradella de una muerte segura, aunque fue más bien la sensibilidad musical de los sicarios la que aplazó su muerte, pues después de este incidente, y marchándose a Génova donde escribió óperas y cantatas, se involucró de nuevo en asuntos de faldas. Esta vez el asesino contratado cumplió su cometido, posiblemente sin influenciarse por los sonidos de las bellas melodías del italiano, apuñalando a

---

<sup>635</sup> The Relative Influence of European Writers on Late Eighteenth-Century American Political Thought, *American Political Science Review* 78,1, Marzo 1984, pp.189-197

<sup>636</sup> *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 20-21

Stradella hasta matarlo. Se convirtió en el primer músico asesinado antes del siglo XX, seguido de Jean-Marie Leclair.

## 2. LA TEORÍA MUSICAL EN EL BARROCO

El Barroco marcó la primera etapa de la independencia de la música instrumental respecto de la vocal, pues a partir de esta época, comenzó a componerse música expresamente para instrumentos, y a especificarse la familia e incluso el número concreto de ejecutantes, de modo que el contraste entre grupos grandes y grupos pequeños quedará definido. Los géneros instrumentales más comunes fueron: la sonata, el concierto y la suite. La ópera y el oratorio se convirtieron en espectáculos habituales a lo largo del siglo XVII debido, por un lado, al gusto de la realeza, la aristocracia y el estamento eclesiástico por el espectáculo y, por otro, a la creciente importancia del público ciudadano que asistía a las representaciones de ambos géneros.

Por lo general, podemos hablar de tres etapas<sup>637</sup> en el Barroco musical: el **Barroco temprano (1580-1630)**, el **Barroco medio o pleno (1630-1680)**, y el **Barroco tardío (1680-1750)**.

*El Barroco temprano (1580-1630)*, se originó en Italia en los últimos años del siglo XVI como consecuencia de una evolución dentro de la música del Renacimiento. El nuevo estilo cuajó hacia 1600 gracias a la obra de compositores como Claudio Monteverdi o Giulio Caccini, cuya obra *Le Nuove Musiche (La Nueva Música)* tenía un título revelador del deseo de basarse en planteamientos nuevos. El desarrollo de la imprenta, fue fundamental, pues permitió una mayor y mejor difusión de la obra de estos autores. El nuevo estilo tuvo un gran impulso gracias a las reflexiones que sobre la relación entre música y poesía se llevaron a cabo por los miembros de la *Camerata Fiorentina*. El propósito de este grupo era la reconstrucción de la tragedia clásica griega, que suponían que había sido cantada. Como apoyo al texto principal o recitativo, a fin de que el cantante no perdiera el tono, decidieron colocar un bajo que acompañara la declamación. Ello dio lugar al moderno género de la ópera (la primera de la que se tiene noticia, *Dafne*, con texto de Rinuccini y música de Peri, se representó en 1598), y al bajo continuo (en el

---

<sup>637</sup> W. J. A. Jonckbloet y J. P. N. Land, *Musique et musiciens du XVII siècle*; Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens, Leiden 1882, págs. 63 y siguientes.

que se basó toda la música barroca, tanto vocal como instrumental). La armonía de este primer Barroco no es todavía tonal, sino que se caracteriza por experimentar con los acordes (con frecuencia a partir del texto de la música vocal) para buscar caminos nuevos.

El Barroco medio o pleno (1630-1680) se caracterizó por la creación del *bel canto* (en italiano *bello canto*), que fue aplicado primero a toda la música vocal, para pasar sus procedimientos posteriormente a la instrumental, y que logró en esta etapa un desarrollo notable. El estilo belcantista, como el recitativo, surgió dentro de la ópera. El cansancio que provocaban las representaciones basadas solamente en el estilo recitativo, llevó a la búsqueda de elementos que introdujeran variedad e impidieran que el interés del público decayera. El hecho de mantener la atención del público, fue uno de los pilares del estilo Barroco, pues como se desprendió del Renacimiento, el interés que el público demostraba, era esencial en el buen funcionamiento de la obra. La armonía de esta etapa era ya declaradamente tonal. El asentamiento de la tonalidad limitó el uso de la disonancia y el lenguaje musical fue uniformándose en toda Europa.

El Barroco tardío (1680-1750) supuso el momento de mayor perfección de la época. En esta etapa el lenguaje tonal se asentó por completo a través de su empleo en los fragmentos contrapuntísticos, en los que la relación entre la tónica y la dominante se convirtió en elemento básico. La fuga fue el fruto principal de la aplicación de los principios de la tonalidad al contrapunto. Al mismo tiempo, la aparición de relaciones tonales entre los movimientos de las obras instrumentales se generalizó, otorgándose mayor importancia todavía al lenguaje tonal. Junto con el asentamiento de la tonalidad, comenzaron a instaurarse diferentes géneros instrumentales, como el concierto, la suite, la sinfonía o la obertura, aunque sus estructuras y denominaciones fueron todavía algo confusas. Estos géneros fueron fundamentales en el desarrollo del Clasicismo.

A partir de 1730, el estilo Barroco comenzó a recibir críticas fundadas en su excesiva complicación, sobre todo en lo que al empleo del contrapunto se refiere; se le achacaba sacrificar a la simple técnica, la expresión de los sentimientos. Ello dio lugar a la aparición de dos estilos, el estilo galante y el estilo sentimental, lo que marcó ya el tránsito hacia el Clasicismo. Los años

posteriores han llevado a considerar el año de 1750, fecha de la muerte de J.S. Bach, como el del final del período.

Los compositores utilizaron los recursos del lenguaje musical para describir sentimientos. Eso llevó a experimentar con acordes, instrumentación, dinámica, etc. para encontrar la manera de impresionar o emocionar a los oyentes.

En el siguiente cuadro, se sintetiza toda la información recogida en estas líneas con la intención de ver más clara la evolución musical del Barroco, y desde la teoría, encaminar los hallazgos musicales de esta época hacia la terapéutica musical, que es lo que realmente nos interesa.

<b>La melodía y el ritmo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Todas las melodías barrocas muestran más libertad y desenvoltura que las anteriores. Los compositores procuran indicar para qué instrumento está escrita cada pieza.</i></li> <li>• <i>Ritmo: Tempo constante, con la misma velocidad, necesario en las obras para conjunto, para evitar que los músicos pierdan la pulsación. En las obras para solista se permite más libertad rítmica.</i></li> </ul>
<b>Armonía y estilos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Los compositores prestan especial atención a los acordes que someten a la escritura contrapuntística. Aparición del bajo continuo, que consiste en una línea de bajo sobre la cual se interpretan unos acordes. El compositor escribía solo la línea de bajo indicando los acordes con un cifrado, sobre los cuales el intérprete improvisa..</i></li> <li>• <i>Los dos estilos musicales más importantes son el francés y el italiano. El galo, refinado y sutil; y el italiano, fresco y animado.</i></li> </ul>
<b>Música instrumental</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Se da mayor importancia al violín y su familia, abriéndose una época de famosos luthiers (los Stradivari, los Amati y los Guarneri)</i></li> <li>• <i><u>Música de Cámara:</u> Aparición de una nueva forma musical: sonata. Los tipos son: sonata para solista y bajo continuo, sonata a Trío (2 solistas y bajo Continuo), sonata de Iglesia (Sonata da Chiesa), más sobria y contrapuntística y sonata de cámara, de carácter ligero y con aire danzante.</i></li> <li>• <i><u>Música Orquestal:</u> Toma fuerza el concepto de orquesta. Los compositores piden una sección de cuerda estable. El instrumento principal es el clave. Después, instrumentos de cuerda, a veces de viento y percusión: timbales. Los tipos de música orquestal son: <b>Concerto Grosso:</b> Italiano. Evolución de la sonata a trío. Movimientos lentos y rápidos. Los solistas forman el concertino. <b>Concierto para Solista:</b> Sólo hay un instrumento solista. <b>Suite Orquestal:</b> sucesión de movimientos lentos/rápidos con carácter de danza.</i></li> <li>• <i><u>Formas de la música instrumental solista:</u> <b>Tocata:</b> composición libre y virtuosística con órgano o clave. <b>Preludio:</b> composición instrumental anterior a otro mov. <b>Fuga:</b> composición de un solo tiempo. El tema se ve sometido a la imitación melódica. <b>Partita:</b> suite de danzas. <b>Sonata:</b> composición para uno o más instrumentos. <b>Variaciones:</b> cambiar partes y conservar otras cual canción folclórica.</i></li> </ul>

<b>Música vocal</b>	<p>Los intérpretes utilizan un elevado virtuosismo. La unión entre texto y música debe reflejar los sentimientos y los hechos que narra la letra.</p> <p><i>Música vocal profana:</i> Se mantiene el madrigal+bajo continuo. Aparece la ópera, creada por músicos florentinos y basada en el recitar cantando clásico Destacan “Eurídice”, de Peri (1600) y “Orfeo” de Monteverdi (1607).</p> <p>Elementos de la ópera: <b>Recitativo:</b> aplicar a un texto una melodía que imita el ritmo y la entonación de la voz hablada. <b>Aria:</b> fragmento interpretado por un solista vocal con acompañamiento instrumental. <b>Obertura:</b> pieza instrumental introductoria. <b>Coro:</b> fragmento de música coral. <b>Danzas:</b> fragmentos instrumentales bailados. <b>Finales del Barroco:</b> Ópera Bufo (comedia cotidiana) <b>Música Vocal Religiosa:</b> Continúan motetes y misas. Nuevos tipos: <b>Oratorio:</b> obra teatral cantada de temática religiosa. <b>Pasión:</b> relatada la muerte y la representación de Cristo. <b>Cantata:</b> similar al oratorio sin acción dramática.</p>
<b>Instrumentación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Para Interpretar Acordes (instrumentos polifónicos): clave, órgano, laúd, arpa, tiorba, guitarra.</li> <li>• Para Interpretar Bajo Continuo (instrumentos melódicos): violonchelo, viola de gamba, clave, fagot, contrabajo.</li> <li>• La alta consideración que tenía el bajo continuo quedó demostrada en el hecho de que a menudo era el maestro de capilla el que lo interpretaba con órgano o clave.</li> </ul>

El punto de vista terapéutico de la música, fue muy extendido en esta época, y gracias a la proliferación y gran producción musical, se pudieron realizar experimentos al respecto. Sabemos que en la época anterior se tenía en cuenta el sentir del público, y que hacía finales del XVI, ya se comenzaban a imitar los sentimientos y las emociones a través de los sonidos. En el Barroco este hecho fue de vital importancia, pues se compusieron las canciones pensando en esta premisa. Así, en el punto siguiente, destacamos un tipo de composiciones dedicadas a un fin ya estudiado en la Edad Media y el Renacimiento, la rehabilitación de la melancolía por medio de las canciones o más bien, por medio de ciertas armonías consonantes en ocasiones y disonantes en otras, dependiendo del grado de afectación.

### 3. LA TERAPIA MUSICAL EN LAS FORMAS MUSICALES Y EN LOS PERSONAJES ILUSTRES BARROCOS

La relación entre la terapia musical y su difusión por medio de las formas musicales barrocas, o por ser aplicada directamente por personajes ilustres de la época, elevaron el concepto curativo de la música a un grado ciertamente ambiguo. Gracias a relatos e historias que demostraron un poder terapéutico-musical interesante, podemos conocer la labor que desarrollaron algunas celebridades de la música.

#### 3.1 LOS “AYRES” INGLESES Y SUS EFECTOS EN LA MELANCOLÍA<sup>638</sup>

El “ayre” inglés que floreció a finales del XVI y principios del siglo XVII fue un género conocido por la inclusión de textos y música triste y melancólica. Aunque ha sido discutida con frecuencia la naturaleza melancólica de estos “ayres” por estudiosos en la materia, una investigación médica actual, pone de manifiesto que esta música no sólo proporcionaba un efecto melancólico en general, sino que además, imitaba los síntomas de la enfermedad con el ritmo, el modo y la disonancia, entre otros elementos musicales. Teóricos renacentistas como Gioseffo Zarlino, y barrocos como Thomas Campion, Charles Butler, Thomas Morley, Marin Mersenne y Johannes Kepler, así como médicos ya estudiados en esta tesis como Avicena, Galeno, Thomas Elyot o Lemnius Levinus, ya señalaron la debilidad sonora y disonante de la música melancólica. Los autores barrocos mencionados, no quisieron decir que la música melancólica fuese estéticamente fea o inferior, sino más bien que no se ajustaba a las nuevas normas de composición del siglo XVII. Casi todos los “ayres” utilizaban la llamada tercera baja (modo menor), descrita por los teóricos de la época como débil, femenina, sumisa y sintomática de los abatidos por naturaleza. El tempo estaba en constante cambio, la duración variable de las frases y los ritmos sincopados recreaban la ilusión del latido del corazón palpitante, un síntoma común de la melancólica. Los silencios interrumpían constantemente las frases, expresando suspiros que imitaban la inhalación de aire y el jadeo desesperado del depresivo. Por último, el

---

<sup>638</sup> Agrawal, Susan. *Las imitaciones de síntomas melancólicos humoral y optimista en la Música de la Ayre Inglés* (Northwestern University) . Resumen de la ponencia acerca de la música y la melancolía de 1400 a 1800. Princeton 2002

vocabulario musical constaba de extraños intervalos melódicos y armónicos disonantes, utilizando el cromatismo, lo que indicaba lógicamente una falta de armonía poniendo de relieve la desproporción numérica de los tonos. Todos estos elementos, trabajaban conjuntamente para formar una imagen del melancólico enfermo, representado por “malas” construcciones musicales.

Por el contrario, coexistían otro conjunto de “ayres”, de temática a menudo amorosa y agradable, que sobre todo desarrolló el músico-médico presentado en el capítulo anterior, Thomas Campion, que ejemplificó la oposición a la aceleración y el desespero sanguíneo a través de textos que denotaban alegría, salud y juventud. Considerando que los “ayres” melancólicos, incorporaban elementos musicales impropios según los teóricos musicales, los otros, encarnaban la perfección musical a través de la uniformidad y constancia del ritmo, el uso casi exclusivo de concordancias, y otras características musicales similares, reflejando las características esperadas del saludable humor sanguíneo ideal.

Había dos tipos de secuencias rítmicas al respecto, una constante de cuatro pulsos imitando el latido del corazón y el aliento descrito por Avicena, y una rápida, trocaica de tres pulsos, que coincidía exactamente con las divisiones del pulso en la sístole y la diástole también comentadas por el genial galeno musulmán. Se utilizaban consonancias y tonos diatónicos exclusivamente, con indicación de la armonía, la concordia, y la proporción. Todas estas características se aunaban para proporcionar un vívido retrato musical de la salud y el equilibrio. Este tipo de “ayres” imitaban el perfecto estado de salud y las características de la persona optimista en contraposición con los síntomas enfermizos de la melancolía.

Que este tipo de música indujera a la curación tenía más fundamentación teórica que lo expuesto en siglos anteriores, por esta razón el Barroco será un momento clave en la terapia musical, pues todas las elucubraciones anteriores tendrán ahora un sentido, y la finalidad y objetivo de la música como medio terapéutico recobrará todo el crédito que se merecía desde su primera formulación.

A continuación se describe la sintomatología de la melancolía, entendida como episodios depresivos y agresivos, en los monarcas españoles de este



periodo, pues gracias a ellos se estableció un lazo íntimo con el tratamiento que adoptaron, que no fue otro que la terapia musical.

### 3.2 FARINELLI. LA VOZ CURATIVA EN LA CORTE ESPAÑOLA

Felipe V de Anjou (1683-1746) padecía prolongadas depresiones. No hablaba en períodos largos de tiempo, su mirada era triste y opaca, como resignada y sus movimientos escasos y lentos. Apenas comía, y dormitaba a ratos pero con signos de velada zozobra. Además, la muerte de su hijo y sucesor Luis I, y de su mujer Maria Luisa Gabriela de Saboya, lo sumieron en la más auténtica desesperación<sup>639</sup>.

Volviéndose a casar, con una entusiasta, inteligente y ambiciosa italiana llamada Isabel de Farnesio (1692-1766), su vida dará un giro ciertamente significativo. Habiendo sido tratado por varios médicos sin ningún resultado positivo, y llevados estos por la desorientación e impotencia de resultados vanos, Isabel de Farnesio, melómana empedernida, observando a su esposo durante largas jornadas, llegó a la conclusión, que la única forma de atenuar la crisis depresiva, eran la música y el canto, ante los que Felipe se había mostrado siempre receptivo. Resolutiva y enérgica, doña Isabel pidió a su entorno italiano el mejor cantante de su país para curar a su esposo. Por entonces, los cantantes más afamados en la corte italiana eran los castratti, hombres que se les castraba a temprana edad para mantener una voz femenina, registrada entre soprano y contralto, pero impulsada por los fuertes pulmones de un tórax masculino. Así, y de acuerdo con algunos médicos que compartían el entusiasmo de esta técnica curativa (terapia musical), contrató oficialmente a un castrado para que cantase ante el Soberano.

El cantante enviado a España fue Carlo Broschi (1705-1782), que se hacía llamar Farinelli, por el maquillaje enharinado que se aplicaba para sus representaciones operísticas. Llegó a la península con 32 años en 1737 y una carrera de prestigio a sus espaldas, reconocida por compositores y compañeros de escena que no dudaban en postrarse a sus pies y prestar absoluta pleitesía al talento del cantante. A su llegada a la corte, impresionó no solo su extraordinaria voz, sino también su elegancia y jovialidad, su esmerada

---

<sup>639</sup> Tomás Cabot, Josep. Artículo. *La voz que curaba reyes*. Revista Historia y vida. N° 500. Año XLI, p.96-103

educación y un halo misterioso y etéreo que envolvía y enaltecía todavía más esa figura espigada y arrogante. De ello dio fe un testimonio escrito por el compositor inglés Charles Burney (1726-1814) que dijo:

*“A la llegada de Farinelli, la reina Isabel le espetó que debía haber un concierto en una habitación contigua a los apartamentos del Rey, en el que el cantante realizara una de sus canciones más cautivante. Felipe fue el primer sorprendido, y al final del segundo tiempo, hizo entrar al virtuoso en el apartamento real, cargándole con elogios y caricias. Él le preguntó cómo se podría recompensar suficientemente estos talentos y le aseguró que no iba a negarle nada a Farinelli. Este le rogó a Su Majestad que permitiría a sus asistentes afeitarse y vestirle, y le instó a aparecer en el consejo, como de costumbre. A partir de entonces, la enfermedad del rey fue tratada médicamente, y el cantante fue considerado responsable de curarlo”<sup>640</sup>*

A partir de aquí, todo fueron alabanzas, regalos y un sueldo mensual exorbitante (135.000 reales). El único problema que podía tener el cantante era el momento en el que tenía que aplicar la terapia al monarca, pues fue obligado a pasar todas las noches, desde la cena al amanecer, en las habitaciones reales, acompañado por un trío de cuerda, cantando horas y horas, sin permitirse una sombra de cansancio, sueño o aburrimiento, hasta que su regio oyente conseguía dormirse o se disponía a levantarse de la cama para comenzar con optimismo una nueva jornada.

La salud del rey mejoró sensiblemente, pero como es de suponer, los problemas mentales no se resolvieron. Esto fue un claro ejemplo de la ayuda inestimable de la música para tratar enfermedades mentales, pero no de la cura de las mismas por su intervención. Cuando Felipe V contaba con cincuenta años, las dificultades del reino acuciaron su angustia y las pocas ganas de vivir. Las canciones de Farinelli, dejaron de causar el efecto deseado y en 1746, don Felipe murió.

Pero este no fue el fin del periplo español del castrado, pues el rey regente Fernando VI (1713-1759) y su esposa, la portuguesa Bárbara de Braganza (1711-1758), continuaron favoreciendo el interés por la música. Impulsores de la ópera, dejaron en manos de Farinelli todo el acervo musical cortesano, así el italiano llenó de “glamour” artístico la sobriedad y

---

<sup>640</sup> Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (London, 1771) p.219

encorsetamiento de los españoles. Tanto es así, que llegó a crear, al estilo londinense, una flota de falúas para recorrer el Tajo en las vecindades de Aranjuez. Así conseguía que los cortesanos le oyeran cantar mientras navegaban por las aguas tranquilas del río.

Tras la muerte de Bárbara de Braganza, el rey cayó gravemente enfermo, con crisis de angustia y melancolía y a veces, con actos violentos que ponían en peligro la integridad de las personas cercanas. Su médico de cámara, el turolense de adopción valenciana, Andrés Piquer (1711-1772), dispuso su internamiento en el vetusto palacio de Villaviciosa de Odón, para, en primer lugar alejarlo de la corte y que ésta no viera su locura, y segundo lugar para tratarlo médicamente y conseguir relajo y paz. En enero de 1759 el monarca intentó suicidarse en varias ocasiones tal y como describió su hermanastro el infante Don Luis en una carta a su madre Isabel de Farnesio:

*“El Rey ha estado sumamente inquieto pidiendo tijeras o cuchillos para matarse después viendo que nadie se los daba llamo al capitán y le dijo que le trajese una carabina o una pistola de los guardias para ese fin...a estado con esta música de querer matarse asta las once y media de la noche en que de rendido se ha dormido...”<sup>641</sup>*

Farnesio, volvió de nuevo a escena y propuso, una vez más, que para tratar las vesanias de su hijastro, llamaran a Farinelli, que se trasladó junto al monarca con el fin de cantarle continuamente melodías que pudieran calmarle. Pero la afectación era ya demasiado importante como para reducirla, además, todo le era desfavorable al enajenado Fernando VI, pues todos sus ministros fueron expulsados y de paso, todas las costumbres musicales extirpadas, por interjección del nuevo soberano Carlos III (1716-1788), hermanastro del anterior, que queriendo alejar la enfermedad de su corte, se mostró práctico al decir que nada de melancolías ni castrati. Así acabo el “peregrinaje” del gran Farinelli en España, pues con todo el dinero ahorrado por sus servicios terapéuticos a la corona, viajó a Bolonia donde murió en 1782 con 77 años.

La historia de Farinelli representa uno de los capítulos de la historia de la música más significativos en cuanto a su valor terapéutico. La intervención del

---

<sup>641</sup> Carta del infante Luis desde Villaviciosa, de fecha 12 de enero de 1759, a su madre Isabel de Farnesio. AHN. Secc. Estado. Legajo 2593.

castrati italiano fue determinante en la salud de dos monarcas españoles y de su entorno, pues según documentos de la época, al castrado le gustaba recordar con emoción su estancia en los Reales Sitios junto a Felipe V, nervioso y colérico en vías de serenarse gracias a su voz; con Fernando VI, de rostro doliente pero con la esperanza de mejorar por virtud de la música, y Bárbara de Braganza, complacida y adormilada por efecto de las notas cantadas.

Farinelli fue confesor, psicólogo, músico y “médico” en la corte, capaz de comprender de sus oyentes reales sus problemas de salud y sus frustraciones. Fue hombre sin pasiones carnales, arte puro, voz angelical y noble sentimiento, que en su época como interprete teatral, causaba veneración y efectos intrigantes en las damas, pues hacía que lloraran desconsoladamente o rieran de placer al escuchar la interpretación perfecta de las melodías. Tanta era la admiración y el poder de su voz, que tanto damas como caballeros caían desmayados en las plateas, embriagados por las notas suspendidas de treinta segundos y por agudos imposibles. Postraba a sus pies a todas las clases sociales, y prueba de ello es una historia contada nuevamente por Burney en la que un sastre que había realizado con esmero y dedicación un traje para el castrati, sucumbió a ganar una suma considerable de dinero, por oír la voz del cantante:

*“Se decía con frecuencia, y se cree en Madrid, que durante los primeros años de Farinelli, el cantante había ordenado un traje magnífico para una gala en la corte. Cuando el sastre lo llevó a palacio, Farinelli le preguntó por su precio; a lo que el cantante respondió: “No he hecho ninguna cuenta, señor, ni habrá que hacer una. En lugar de dinero, tengo un favor que pedirle. Sé que lo que quiero es inestimable, y sólo apto para los monarcas, pero, puesto que he tenido el honor de trabajar para vos, del que cada uno habla con entusiasmo, todos los pagos que requeriré, será una canción”. Farinelli intentó en vano que el sastre tomara su dinero, y por fin, después de un largo debate, cediendo a los ruegos humildes del comerciante halagado, quizás, más por la singularidad de la aventura, que por todos los aplausos que hasta entonces había recibido, le condujo a su sala de música, y cantó con él algunos de sus aires más brillantes, teniendo el placer de la sorpresa de su oyente, sorprendido y afectado. Farinelli, se esforzó en su excelencia. Cuando hubo terminado, el sastre, vencido por el éxtasis le dio las gracias de la manera más entusiasta y agradecido, y se dispuso a retirarse. “No” dijo Farinelli, “yo soy orgulloso, y es quizás a partir de esa circunstancia, que he adquirido un pequeño grado de superioridad sobre otros cantantes, que se han mostrado débiles, pero es*

*lo justo” Y sacando de su cartera el doble de dinero que valía la ropa, pagó al sastre’<sup>642</sup>*

Tras este trivial relato, podemos confirmar que Farinelli, es considerado como el primer terapeuta musical reconocido hasta nuestros días, pues siendo consciente del poder de su voz y los efectos causantes, manejó, siempre en beneficio de sus oyentes, las pasiones de las almas que le escuchaban. Además, en su estancia en España, su canto era unidireccional, dedicado solo y exclusivamente a lograr la recuperación del monarca enfermo.

Cabe destacar, que el de Farinelli no fue el primer caso en el que se aplicó la voz de un castrati para tratar las dolencias de un monarca. El soprano Matteo Sassani, Mateuccio (1667-1737), sirvió en la corte española entre 1698 y 1700 invitado por la reina teutona Mariana de Neoburgo (1667-1740)<sup>643</sup>. Dándose una situación similar a la de Farinelli, la voz de Matteuccio fue usada como método terapéutico para curar la depresión psíquica del rey Carlos II (1661-1700). La terapia consistió en cantar al rey por las noches durante dos años y según los escritos, tuvo un éxito total en el ánimo y la salud del soberano.

La casualidad quiso que ambas veces se desarrollara este fantástico hallazgo terapéutico musical en la corte española, pero no hay que dudar que fue gracias a la intervención de la extraordinaria cultura de las esposas de los reyes: Mariana de Neoburgo, Isabel de Farnesio y Bárbara de Braganza, así como la increíble y pasmosa pasividad de ellos.

Como hemos visto en capítulos anteriores, la cultura terapéutico musical en España existía desde los tiempos nazaríes, por lo que la tradición hasta este momento se mantenía viva. Solo el caso de Carlos I y el de su madre Juana “la loca”, fueron los únicos en los que los propios monarcas se auto trataron, no como los presentes en este punto, que como ya hemos analizado se mostraron sumisos y abandonados a su suerte, por lo que podríamos pensar que la terapia musical había caído en desuso en España, conservándose muy activa en el resto de Europa, sobre todo en Italia. De ahí que las tres reinas

---

<sup>642</sup> *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 60-62

<sup>643</sup> Baviera, Príncipe Adalberto de, *Mariana de Neoburgo, Reina de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1938

mencionadas, tuvieran un concepto de ella muy positivo y confiaran ciegamente en su aplicación para paliar la enfermedad psíquica.

### 3.3 VIVALDI Y EL HOSPITAL DE LA PIEDAD DE VENECIA<sup>644</sup>

Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), está considerado como uno de los grandes compositores de la historia de la música. Su vida, marcada por un profundo carácter religioso, se relegó siempre a una estricta formación musical que le llevó a las cotas más altas de las sociedades europeas, postradas a los pies del genial compositor veneciano.

Cura y músico, optó por razones de salud, pues era asmático crónico y no podía cantar misas, por la vía de la composición y la interpretación musical. A los 25 años, es contratado como profesor de violín en el Ospedale Della Pietà, orfanato, reformatorio, hospital y convento de niñas. Aquí centramos nuestra atención para con Vivaldi y su labor terapéutico musical.

Aunque sin intereses medicinales ni curativos, Vivaldi logró en esta institución, por medio del acervo musical, corregir las conductas de niñas y jóvenes con comportamientos disruptivos, que habían sido recluidas en dicho hospital, algunas porque eran huérfanas, y otras por designio familiar. Con este panorama, el compositor estableció un coro y una orquesta que ensayaba diariamente e interpretaban los fines de semana y festivos. Al cabo de cierto tiempo, las conductas hostiles de las internas fueron mitigándose hasta el punto de desaparecer, gracias por supuesto, a la intervención musical. La férrea disciplina a la que sometía Vivaldi a sus discípulas, el ensayo continuo y el incentivo de salir de la institución tras cumplir cierta edad y haber mantenido un comportamiento adecuado y participativo, propició que las “internas musicales” alcanzaran un nivel interpretativo excepcional.

Aunque su trabajo consistía en enseñar a las jóvenes a tocar música y componer dos conciertos mensuales para que los interpretaran ellas, se tomó como reto personal el tratar de instruir a las alumnas díscolas en la música, demostrando el poder de ésta para rehabilitar conductas poco adecuadas.

---

<sup>644</sup> Gross, Richard. *Vivaldi's Girls: Music Therapy in 18th century Venice*. Camajani, G. *Hospital Music of 18th century Italy*. Music Journal. Volume 30, Number 9. November 1972

Un elemento muy curioso en las interpretaciones de las muchachas era que la audiencia no las podía ver. Había pantallas que ocultaban la vista de la orquesta y el coro. Cada uno de los oyentes volvía a casa creyendo que la orquesta estaba formada por bellezas celestiales, ya que la única imagen era la suministrada por la música que habían tocado y cantado. ¿Intencionalidad o imposición? Lo cierto es que no sabemos el propósito, pero se podría pensar, que aduciendo de nuevo a la doctrina de los afectos, Vivaldi pretendiera provocar sensaciones determinadas en un público intrigado y ansioso de saber que seres interpretaban tan bella música.

La creación en sus obras de la forma allegro-adagio-allegro, potenció unas composiciones dramáticas y ricas en contrastes. Equilibraba sus proporciones alrededor del movimiento lento central, señalando las oposiciones dinámicas (jugando con los fuertes y los pianos para provocar mayor dramatismo a la acción musical), introduciendo elementos líricos en sus melodías, y en los movimientos rápidos, empleando temas muy definidos, acentuando la antinomia con el enfrentamiento entre los solistas y la orquesta. Fue, de este modo, el creador del concierto para solista.

Conforme aumentaba la popularidad de Vivaldi crecía la fama de su orquesta femenina. La del orfanato fue pronto más popular que la de las iglesias. Incluso las alumnas se pusieron nombres artísticos, especialmente las cantantes. La elite de Venecia empezó a mandar a sus descendientes a la escuela para estudiar música justificando dicha acción como que sus hijas legítimas tenían que recibir la misma calidad de educación que las ilegítimas que anidaban en el hospital.

Nos encontramos en este punto con un carácter de la terapia musical que ya conocíamos, como era su poder para educar. Lo vimos con príncipes y reyes, pero no nos habíamos encontrado hasta ahora un ejemplo tan explícito con el pueblo llano. Evidentemente, sólo podía producirse en un ambiente hospitalario o clerical. El Hospital de la Piedad, reunía ambas características.

Gracias a una confesión del ilustrado suizo JJ. Rousseau (1712-1772), la actividad en los orfanatos venecianos continuó en el tiempo, otorgando a la educación musical un auge sin igual en la Europa Barroca y clasicista. Así estos lugares pasaron a llamarse *scuolas*, y la labor que en un principio comenzó Vivaldi, se continuó en el tiempo creándose músicos (femeninas), de

gran calidad. Así nos lo expresó Rousseau, dándonos una exquisita y hermosa descripción de aquellas misteriosas agrupaciones musicales:

*“A mi modo de ver hay una música muy superior a la de las óperas y que no tiene semejante en Italia ni en el resto del mundo, y es la de las scuole. Las scuole son casas de caridad establecidas para dar educación a niñas pobres, a quienes dota luego la república casándolas o haciéndolas monjas. Entre los conocimientos que cultivan esas niñas, la música ocupa el primer lugar. Cada domingo en la iglesia de cada una de esas cuatro scuole, durante las vísperas, se ejecutan motetes a gran coro y a gran orquesta, compuestos y dirigidos por los más grandes maestros de Italia, ejecutados en tribunas enrejadas, únicamente por niñas, de las cuales la mayor no cuenta veinte años. Nada conozco tan voluptuoso, tan conmovedor como esta música; las maravillas del arte, el gusto exquisito de los cantos, la belleza de las voces, la exactitud de la ejecución, todo, en fin, en esos deliciosos conciertos concurre a producir una impresión que no es seguramente muy saludable, pero de que no creo que haya corazón capaz de librarse. Ni Carrió ni yo dejábamos nunca de asistir a esas vísperas en los Mendicanti, y no éramos los únicos. La iglesia estaba llena siempre de aficionados, y hasta los mismos actores de la ópera iban a estudiar el verdadero gusto del canto con estos excelentes modelos. Lo que me desconsolaba eran aquellas malditas rejas que, dando sólo paso a los sonidos, me ocultaban los bellos ángeles que tales voces tenían. Yo no hablaba de otra cosa. Un día, conversando de ello en casa de Le Blond, éste me dijo: “Si tenéis curiosidad por conocer a esas niñas, fácil es satisfaceros. Yo soy uno de los administradores de la casa y quiero que podáis merendar en su compañía”. Yo no le dejé punto de reposo hasta que hubo cumplido su palabra. Al entrar en el salón que encerraba esas codiciadas bellezas sentí una emoción amorosa que jamás había experimentado. El señor Le Blond me presentó, una tras otra, todas aquellas cantatrices célebres, de quienes no conocía más que la voz y el nombre. “Venid, Sofía...”. Era horrible. “Venid, Cattína...” Era tuerta. “Venid, Batti.....” Estaba desfigurada por las viruelas. Apenas había una que no tuviese un defecto notable. El malvado se reía de mi cruel sorpresa. Sin embargo, hubo dos o tres que no me parecieron del todo feas: mas no cantaban sino en los coros. Yo estaba desconsolado.*

*Durante la merienda, las estimularon y estuvieron animadas. La fealdad no excluye las gracias, y las encontré en ellas. Yo me decía: no se canta así sin alma; por consiguiente, deben tenerla. En fin, mi manera de verlas cambió de tal modo que salí prendado de todas aquellas feitas. Apenas me atrevía a volver a sus vísperas, mas en breve me tranquilicé y continué hallando sus cantos deliciosos, y sus voces prestaban en mi mente tal encanto a sus rostros, que siempre que cantaban, a pesar de mis ojos, me empeñaba en hallarlas bellas”<sup>645</sup>*

---

<sup>645</sup> JJ. Rousseau. *Las confesiones*. Segunda Parte. Libro séptimo. 1741. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. p.193



Aunque no de forma totalmente clara, existe un documento fechado en 1705, donde parece entenderse que, con un pequeño grupo de cámara, Vivaldi recorría las salas de las enfermas del ala hospitalaria, interpretando pequeñas piezas con la intención de elevar la moral de las pacientes.<sup>646</sup>

### 3.4 LA SOLEDAD TERAPÉUTICA DE MONSIEUR DE SAINTE-COLOMBE

Compositor y violista francés (1640-1701), Jean de Sainte Colombe<sup>647</sup>, fue un personaje enigmático del que poco se sabe. Devoto jansenista (teología que abrazaba los textos y las creencias de San Agustín de Hipona), fue, sin saberlo, uno de los terapeutas musicales más prolíficos del Barroco en cuanto a la práctica se refiere.

La poca documentación de la que se dispone de su vida, envuelve a Sainte Colombe en un halo misterioso que enaltece su leyenda<sup>648</sup>. Parece ser, que por el tipo de composición y la forma de interpretarla, Sainte Colombe era muy dado a tocar para enfermos para conseguir la paz interior de los mismos, y para agonizantes, con el fin de estrechar el camino hacia el funesto futuro que se avecinaba, pues su música, compuesta en su totalidad para la extinguida viola de gamba, envolvía al paciente en un ambiente de tranquilidad tal, que les sumía en el descanso más profundo.

El hecho que marcó la vida del violista, fue precisamente cuando tocaba para un amigo a punto de expirar, pues en su ausencia murió su mujer y obsesionado con su recuerdo sepultó en vida el carácter y la personalidad de Sainte Colombe, ya que tras quedar viudo, se recluyó en una pequeña casa apartada de su granja y se entregó a descubrir los secretos de la viola de gamba, a la que llegó a dedicar 15 horas diarias de ensayos, descuidando incluso a sus dos hijas y todo lo relacionado con el mundo exterior. Este confinamiento voluntario le valió para no caer en la desesperación y el suicidio con el que soñó en innumerables ocasiones. La música le sirvió de elemento controlador de sus arrebatos emocionales provocados por la ya comentada desaparición de su esposa.

---

<sup>646</sup> Camajani, G. *Hospital Music of 18th century Italy. Music Journal*. Volumen 30, Número 9. Noviembre 1972

<sup>647</sup> Archivo Nacional de Francia. París

<sup>648</sup> Evrard Titon du Tillet : *Parnasse François* (1732), traducido al inglés por Bodil Asketorp y Steward Shield en 1995 encontrado en el libreto del disco *Sainte Colombe, Concert a deux violins esgales*.

Según ciertos documentos, en sus largas sesiones con la viola, tenía alucinaciones que le hacían ver a su difunta con regularidad. El único lazo que le unía a ella era la triste música que interpretaba. Para Sainte Colombe, la música era la voz de los que no tenían voz, era la voz por la que se expresaban los muertos y los que no habían nacido, era la expresión de un misterio más allá de lo terrenal.

En su retiro en plena naturaleza tuvo la ocasión de instruir al brillante Marin Marais<sup>649</sup> (1656-1728) durante seis meses. Sus enseñanzas no versaron sobre técnica, sino sobre el significado de la música, sobre los sentimientos y la emotividad, sobre ésta como elemento terapéutico del alma. Sainte Colombe dejó en Marais un legado de extraordinaria belleza que plasmó en una obra de más de 600 melodías para viola da gamba.

En relación a la terapia musical y al último intérprete, Marin Marais, encontramos al segundo de sus maestros, el afamado compositor de la corte de Luis XIV de Francia, Jean Baptiste Lully (1632-1687). Éste, tras una “peligrosa” enfermedad padecida por su monarca (fístula), le compuso un *Te Deum*, para favorecer su recuperación. Para satisfacción de Lully, el rey se reestableció, no por la acción de su música, sino por que fue intervenido de su mal y rehabilitado para sus labores reales. Sin embargo, durante el estreno de la magna obra, Lully, que solía dirigir con un bastón a sus orquestas golpeándolo en el suelo para marcar el ritmo, se hirió en el pie, lo que le supuso meses después la muerte por gangrena.<sup>650</sup>

Si se recuerda esta composición en la historia de la música es porque se creó para coadyuvar a la restauración física del rey, pero también porque acabó con la vida de su creador.

#### **4. LA DOCTRINA DE LOS AFECTOS Y LA MÚSICA**

Cuando hablamos de Doctrina de los Afectos desde el punto de vista terapéutico musical, nos basamos en la creencia, extendida a partir del siglo XVII, de que el principal propósito de la música es despertar las pasiones o

---

<sup>649</sup> Marin Marais por Jonathan Dunford: *De violista a violista* . Febrero de 2011. Programa radiofónico de la radio de Bilbao emitido el 14-2-2011

<sup>650</sup> *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp.78-82

afectos, los cuales se concebían como estados racionalizados y podían ser generados y estimulados por los sonidos. La idea consistía en que ciertas figuras siempre evocaran emociones específicas. Fue un concepto estético derivado de las doctrinas griegas y latinas de la retórica y la oratoria, la cual se proponía describir cómo codificar dichas emociones y cómo estos códigos inducían emociones en el oyente.

En primer lugar sería conveniente contextualizar el punto de partida de los pensadores, compositores y humanistas barrocos.

En su origen, la palabra *Affectus*, fue una traducción de *pathos* y designaba un estado emocional inducido externamente (provocado en este caso por un músico) La vinculación de la música a “estados emocionales específicos” fue un fenómeno registrado desde los tiempos de la cultura griega. Es importante recordar algunas de las consideraciones hechas por Platón y Aristóteles en este sentido. Entre otras muchas cosas Platón afirmó que la música **“representa la armonía divina en movimientos mortales... de un orden que rige alma y mundo”** (Fubini, 1988)<sup>651</sup> Aristóteles por su parte se refirió a la música en el Libro VIII de *La Política*, y señaló la importancia que ésta podía ejercer en la educación de los jóvenes. Este apartado, ya ha sido estudiado en capítulos anteriores de esta tesis con especial atención.

En la época barroca la preocupación por los estados emocionales, alcanzó algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia como observaremos a continuación. El compositor barroco planeaba el contenido afectivo de cada obra, sección o movimiento de la misma, por ello esperaba una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado afectivo de su música. Muchas veces dicha apreciación quedaba baldía, pues no todo el público que iba a escuchar las obras era entendido en la materia, sin embargo, los más, eran verdaderos expertos, pues en muchos casos se trataba de buenos instrumentistas y compositores aficionados. Encontramos pues testimonios de la época que confirman la importancia de los afectos para los compositores y teóricos barrocos. Giulio Caccini (1550-1618), nombrado en el capítulo anterior y miembro de la *Camerata florentina*, y el inglés Charles Butler (1559- 1647) autor inglés,

---

<sup>651</sup> Fubini, Enrico. *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid 1988

escritor y filólogo, que afirmó: **“la música, por sus varios modos ejerce un gran poder sobre los afectos de la mente y produce en los oyentes varios efectos”**. Para el austriaco Johann Neidhart (1600-1635), instrumentista que creó uno de los instrumentos de tecla con el sonido más preciosos de la época, dijo: **“la meta de la música es hacer sentir todos los afectos a través de tonos simples y el ritmo de las notas, como el mejor orador”**.<sup>652</sup>

#### 4.1 BACH Y SU CONCEPCIÓN TERAPÉUTICO MUSICAL

Si hay un músico por excelencia en este período, ese es Johann Sebastian Bach<sup>653</sup> (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750), compositor y organista alemán, miembro de una importante familia de músicos.

Comenzó a formarse musicalmente bajo el magisterio de su padre y su hermano, y a los 18 comenzó su vida profesional como músico, la cual le llevó a ciudades muy diversas. A los 38 años fue nombrado director musical de una iglesia de Leipzig, cargo que ocupó hasta su muerte. La producción de Bach fue muy extensa, aunque hay que señalar que nunca escribió ninguna ópera. A pesar de no ser muy considerado como compositor en su tiempo, actualmente se le reconoce como la culminación de toda la música barroca.

Por lo que se refiere al apartado terapéutico musical, Bach es de los primeros compositores de renombre cuyo trabajo estaba dirigido a conseguir deliberadamente en el oyente sensaciones que él mismo se había propuesto de antemano provocar. Así lo constata una controvertida historia acerca de la composición de las famosas *Variaciones Goldberg*, que según algunos documentos, fueron creadas para un fin terapéutico, como era la consecución del sueño.

Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) era un excelente clavecinista alumno de J.S Bach, que siendo muy joven tocaba en la alcoba contigua a la del conde Herman Karl Von Kaiserling, embajador de Rusia en la corte de Dresde, que padecía de insomnio y necesitaba un remedio para su mal de manera inmediata. Encargó al maestro del chico, que no era otro que Bach,

---

<sup>652</sup> López Cano, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Autónoma de México. Ciudad Universitaria México 2000 en Jorge A. Torres. *La Música como ciencia*. Revista de arte y estética contemporánea Mérida Enero/Junio 2009. p.107

<sup>653</sup> Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. W. W. Norton & Company, 2000 pp. 41-43

alguna música que el muchacho pudiera interpretar y que le tranquilizara, no que le despertara aún más. El maestro, amigo personal del conde y admirado por él, se apresuró a satisfacer el deseo del noble. Compuso un Aria con variaciones y ornamentaciones para clave de doble teclado, concretamente treinta variaciones sobre un tema. El conde, agradecido, entregó al maestro una tabaquera y cien luíses de oro, posiblemente los honorarios más altos que recibiera el compositor en su vida. Desde entonces el conde Von Kaiserling le pedía al joven: **“Querido Goldberg, tócame una de mis variaciones”**. Cuando Goldberg, interpretaba dichas arias, Kaiserling descansaba.

Bach había creado una música hecha para disipar la preocupación que ahuyentaba el sueño; una música que consiguió, tras los ajetreos en la corte o en el trabajo o en el amor, la reconciliación con uno mismo a través del letargo que provocaba la somnolencia<sup>654</sup>.

Sin alejarnos de las composiciones de Bach y sus publicaciones, encontramos el *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, libro familiar de música con las piezas musicales que más gratas, íntimas o importantes les fueron. En él figura la primera composición de la que procede el Aria y, por tanto, las Variaciones anteriormente mencionadas. En su portada, ladeado a la derecha, Johann Sebastian Bach anotó el título de tres de los libros que constituyeron su biblioteca. Uno de ellos, su *Anti Melancholicy*, recoge la tradición, que conocemos desde la Edad Media, que afirmaba que la melancolía, el miedo a la muerte y la bilis negra, podía combatirse ejercitando la propia voluntad. Para ello era preciso tratar el alma, prepararla para aceptar el paso inevitable hacia Dios, atenuar el miedo y domeñar la flaqueza. Y para esto, uno de los remedios más efectivos debía ser la música, el arte inaprensible y por tanto, vehículo ideal para la comunión con Dios, con la posteridad y con la muerte. En la ilustración relativa, vemos la tapa delantera del susodicho libro y la palabra arriba mencionada: *Anti Melancholicy*<sup>655</sup>

Estudiando su obra<sup>656</sup>, encontramos un complejo sistema musical, donde los aspectos emocionales eran representados de forma altamente descriptiva

---

<sup>654</sup> Cañas, M<sup>a</sup> Teresa, artículo publicado en la revista Axis, diciembre de 2005. Sección de médicos y artistas

<sup>655</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 30

<sup>656</sup> Jorge A. Torres. *La Música como ciencia*. Revista de arte y estética contemporánea Mérida Enero/Junio 2009. p.106

con recursos musicales que resultaban realmente expresivos y artísticamente eficaces. Pero dicha exclusividad, como hemos visto, fue muy cuestionada ya que se comprobó que este sistema era de uso común en los compositores europeos de los siglos XVII y mediados del XVIII.

De acuerdo a la opinión de importantes músicos de la época, la sola representación adecuada y convincente de las pasiones y afectos era capaz de mover las almas de los oyentes hacia una suerte de persuasión total. Los músicos y compositores de estos siglos desarrollaron gran cantidad de recursos técnicos interpretativos para lograr esa persuasión en sus oyentes. Si bien la expresión de las pasiones no fue una invención original de la música Barroca, sí lo fueron los medios representativos que en este período se desarrollaron, como por ejemplo, las figuras retórico-musicales. El desarrollo era el siguiente: cuando un compositor barroco deseaba componer empleando un texto en particular (como en las óperas, cantatas, oratorios etc.), estaba obligado a comprender no sólo el sentido completo del mismo, sino también el significado y el énfasis de cada una de las palabras por separado. Los compositores utilizaban escalas mayores y tempos alegres para transmitir alegría, escalas menores y lentas para expresar tristeza y disonancias para evocar miedo o pánico. Además la interpretación tampoco se escapaba de la obsesión de representar los sentimientos. Así las tristezas se podían representar con el legato y las alegrías con el stacatto.

La ya comentada **ópera seria** ofrecía varios tipos de modelos diferentes de arias para expresar variabilidad emocional. Existían arias dramáticas, arias heroicas, arias alegres, etcétera; cada una de ellas con sus propias sonidos, notas, tempos y estilos de canto característicos. Por ejemplo, las arias de ira ofrecían mucha coloratura, escalas rápidas y figuras punteadas. Incluso las tonalidades específicas se asociaban con ciertas emociones. Se componían en re menor, mientras que las arias románticas se componían frecuentemente en la mayor.

Estas reglas convencionales eran tan fuertes que los cantantes habían adoptado una actitud de “mezcla e igualdad” para sus roles. Si a un cantante no le agradaba el aria de la ópera que estaba representando, podía simplemente reemplazarla por un aria favorita de otra fuente. En la medida en que la emoción (el afecto) fuera el mismo, se aceptaba el cambio. A finales del

siglo XVII se admitió la idea de que una composición debía tener obligatoriamente al menos, una unidad de afecto. Como ejemplo cabe destacar el llamado “bajo de lamento” o bajada cromática desde la tónica al V grado, presente en muchas obras como “*El lamento de la ninfa*” de Monteverdi, traducido en estados de aflicción, paradigma total de la tristeza.<sup>657</sup>

Athanasius Kircher, teórico musical que desarrollaremos más adelante, creía que las características de la personalidad estaban relacionadas con ciertos tipos de música y observó que las personas depresivas respondían mejor a la música triste mientras que las personas alegres preferían música de baile que les estimulara la sangre<sup>658</sup>.

Otro estudioso del que también hablaremos, fue el padre Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764) monje benedictino del monasterio de Samos, en Orense, en cuya obra *Cartas eruditas*, expuso la recreación relacionada con el alma y el cuerpo, la excelencia de la música dentro de las Bellas Artes y la predisposición de la música hacia la virtud, sin olvidar algunos efectos curativos.

En este sentido, primero el filósofo y pensador Rene Descartes que sintetizó cinco tipos de afectos básicos: admiración, odio, deseo, alegría y tristeza relacionados con la música; así como su amigo íntimo, el también filósofo Marin Mersenne, fundamentaron toda esta teoría de los afectos en sus respectivas obras *Tratado de las pasiones del Alma* y *Armonía universal*, proponiendo una terapia musical a través de los sonidos y la imitación de dichos afectos.

Ya vimos que el madrigal, fue en el Renacimiento la forma musical que estuvo en comunión con ciertos estados anímicos como la melancolía; en esta época, la afición a este tipo de representaciones alcanzará tal calado, que el entramado afectivo y pasional de la música creará una teoría determinada, la comentada Doctrina de los afectos así como nuevas formas que adoptará bajo su fundamentación.

---

<sup>657</sup> Betes del Toro. *Fundamentos de musicoterapia*. Ediciones Morata. Madrid 2000. p.27

<sup>658</sup> Kircher, A. *Magnes Sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum*. Roma. 1641

## 4.2 RENE DESCARTES Y EL COMPENDIUM MUSICAE

René Descartes<sup>659</sup> (La Haye en Touraine 1596- Estocolmo, 1650) fue un filósofo, matemático y físico francés, considerado como el padre de la filosofía moderna, así como uno de los nombres más destacados de la revolución científica. Su educación transcurrió en el Colegio de Jesuitas de La Flèche desde el año 1604 hasta el año 1612. Sus estudios lo embebieron en la cultura escolástica, cultura que luego criticaría muchas veces de manera sutil y mordaz mostrando insistentemente las carencias de la misma a través de su obra.

Descartes llegó a ser una figura clave en la historia de la teoría de los afectos, gracias al tratado que escribió sobre el tema. Pero al que le dedicaremos mayor atención será al relacionado con los sentimientos transmitidos a través de la música y la evocación de emociones derivadas de su poder. Estamos hablando del llamado *Compendium Musicae*, escrito para no ser publicado pero si dedicado a impresionar al matemático holandés Isaac Beeckman (1588-1637), al que conoció durante su estancia en el ejército de Mauricio Nassau. Allí Descartes parecía más interesado por la geometría y la música que por el arte militar y el 31 de diciembre de 1618 presentó a Beeckman su *Compendium Musicae*. El *Compendium* era a la vez un tratado sobre música y un estudio de su metodología. En él, el filósofo se mostró como un enlace entre los humanistas musicales del siglo XVI (véase Zarlino) y los del Barroco. El trabajo es digno de mención como experimento empírico, enfocado desde un punto de vista deductivo y científico sobre el estudio de la percepción sensorial y uno de los primeros intentos de definir la relación dual entre los fenómenos físicos y psicológicos en la música.

Descartes dividió la música en tres componentes básicos: el aspecto físico-matemático del sonido, la naturaleza de la percepción sensorial y el efecto final de la percepción como en la escucha individual. A su juicio, el primero de ellos se prestaba a la investigación científica pura, ya que era independiente de la interpretación personal. Se caracterizaba el proceso de la percepción sensorial como ser autónomo, autorregulado y mensurable. Este era el punto donde se trataban los aspectos prácticos de la música (por

---

<sup>659</sup> Adrien Baillet, *Vie de Monsieur Descartes* (1º ed, 2 tomos, París, Daniel Horthemels, 1691),p.12



ejemplo, normas de contrapunto, armonías específicas etc.) y al que dedicó la mayoría del *Compendium*.

Para Descartes el impacto del sonido en las emociones del oyente o "alma" era un elemento subjetivo, irracional y por lo tanto, no podía ser medido científicamente. Lo describió como un fenómeno psicológico-fisiológico que pertenecía claramente a las áreas de la estética y la metafísica. La distinción que hizo en el *Compendium*, entre el sonido como fenómeno físico y el sonido como lo entendía la conciencia humana, le permitió pasar de una concepción racionalista de la estética a una más sensual en su obra posterior. Este concepto fue influyente en el desarrollo de la filosofía de los afectos en la música a finales del siglo XVII, especialmente a través de su tratado de *Les Passions de l'âme*.

En la parte que nos compete de dicha obra, Descartes habló de las emociones humanas relacionadas y provocadas por los sonidos. De tal forma, comenzó su exposición tratando la cualidad intrínseca de la música para producir emociones. Según el modo compositivo de Descartes, la música transmitía tristeza, alegría, aburrimiento, etc. Dicho modo dependía tanto del ritmo de la acción musical como de la altura. En el apartado "el tiempo", Descartes afirmó, por ejemplo, que las medidas lentas producían movimientos lentos, como la tristeza; en contraste con las medias rápidas, que producían movimientos rápidos, como la alegría. De este modo, entendemos que el compositor debía tener en cuenta estas reacciones humanas a la hora de componer, como ya afirmó Vincenzo Galilei y Mathesson, diciendo: **"un músico no puede conmover a los demás, a menos que él también esté conmovido. Necesariamente debe sentir todos los afectos que desea despertar en el oyente"**<sup>660</sup>. Esto es, si se escribía un réquiem, los ritmos lentos eran los más apropiados, mientras que si musicalizaba un amanecer, en principio eran los ritmos alegres y rápidos, los convenientes.

Pero lógicamente, el tiempo no era el único factor distintivo, de modo que, en una composición alegre, se podían incluso combinar ritmos lentos con sonidos agudos o graves que causaran otras emociones que no fueran

---

<sup>660</sup> López Cano, Ruben. *Música y Retórica en le Barroco*. Universidad Autónoma de México. Ciudad Universitaria de México 2000.

características del propio tiempo o de la altura, pero que sí lo fueran de todo el conjunto.

La música era pues, un mecanismo condicionado que dependía de fisiología y psicología humana: **“Lo que guste a la mayoría -sostiene en otra de sus cartas a Mersenne<sup>661</sup>, *podrá llamarse simplemente lo más bello, lo que no podrá ser determinado*”**. Lo importante era, sin duda, aclamar que la gran capacidad de la música era la de expresar distintos estados de emociones: **“se subraya claramente así la correspondencia entre las afectiones del sonido y los affectus del alma”<sup>662</sup>**

Y de este modo finalizó Descartes:

*“Ciertamente, debería tratar a continuación por separado cada movimiento del alma que la Música puede excitar, y debería mostrar por qué grados, consonancias, tiempos y otras cosas semejantes deben ser excitados tales movimientos; pero esto excedería los límites de un compendio”*.

Posteriormente, describió los tonos y los modos así como la forma de componer. Sin embargo no relacionó ninguna de estas explicaciones con la terapia musical o los efectos de la música sobre la psique o los afectos. Simplemente desarrolló teóricamente los intervalos, las distancias sonoras y la forma compositiva adecuada. No obstante es ciertamente interesante resaltar ciertas observaciones acerca de cómo debían ser compuestas las obras musicales para que causasen un efecto determinado en el ser humano. De tal forma dijo:

*“[...] debemos comenzar por las consonancias más perfectas; no se han de introducir dos octavas o dos quintas una inmediatamente después de la otra, pues son tan perfectas que la plenitud de su satisfacción debe ser repartida<sup>663</sup>. En cambio, otras consonancias más imperfectas si pueden ser mantenidas, pues nos harán esperar con deseo la resolución en una consonancia más perfecta y, cuando esta llegue, la recibiremos con agrado; que se avance, en la medida de lo posible, por movimientos contrarios<sup>664</sup> para conseguir una variedad mayor; siempre*

---

<sup>661</sup> Carta a Mersenne del 4 de marzo de 1630. *Compendio de música*, introducción de Gabilondo, A.

<sup>662</sup> Ibid.

<sup>663</sup> Descartes aboga por la no utilización de la quintas seguidas tan típicas en la Edad Media y obsoletas en el Barroco y Clasicismo

<sup>664</sup> El movimiento de contrarios suele dar más independencia a las distintas voces, por lo que la plasticidad era un objetivo compositivo a tener en cuenta.

*dirigirnos a la consonancia más cercana, en caso de ir de una consonancia menos perfecta a una más perfecta; que al final los oídos se sientan satisfechos y consideren “que la canción es perfecta”, esto se consigue mediante las cadencias<sup>665</sup>; finalmente, que la composición esté contenida “dentro de ciertos límites, a los que llaman modos”.*

El objetivo de componer, según Descartes, de forma adecuada, iba direccionado a conmover al público y provocar en él determinadas emociones, afectos o sensaciones. No es desdeñable entonces, pensar que estos mismos efectos fueran utilizados para tratar enfermedades y estados anímicos afectados. Aún así, no existen documentos que demuestren que el filósofo francés lo pusiera en práctica de este modo, pero si lo tuvieron en cuenta algunos de sus contemporáneos. Por ejemplo, el famoso sacerdote, astrónomo, filósofo y matemático francés Pierre Gassendi (1592-1655), que fue testigo de cómo un concierto musical arrancó las “**pasiones enfermas**” al también astrónomo y botánico francés Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), aquejado de un preocupante estado depresivo que lo dirigía hacia la muerte<sup>666</sup>.

#### 4.3 MARIN MERSENNE Y L’HARMONIE UNIVERSELLE

Marin Mersenne (1588-1684), filósofo, teólogo, teórico musical francés y amigo y consejero del gran Descartes, escribió en 1636 *l’Harmonie Universelle*, obra en la encontramos los principios psico-fisiológicos de la teoría cartesiana de la producción de pasiones aplicadas y provocadas por la música. Esta exposición, está directamente relacionada con la terapia musical, pues instauró un modelo que ya se preconizó en el Renacimiento en cuanto a la imitación musical de las pasiones. Lo vimos concretamente con las composiciones francesas de Des Pres y Di Lasso, aunque esta teoría llega hasta el Barroco gracias al puente tendido por el británico Thomas Campion que, como médico, ya estableció la relación y la mimética sonora de los males psíquicos. Pues bien, para Mersenne, cuando el alma se veía afectada por la pasión, producía dos tipos distintos de movimientos de espíritus animales: el flujo y el reflujo.

---

<sup>665</sup> Influencia de Zarlino acerca de la resolución cadencial en la que la acción conclusiva era determinante en el devenir de las obras y el efecto causado en los oyentes.

<sup>666</sup> <sup>666</sup> Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de la Ciudad de Barcelona. Tomo I. Imprenta Real de Madrid 1789 pp.146

Indicó pues que se daba un flujo cuando un afecto determinado provocaba que los espíritus animales se movieran desde el corazón o el hígado hacia las extremidades u otras partes del cuerpo. El reflujo, consistía pues en la concentración en el corazón o hígado de espíritus animales provenientes de otras partes del cuerpo. En afectos como la alegría o la esperanza se producía un movimiento de flujo bastante intenso. En éste, grandes cantidades de sangre eran transportadas desde el corazón hasta el rostro por los espíritus animales. Es debido a esta concentración de sangre, decía Mersenne, que el rostro de una personas afectada por alguna de estas pasiones, habitualmente mostraba un tinte bermejo. Cuando estos afectos se producían con demasiada intensidad, se corría el riesgo de que el flujo constante dejara al corazón sin suficiente sangre, **“provocando desfallecimiento y, en ocasiones, la muerte”**.

El movimiento de reflujo, por su parte, era característico de afectos como *la tristeza, el miedo o el dolor*. En éstos, la sangre y fluidos se concentraban en el corazón inundándolo, ahogándolo, haciéndolo pesado, dejándolo inmóvil, mientras el rostro palidecía a causa de la ausencia de sangre. Cuando estas pasiones se producían muy intensamente, el propio Mersenne expresó: **“la melancolía puede corromper la poca sangre que quede en las venas llenando la imaginación de sueños espantosos”**<sup>667</sup>

¿Qué relación tiene todo este dispendio con la música? Pues bien, para su correcta expresión en la música, dijo Marin Mersenne:

*“[...] es necesario que los acentos (musicales) por los cuales se expresan los diferentes acentos y pasiones del alma, sean diferentes (entre sí) y que unos imiten el flujo de la sangre y espíritus y otros su reflujo”*<sup>668</sup>

Según el filósofo, los “acentos musicales” con los que se debían representar las pasiones que generaban un movimiento de flujo, se caracterizarían por sonidos agradables, consonantes y “concertados”, mientras que los que generaban un movimiento de reflujo debían ser sombríos, disonantes, etc.

---

<sup>667</sup> Mersenne, Marin. 1636-7. *Harmonie Universelle*. L.VI;p.III;prop.XII Paris

<sup>668</sup> Ibid. L.VI; part.III; prop. XII

De lo anterior se desprende que la representación musical de las pasiones, al menos para Mersenne, se fundamentaba en el análisis de aquellos elementos sintomatológicos y somáticos provocados por una pasión. En la proposición XIV de la obra referida, Mersenne nos ofrecía un buen ejemplo de análisis sintomatológico y somático propuesto en la teoría cartesiana de las pasiones (entendiéndose cartesiana, como la teoría racionalista que sostiene que la fuente de conocimiento es la razón, facultad suprema de conocimiento). La pasión a analizar era la cólera. Cuando un individuo entraba en cólera, decía Mersenne, experimentaba los siguientes trastornos corporales, producto de los movimientos de espíritus animales generados por ésta pasión:

- Volumen de voz más elevado de lo habitual para conseguir expresarse más vehementemente.
- Aceleración del pulso, pues el corazón late con mayor rapidez. Esta modificación del pulso llega a afectar, incluso, a la respiración.

Para la representación musical de la cólera, Mersenne aplicaba el principio según el cual la música, por medio de las características de algunos de sus elementos, imitaba los síntomas y somatizaciones de dicha pasión, es decir, la acción corporal de la pasión del alma, los efectos del afecto. Mersenne indicaba que la música de la cólera debía observar:

*“un ritmo rápido y agitado en la melodía, precipitándose sobre todo al final de cada frase, a manera de alegoría de la agitación del pulso. Asimismo se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más, alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado”*

Para Mersenne había tres niveles de intensidad<sup>669</sup> para este afecto:

- En el primero el ritmo sesquiáltero (siempre igual) escrito en corcheas, y cantado con rapidez y fuerza. La melodía se agudizaba moderadamente.
- En el segundo nivel la melodía debería de cantarse con el doble de velocidad y fuerza, agudizándose aún más.
- En el tercero la velocidad se triplicaba cantándose la melodía aún más fuerte en tanto que la melodía podía agudizarse tanto

---

<sup>669</sup> Mersenne, 1636: L.VI;p.III;prop.XIV

que en algunos casos abandonaba la posibilidad de emitir sonido. Entonces se optaba por escribir silencios.

Más de diez años antes, Claudio Monteverdi llegó a resultados sorprendentemente similares al expresar la ira en varias de las obras incluidas en sus *Madrigali Guerreri et Amorosi* (1624). El resultado musical fue denominado por el propio Monteverdi como *Stile Concitato*. En éstos madrigales podemos encontrar los tres niveles de expresión de la cólera teorizados por Mersenne expuestos anteriormente.

Finalmente cabe destacar, y ya basándose en los clásicos, como Mersenne continuó clasificando las pasiones del modo siguiente:

*“El apetito concupiscible reside en el lado derecho del corazón o, según los platónicos, en el hígado, y en éste radican las siguientes pasiones: amor, deseo, alegría, odio, evasión, tristeza. Asimismo, El apetito irascible se localiza en el lado izquierdo del corazón o en la hiel, y a éste pertenecen: Esperanza, Audacia (osadía) Cólera, desesperación, miedo”*

Según los postulados sobre las pasiones de Mersenne, el tratamiento terapéutico de la música, estaba absolutamente fundamentado. Si se estimaba que el enfermo necesitaba una mayor afluencia sanguínea, se buscaba aquel efecto sonoro relativo a la alegría, para causarle la sensación contraria a la melancolía. Si el enfermo, estaba excitado, incontrolado, se buscaban armonías más sosegadas, menos disonantes como las primeras, más melódicas, intentando conseguir en la persona afectada esa sensación de paz y relajación que solo la música podía transmitir.

Después de haber expuesto la tesis de Mersenne, nos quedan claras varias premisas: en primer lugar, que habiendo conseguido imitar las sensaciones y afectos del cuerpo humano por medio de los sonidos, el antídoto para ciertas dolencias con la ayuda de la música era un hecho. En segundo lugar, las afecciones a tratar por medio de este método, podían ser tanto físicas como psíquicas, pues si obedecemos a la fundamentación teórica del filósofo francés, existían componentes físicos, como eran el flujo y el reflujo sanguíneo compaginado al bombeo más o menos acelerado del corazón, y componentes psíquicos, pues evidentemente, todas las pasiones se generaban en aspectos abstractos e intangibles como el deseo, amor, odio, esperanza o audacia entre

otros. La sintomatología de una pasión podía ir relacionada con la afectación de una dolencia, por ello, su tratamiento con música, en teoría, debía ser el más aproximado a la certeza, no obstante, no hay documentos que afirmen o desmientan lo beneficioso o pernicioso de esta terapia según los postulados de Mersenne.

El colofón de estas teorías músico-pasionales, nos llega con Giovanni Vincenzo Gravina, (1664 – 1718), hombre de letras y jurista italiano cofundador de la Academia de Arcadia. Seguidor de las nuevas tendencias terapéutico-musicales y el movimiento pasional que levantaban los sonidos en los hombres, Gravina, político y litigante, acostumbrado a ofrecer discursos a la gente, dio gran importancia a la palabra, pero curiosamente, propone que ésta esté acompañada de música, pues el mensaje, como ya nos dijo Lutero, calaba más profundamente en los oyentes. De esta manera dijo:

*“[...] conociendo que la suavidad del canto cautiva dulcemente los corazones humanos y que un discurso medido por ciertas leyes lleva más ágilmente por los oídos al ánimo la medicina de las pasiones, es la música gran mensajera y cuidadora de la armonía de los sentidos”<sup>670</sup>*

#### 4.4 JOHANN MATTHESON Y LA DICOTOMÍA PASIÓN-MÚSICA

Johann Matheson (1681 - 1764) fue un compositor, escritor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical alemán. Amigo de Marin Mersenne, compartió conocimientos y teorizó acerca de la repercusión de la música en el ser humano. Mathesson estableció en esta línea:

*“... la alegría, como expansión de los espíritus animales, requiere de intervalos grandes y expandidos, mientras que la tristeza, como contracción de los mismos, empleará intervalos estrechos. El amor es una propagación de los espíritus. La esperanza una elevación de los mismos. La desesperación es, en cambio, un decaimiento. Los intervalos empleados para la representación de estos afectos, nos dice Mattheson, deben tener las mismas características.”*

Después de leer las palabras de Mathesson, podemos sacar ciertas ideas concurrentes acerca del uso de determinados intervalos para determinadas pasiones. La representación de los intervalos del afecto o del

---

<sup>670</sup> Gravina V. *Della Tragedia. Opere Scelte Italiane*, 1872. p.237

decaimiento, según el teórico alemán, iban desde la expansión (aberturas de 6ª, 7ª mayores u 8ª probablemente) para expresar el sentimiento de alegría, hasta la constricción o estrechez (intervalos de 2ª y 3ª menores) para expresar la tristeza. De estas dos grandes emociones, se derivaban después el amor para la alegría, y la desesperación para la tristeza. Mathesson recomendó en sus escritos, desconociendo el efecto que provocaría en el enfermo -pues no era médico, ni tenía acceso a ellos- tocar música en los estados depresivos y abatimiento, de hecho, según algunos documentos, él mismo, se auto aplicó dicha terapia. No obstante, intentó representar cuantas más pasiones mejor a través de la representación sonora, dejando su teoría muy completa, pero desde el punto de vista terapéutico musical, relativamente estéril, como veremos a continuación:

*“La soberbia, el orgullo, la arrogancia deben ser expresados con audacia y pomposidad, con figuras musicales dotadas de un movimiento serio y ampuloso, nunca con demasiada rapidez, nunca con movimientos descendentes, sin humor o coqueteo. En la humildad, por el contrario, nada debe ser elevado. Deban incluirse los pasajes sonoros más abyectos, sin humor, coqueteo ni sensualidad. La obstinación se expresa por medio de los capricci o invenciones extrañas. La esperanza, agradable y placentera, se conduce melódicamente de la manera más amorosa, con la más dulce combinación de sonidos, con alegría moderada, valentía, arrojo y deseo. Temor, abatimiento, timidez, espanto, horror, y su extremo, la desesperación, requieren de las expresiones sonoras más extrañas, con pasajes insólitos, secuencias extravagantes, disonancias y sonidos ásperos.”*

En cierto modo, la soberbia, el orgullo o la arrogancia son, podríamos decir, pasiones sociales, es decir, cara a una sociedad cortesana y recargada de pomposidad, donde el músico sin duda debía demostrar lo elegante de su música. Esto, no son más que connotaciones estéticas con un fin definido hacia la audición y reconocimiento de una platea deseosa de emociones fuertes. Terapéuticamente, Mathesson centró más sus palabras en las últimas frases de este párrafo, pues era más fácil manejar la alegría y la esperanza, así como la desesperación o el abatimiento, que no la humildad o los caprichos, por medio de las melodías. Sin embargo, uno podía ser “curado” de una excesiva soberbia con armonías, como dice Mathesson, humildes, sin humor y



sin sensualidad; de igual forma, una moral baja, podía ser elevada con armonías más dulces y con agógicas más ligeras.

Nos hallamos en una época de extensa difusión musical impresa, y gracias a ello, Mathesson mostró ejemplos pautados de las composiciones de los músicos más célebres del momento como el gran J.S. Bach. Dicho ejemplo se sitúa en la *Pasión según San Juan*<sup>671</sup>. El arpeggio ascendente del violonchelo que imita el canto del gallo del compás nº 30 del recitativo 12c, tras la tercera negación de Pedro, o también el *Adagio* siguiente, donde unas síncopas descendentes en la melodía, entretejen con el cromatismo o figura de *Passus Duriusculus* en el bajo, creando un dramatismo muy convencional al hilo de las palabras del texto; “...und weinete bitterlich (...y lloró amargamente)”, expresan deliberadamente la desesperación:

*Arpeggio ascendente del violonchelo que expresa de forma insólita y áspera el momento del canto del gallo*

*Síncopas descendentes que expresan la desesperación y el llanto amargo por lo ocurrido*

Al existir música escrita al respecto de las pasiones, en teoría, debía ser más fácil llegar al enfermo, pues se podían conocer las armonías específicas para intentar tratar males psíquicos como la melancolía o la depresión. Pero desgraciadamente, Mathesson, no desarrolló este aspecto de su tesis, pues se ciñó exclusivamente a contabilizar y representar las pasiones. De tal forma,

<sup>671</sup> Bach, Juan Sebastián, *La pasión según San Juan BWV 245*. 1724

afirmó que la *compasión* estaba compuesta por *amor* y *tristeza*; que los *celos* eran la combinación de siete afectos distintos: *sospecha*, *deseo*, *venganza*, *tristeza*, *miedo* y *vergüenza*, aunadas a la pasión principal: *amor apasionado* y generaban, a su vez, afectos como el *desasosiego*, *vejación*, *ira* y *aflicción*<sup>672</sup>. Entonces, nos asalta una duda al respecto, ¿la representación musical de las pasiones complejas se obtendría también por medio de la combinación de representaciones musicales de pasiones simples?

Para explicar esta diatriba, Mathesson nuevamente se remitió a J.S.Bach. La cantata BWV 131, *Aus der Tiefe Riefe Ich*<sup>673</sup> basada en el texto del Salmo 103, compuesta para un oficio funerario, dice en el tercer coro de dicha cantata: *Yo espero al señor/ mi alma espera/ y yo confío en su palabra*. Los intervalos amplios, principalmente de quinta, se pueden percibir fundamentalmente en el bajo y en los oboes en combinación con intervalos más pequeños. Los semitonos se escuchan en las voces de los cantantes, mientras que las violas, combinan intervalos pequeños y grandes en constantes imitaciones que recuerdan los *hoquetus* medievales (técnica rítmica lineal que consistía en la alternancia de la misma nota, melodía o acorde). Según Mersenne y Mattheson, los intervalos grandes servían para expresar la expansión de los espíritus provocada por pasiones como la alegría; mientras que los semitonos se referían a la concentración de éstos espíritus producida por pasiones como la tristeza.

El principio de la representación musical de Mathesson, se fundamentaba en la imitación de síntomas y efectos corporales de las pasiones. Sin embargo, era muy fácil confundir la representación musical de algunas pasiones que eran distintas y hasta contradictorias en su esencia, pero similares en sus efectos. Por ejemplo, la cólera, el temor y algunos tipos de alegría o exaltación coincidían sintomática y somáticamente en varios aspectos como la agitación y la expansión de los espíritus. Por tanto, concretar una pasión para tratar un mal psíquico, era por otra parte complejo de acertar en su armonía, pues era muy amplia la posibilidad somática del afecto. Además, una pasión era capaz de desencadenar diferentes síntomas, ¿cómo se elegía el

---

<sup>672</sup> Brown, R. and E. Lenneberg. *Studies in Linguistic Relativity* New York: Holt, Rinehart & Winston 1958 p.55,57

<sup>673</sup> Bach. Juan Sebastián, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, 1707

efecto a representar musicalmente? Y una vez elegido éste, ¿cómo se elegían los parámetros musicales y los procesos para representarlos?

A nivel estético la respuesta no tendría mayor relevancia, pero a nivel terapéutico, nos deja ciertamente incompletas las teorías vertidas por Mathesson, aunque parece ser que esta finalidad no era la que buscaba el compositor alemán.

## **5. ATANASIVS KIRCHER. TARANTISMO Y RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PERSONALIDAD.**

Athanasius Kircher (1601-1680), polihistoriador, teólogo y teórico musical alemán, que vivió la mayor parte de su vida en Italia, estudió en colegios jesuitas de Fulda, Paderborn y Avignon materias científicas y humanísticas; en Colonia ciencias físicas y filosofía; lenguas en Koblenz; y teología en Mainz donde en 1628 tomó las órdenes.

Escribió cerca de 30 libros, la gran mayoría relativos a la filosofía cristiana. Su *Oedipus aegyptiacus* (1652-4) fue la principal fuente de difusión de la cultura y civilización del antiguo Egipto del siglo XVII. Pero su *Misurgia universalis* (1650) es sin lugar a dudas uno de los tratados musicales más influyentes del siglo XVII e incluso del XVIII. Su popularidad creció gracias a una traducción alemana de 1662.

En su obra, insertó a la música en el *Quadrivium* como parte de las disciplinas matemáticas y por extensión, como símbolo único del orden divino expresado en números. Describió la armonía del universo relacionándola con los humores humanos (música humana):

*“La música de la naturaleza comprende la naturaleza de todas las cosas/ la maravillosa correspondencia de los cielos/ de los elementos y de todas las criaturas/ está, pues, en especial, la música humana/ que consiste en la armonía del cuerpo humano/ o de sus sentidos internos y externos”<sup>674</sup>*

Introdujo el término *Musica pathetica* al describir la naturaleza afectiva de la música en relación con los principios constructores de la disciplina retórica. Realizó una discusión sobre acústica, instrumentos musicales, historia

---

<sup>674</sup> Athanasius Kircher, *Misurgia universalis*, 1662. (Citado en Roob, Alexander. *Alquimia y Mística*. Köln: Taschen, 1997)

de la música en las culturas antiguas, y el valor terapéutico de la misma<sup>675</sup> (Buelow, 1980d). En cuanto a esto último, describió todos los aspectos y los efectos de la música en el hombre, combinando las primeras teorías humorales con relación a las partes del cuerpo.

No obstante, su verdadera aportación a la terapia musical se encuentra en su obra *De Arte Magnética* referida al tarantismo. Sabemos, de épocas anteriores, que este mal, llamado también baile de San Vito o corea, se basaba en una alteración nerviosa que causaba ataques epilépticos, movimientos incontrolados, y desmayos, propiciados por, según la tradición popular, la picadura de una tarántula ubicada en el sur de Italia. Con el propósito de investigar dicho fenómeno llegó Kircher a Pullia (zona donde se produjeron las primeras picaduras) en 1639. Después de diversos estudios, reconoció que los estados convulsivos causados por la picadura, sólo eran aliviados por la música que incitaba al baile y con la cual se entraba en trance durante horas, o días enteros, hasta el agotamiento. Kircher atribuyó los orígenes de esta danza ritual al culto a Dionisios que se propagaba en la zona a través de los siglos. Sin embargo, la mitología nos dejó una leyenda sobre el origen de la tarantela que se cuenta todavía en Sorrente y Capri; poema homérico conservado por tradición oral:

*“Cuentan que las Sirenas trataron de hechizar a Ulises con su canto, pero fracasaron en su intento porque, al haber sido prevenido con anterioridad, se había taponado los oídos con cera. Tras esto, clamaron a las Gracias por ayuda y les pidieron que les enseñaran una danza erótica. Pero las Gracias se burlaron de las Sirenas al inventar la tarantella, sabiendo muy bien que las Sirenas, desprovistas de piernas, nunca podrían ejecutar dicha danza. Desde esa época la tarantella es bailada por las jóvenes de Sorrente como culto a esta homérica leyenda”*

La tarantella hipnótica, que simbolizaba la magia, la curación, el trance y la eternidad, como música sin comienzo ni fin, implicaba el cambio continuo por encima de una estabilidad inamovible. Efectivamente, la tarantella representaba la curación de un mal, pero no sólo ligado a la picadura de la

---

<sup>675</sup> Buelow, George “Kircher, Athanasius”; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; 1980d. Vol. 10; pp.73-74

araña, pues jugó también un importante papel en el tratamiento de varios estados anímicos.

Como se ha mantenido hasta ahora en esta tesis, el hombre se ha fascinado con el poder de la música, capaz de curar, de hechizar, de seducir, de provocar cambios emocionales y físicos, de abrir la vía hacia otro mundo o hacia otro estado de conciencia. Alquimistas, poetas y filósofos, mitos y leyendas nos han entregado su aproximación a este fenómeno. Después de las nûbas musulmanas o las folías y madrigales renacentistas, la tarantella fue la composición terapéutica por excelencia, que ayudaba a restablecer el orden cósmico en el hombre. A fin de vencer al veneno, éste debía vencer a su equilibrio interior roto. Durante su viaje, el enfermo se identificaba con la naturaleza, en la cual percibía la armonía a través de los sonidos, y de la cual absorbía las vibraciones que penetraban en su cuerpo. El paciente se transformaba en sol negro (o en araña negra), ubicado en el centro, rodeado de planetas representados por las personas y los músicos que lo acompañaban durante su curación. Kircher detalló que cada enfermo reaccionaba ante diferentes melodías, ritmos e instrumentos, según su propio carácter y la naturaleza de su enfermedad. La búsqueda de la música que le convenía se llevaba a cabo según un método empírico: los músicos tocaban distintas melodías hasta que el enfermo reaccionaba y su cuerpo se ponía en movimiento. La cura podía extenderse a varios días de danza casi ininterrumpida.

Ahondando en el origen de la tarantella, Kircher encontró una connotación de liberación sexual para la mujer, lejos de la versión terapéutica anteriormente comentada. Desde el siglo XV, testimonios del “carnavalletto delle donne”, mediante el cual las mujeres, con el pretexto de haber sido “mordidas por la tarántula”, podían expresarse por medio de esas danzas “impúdicas”.

En 1641 Kircher publicó un estudio científico sobre los resultados de sus investigaciones acerca de la enfermedad y sus remedios en su *Magnes sive de arte magnetica*<sup>676</sup>, obra esotérica tratante del “magnetismo” del amor, de la tierra, del cosmos y de la música, y cuyo capítulo sobre el tarantismo será

---

<sup>676</sup> Kircher A. *Magnes Sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum*. Roma 1641

publicado regularmente en sus obras posteriores, hasta 1694. Como la obra de Matteo Zaccolini, este capítulo hablaba de la terapia musical, para tratar la enfermedad. Los ejemplos musicales referentes al tratamiento del tarantismo fueron las primeras tarantelas escritas en la historia de la música, y constan de todo un entramado de sonidos graves y de melodías que hoy se encuentran, con ligeras variantes, dentro del repertorio de la música tradicional de Italia del sur. El lenguaje musical de dichas canciones era el de los compositores contemporáneos de Kircher (Barrocos), basado en los sonidos graves sostenidos -elemento fundamental de la música instrumental del siglo XVII italiano-. Kircher observó una distinción entre la tarantela y sus subformas, a las que llamó primo, secundo y terzo modus y ottava siciliana, así como la tarantela napolitana, tal y como vemos en las siguientes partituras:



Además escribió en su tratado una melodía que la llamó *Antidotum Tarantulae*, como se muestra en las páginas de su trabajo.<sup>677</sup>

El estudio de los arácnidos fue tan profundo, que se experimentó la reacción de los propios artrópodos ante la música. El porque de este investigación fue probablemente, el conocimiento absoluto de la productora del veneno y su posible transmisión a través de éste de los movimientos que provocaba en la persona. La veracidad de los hechos sucedidos alrededor del tarantismo dotaron a Kircher de un conocimiento en la materia como pocos. En

<sup>677</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 31

su *Magnes sive de arte magnetica* detalló un informe al respecto de la repercusión sonora en el animal arácnido. De tal forma contó un incidente que ocurrió en Andria, cerca de Bari, tan singular como para constatar y establecer lo que serían las bases de la terapia musical:

*“A medida que el veneno estimulado por la música empuja al hombre a bailar con excitación continua de los músculos, también lo hace la tarántula, que nunca me lo hubiera creído si no hubiera escuchado el testimonio de los expertos, que son más dignos de fe. Ellos, de hecho, escribieron acerca de un experimento se llevó a cabo en el palacio de Andria, en presencia de uno de nuestros médicos, y todos los cortesanos. La duquesa mostro este maravilloso milagro de la naturaleza, que se le ordenó deliberadamente a una tarántula. Se colocó, al borde de una pajita apoyada en el fondo de un frasco lleno de agua, entonces se llamó a los músicos. Al principio la tarántula no mostró signos de movimiento con el sonido de la guitarra, pero luego, cuando el intérprete comenzó una música proporcional a su estado de ánimo, el animal no fue agitó su cuerpo y comenzó a bailar en serio, respetando el tiempo y si el músico dejaba de tocar, el animal suspendía su danza. Este episodio de Bari fue aislado, pues el destino de toda la acción estaba en Taranto. Allí, los intérpretes, que estaban acostumbrados a tratar esta enfermedad con la música eran pagados como funcionarios públicos. Para agilizar la terapia, primero preguntaban al paciente en que lugar fue mordido y que color tenía la tarántula. Después, acudían al lugar, que por lo general era sitio habitado por muchas especies arácnidas junto con los médicos y trataban con varias armonías de llamar la atención de las tarántulas. Cuando estas saltaban, llevadas por el tañido de las guitarras y otros instrumentos, se observaba su color, haciendo un paralelismo con el relatado por los pacientes. La misma música que había exaltado a las tarántulas en su santuario, sería la utilizada por los músicos para tratar a la persona afectada según los parámetros”<sup>678</sup>*

Que los paralelismos de los efectos musicales entre la araña y el hombre fueran fiables, era un tema cuanto menos curioso para la magnitud de los argumentos referidos al tarantismo. Por razones evidentes, era complicado establecer una relación directa entre los sentimientos de un insecto con los de una persona, por lo que dicha teoría quedaba sin una fundamentación convincente. Podemos pensar que Kircher, la mencionó simplemente por dar credibilidad a otro tratamiento y causa posible a los síntomas presentados por la picadura de la araña. Pero analizando como lo hemos hecho la

---

<sup>678</sup> *Magnes sive de arte magnetica opus Tripartitum*, Colonia, 1643, p. 770

minuciosidad de los trabajos del médico alemán<sup>679</sup>, se nos antoja más que improbable que diera rigor científico a estas historias, aunque no las rechazara ni las criticara.

Además de mostrar en su tesis todos los pormenores del efecto musical en los afectados por la picadura de la tarántula, Kircher, dibujó una representación<sup>680</sup> del momento en el que unos músicos tocaban para un grupo de atarantados. En la imagen, aparece sorprendentemente un violinista, cosa poco habitual en este tipo de terapia que principalmente se aplicaba con instrumentos de viento estridente (gaitas) e instrumentos de percusión. Aunque parece ser, que al lado del violinista hay un percusionista que seguramente mantenía la rítmica de la canción, pero no se distingue excesivamente bien. Para dejarnos claro que se está aplicando el tratamiento al picado de la tarántula, cuelga del árbol, justo arriba de la cabeza del violinista, una araña. Pero es necesario centrarse en los danzantes. Aparentemente no se define el sexo de los bailarines, por lo que el tópico de representar a mujeres afectadas por la ponzoña se rompe, lo que nos indica, que en sus investigaciones, Kircher vio tanto a hombres como a mujeres que padecían el mal. El hecho de que uno de los bailarines lleve dos espadas y dance con ellas no tiene una explicación lógica, pero con frecuencia aparecían blandiendo dicha arma con tal energía que amenazaban al público, a otros atarantados y hasta a sí mismos. Los que no tenían espadas se excitaban de la misma manera con objetos metálicos que brillaran. Era una especie de defensa contra un ataque imaginario, pues se pensaban que iban a ser agredidos o apresados en cualquier momento

Al margen de incidir sobre el estudio del tarantismo, Kircher también teorizó acerca del poder terapéutico de la música para tratar enfermedades físicas y psíquicas. Según Betés de Toro (2000), escribió sobre el uso de la música sobre algunos trastornos<sup>681</sup>. Era partidario, como buen defensor de la doctrina de los afectos, que las características de la personalidad estaban relacionadas con ciertos tipos de música. Observó al respecto, que pacientes depresivos o melancólicos, respondían mejor a un música lenta y relativamente triste, mientras que las personas alegres preferían música jocosa, de baile, que

---

<sup>679</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°32

<sup>680</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°33

<sup>681</sup> Kircher A. *Magnes Sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum*. Roma 1641



en cierto modo estimulara la sangre. Esta forma de pensar, nos transporta a la actualidad, donde los estudios de Rolando Benenzon nos confirman la inteligencia y el buen hacer de Kircher, pues aplicó, cuatro siglos antes, el principio de ISO, donde lejos de paliar los estados depresivos con música alegre, se iguala el sentimiento con música que describía los síntomas del afectado<sup>682</sup>.

Si a esta explicación, añadimos el incisivo estudio que sobre la naturaleza y sus componentes realizó el monje alemán, obtenemos de una de sus obras un curioso grabado llamado *Allegorie der Musik*<sup>683</sup>, en el que por medio de una alegoría, sintetizó su pensamiento acerca del tratamiento musical con enfermos. A pesar de tener tintes fabulistas, por lo que se refiere sobre todo al coro compuesto por animales, la imagen nos muestra, más allá del aspecto fantástico y esotérico, a una mujer, aparentemente enferma, tendida en un camastro, escuchando complacida al grotesco conjunto musical que tiene a los pies de su lecho. La figura central del grabado, esta ocupada por una especie de caballero, intérprete al clave y cojo, así como por dos personas que se afanan en labores difícilmente identificables. No obstante, el objetivo es claro. La finalidad terapéutica de la música se nos muestra una vez más de forma explícita, pues la direccionalidad de la música, que parece interpretar el coro animal, acompañado por los sonidos del teclado, está perfectamente dedicada a la enferma tendida en el lecho.

## 5.1 “LAS HILANDERAS” DE VELÁZQUEZ. LA REPRESENTACIÓN MITOLÓGICA DE LA TARANTELLA

Sin salirnos del punto de vista artístico, el gran pintor andaluz Diego Velázquez (1599-1660), plasmó en uno de sus cuadros más importantes, la repercusión de la música en el tratamiento del tarantismo. Hablamos de las *Hilanderas*<sup>684</sup>.

El cuadro en cuestión, ofrece varias posibles temáticas difíciles de identificar. No obstante, la que más nos interesa guarda estrecha relación con el mito de Aracne, gran tejedora de la polis de Hipepa, que ridiculizando con uno de sus tapices a los dioses, fue castigada por Atenea a ser una araña y

---

<sup>682</sup> Betés de Toro, Mariano. *Fundamentos de musicoterapia*. Ediciones Morata. Madrid 2000 p.27

<sup>683</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 34

<sup>684</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 35

tejer para toda la eternidad. Este momento de la fábula se representa en el fondo del cuadro donde encontramos un instrumento musical, una viola da gamba. Este instrumento realmente existía en las fábricas de tapices, porque se creía que el sonido de la música relajaba la mente para trabajar y, además, era efectiva contra el veneno de arañas<sup>685</sup>.

A partir de lo recogido por Kircher y lo representado por Velázquez en *Las Hilanderas*, los testimonios en pro de la sensibilidad musical de los afectados por el veneno de la araña, se multiplicaron con facilidad. Uno de estos testimonios, fue el del padre Juan Eusebio Nieremberg y Otin (1595 - 1658), humanista, físico, biógrafo, teólogo y escritor ascético español perteneciente a la Compañía de Jesús. Escribió en uno de los capítulos de su *Curiosa y oculta filosofía*<sup>686</sup> un comentario acerca del poder de la música como medio para contrarrestar los efectos del veneno de la tarántula y otras enfermedades diciendo: **“La música es contra la ponzoña, y sana algunas enfermedades”**.

Nieremberg, después de referirse al uso terapéutico de la música por diversos sabios de la antigüedad clásica, consideró, como lo hará después Feijoo, prudentemente poco verosímil que Tales hubiese logrado, valiéndose de la música, desterrar la peste de Creta, sin embargo, afirmó rotundamente: **“es cosa constante y averiguada que la mordedura mortal de la Tarántula sólo con música se cura”**. Entonces, añadió a cuatro médicos e investigadores sobre el tema tales como Pedro Hispano, Amato Lusitano (estudiado en el capítulo anterior), Alexandro Napolitano y Pedro Matiolo. De éste último copió Nieremberg como testigo de vista diciendo:

**“Maravilla es que fácilmente se ablanda la fuerza de este veneno con la música; porque yo puedo don verdad ser testigo, que oyendo instrumento cesan de su dolencia, y mal, y empiezan a bailar, y danzar, y prosiguiendo en esta ocupación como si estuvieran sanos, y nunca hubieran tenido dolor...”**

En opinión de Nieremberg, los beneficiosos efectos de la música hacia el veneno descansaban en que:

---

<sup>685</sup> Vosters, S. A., Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco, Madrid, Cátedra, 1990 p.399. Cfr. Cuadro III

<sup>686</sup> Nieremberg, Juan. *Curiosa y oculta filosofía*. Ed.Alcalá. Madrid 1636 p.199

*“ [...] el veneno o el humor del enfermo, suele ocasionar efectos melancólicos, o furiosos, y así si se les aplica música proporcionada, que aún, según la Sagrada Escritura, causa alegría, destierra del ánimo el daño, y afecto contrario, de donde se deriva al cuerpo, la salud, por la hermandad, conveniencia y comunicación que hay entre los dos”*

Sin embargo, estas palabras deben ser bien interpretadas. Gran estudioso de los tratados teórico-musicales y médicos de épocas anteriores, el jesuita conjuntó los efectos del veneno de la araña como excusa para dar una explicación lógica al poder de la música sobre las personas. Ya hemos visto, como, sin necesidad de estar bajo la influencia del veneno, la música sola, era capaz de despertar en el oyente cambios de humor significativos, y de operar en él cura a múltiples enfermedades psíquicas y físicas. Basándose en la historia de David y Saúl (de ahí la mención de las Sagradas Escrituras), dio buena cuenta del efectismo musical sobre los espíritus melancólicos como el que sufrió el rey israelita y se escudó en la verosimilitud de este documento para dar una explicación convincente al hecho. Veremos posteriormente, como Feijoo, también se mostrará escéptico en afirmar la bienhechora labor de los sonidos para con la enfermedad.

El inspirador de Nieremberg, el mencionado Pedro Matiolo, también tuvo palabras interesantes acerca de esta particular patología, y se aventuró a ser más preciso en el tratamiento musical, pues incidió en el sonido y los efectos de los instrumentos a utilizar:

*“al primer golpe de instrumento de cuerda o son de las chirimías, repentinamente los tales envenenados de o mordidos de tarántulas, estando congojosos y doloridos”*

Sin dejar la cuestión, y como no podía ser de otra forma, hubo médicos de renombre que trataron sobre el tema. Esta creencia tuvo cabida en los libros de medicina de la época. Así el anatomista Baglivi (Ragusa, 1668-Roma 1707), ingenió un entramado entre música, color, lugares y momentos en los que describió la enfermedad y su tratamiento a finales del XVII. De esta forma, afirmó que la música consistente en una agógica rápida, tenía mejor aceptación en los atarantados e igualmente tenían el rojo, el verde y el amarillo como

colores favoritos; en cambio, no toleraban el negro y su simple presencia los alteraba profundamente, persiguiendo y amenazando a los espectadores que tuvieran una prenda de vestir de ese color. Se desarrolló, según Baglivi, gran gusto por ramas de vid, y por estanques con agua, alrededor de los cuales bailaban los atarantados durante horas, sumergiendo los brazos y la cara en el agua de cuando en cuando.

## 5.2 OTRAS APORTACIONES AL TARANTISMO

Al margen de las ya citadas hasta el momento, grandes científicos del momento, inspiradores de algunos de los tratados más interesantes en este campo, dieron sus inestimables contribuciones desde un punto de vista a caballo entre lo estrictamente teórico y lo eminentemente científico. De esta forma, hallamos al médico y filósofo italiano Epifanio Ferdinando (1569-1638), que tuvo dos campos de interés, a saber: la neurología pediátrica y también una profunda inclinación por el tarantismo y su tratamiento terapéutico musical. Gracias a sus obras, el entorno de la ciencia médica se tiñó de un estilo narrativo exquisito, salpicado de contactos y aportaciones interesantes fruto de las relaciones con los médicos napolitanos del 1600. Constatando dicha exquisitez literaria, Ferdinando explicó un detallado caso sintomático:

*“Un hombre luego que fue mordido de la tarantula, cayó en tierra con fuertes accidentes, vinieron los músicos, y solo con la sonata, ó tañido llamado cadena, encontraron su remedio moviéndole á bayle, y este á sudores copiosos; pero fue preciso continuar esta medicina toda una semana durante su enfermedad; se deleytaba mucho con el color purpureo y aborrecía el azul , tanto que quanto este color cogía en sus manos , lo mordía y pisaba con la mayor furia”<sup>687</sup>*

En estas palabras encontramos aportaciones que sirvieron al eminente Baglivo, para establecer sus tesis al respecto; como la aparición maníaca de los colores y su inexplicable aberración, o la sudoración excesiva que propiciaba la expulsión de la ponzoña.

Otro de los escritos más relevantes del tratamiento del tarantismo con la música en la obra de Ferdinando, se encuentra en el *Historias Centum seu*

---

<sup>687</sup> Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 15. Imprenta Real. Madrid 1788. p. 396

*Observationes Casus et médicos* de 1621<sup>688</sup>, en el que dijo que la mejor música para tratar los efectos de la picadura de la araña, era la administrada al paciente por orquestas reales compuesta por violinistas, guitarristas y panderetas. Estas últimas eran las que a su parecer, nunca podían faltar en las terapias, puesto que marcaban el tiempo que poco a poco iba cambiando el ritmo de la canción, convirtiéndose, de más pausada a más frenética, provocando los movimientos danzantes y desterrando los “**venenos alojados en el atarantado**”

El primer documento que muestra la relación entre la música y la tarántula fue el *Sertum papale de venenis*, fechado en 1362<sup>689</sup> atribuido al ya estudiado Wilhelm di Marra, de Padua, expuesto en el capítulo de los Referentes cristianos de esta tesis. El segundo, es el de Epifanio Ferdinando, donde además de la manida historia alrededor de los efectos y tratamiento del tarantismo, fue el primero en proponer un método de tratamiento basado en músicas fúnebres para “arrastrar a la melancolía” lejos del exacerbado y frenético movimiento de los afectados.

Otras opiniones se dieron desde los ensayos de escritores afamados de la época. Tal es el caso del literato satírico irlandés Jonathan Swift, cuya obra principal, la conocida *Los viajes de Gulliver*, constituyó una de las críticas más amargas que se han escrito contra la sociedad y la condición humana. Pero nuestro interés en su obra gira entorno a otro ensayo llamado *El cuento del tonel*, en el que leemos este pasaje:

*“Él estaba preocupado con una enfermedad, la que ocasionaba la picadura de la tarántula, y como un perro enojado, curó con el ruido de la música. Una vez más, esta enfermedad se ha eliminado con el sonido de un instrumento musical.”*<sup>690</sup>

Con estas palabras, Swift demostró la importancia popular que había adquirido el tarantismo y su antídoto musical, pues al expresar “**una vez más, esta enfermedad ha sido curada con la música**”, constató que era un

---

<sup>688</sup> *Historias Centum seu Observationes Casus et médicos*, 1621 apud Venetiis Thomam Ballionum folio

<sup>689</sup> Ernesto De Martino *La terra del rimorso*, Milano, Est, 1996, cit., p. 136

<sup>690</sup> Swift, Jonathan. *Cuento de un tonel*. Texto extraído de *Tale of a Tub, to which is added The battle of the books, and the Mechanical operation of the spirit*. Nichol Smith, editores. Oxford: Clarendon Press, 2ª edición en 1958

método de curación más que frecuente, por lo que no era descabellado pensar, que el mismo tratamiento se utilizara para paliar patologías que despertasen en el ser humano los mismos síntomas.

Otro pequeño tratado sobre el tarantismo fue pertrechado por el médico y químico francés Etienne François Geoffroy (1672-1731), que publicó en 1702 un caso único recogido en la *Observation sur la guerison de la morsure de la tarantule par la musique*<sup>691</sup>. En tal opúsculo expuso la observación que el veneno causaba en el sistema nervioso y los síntomas que desprendía este al contactar con la sangre de la víctima. Recalcó la música como el único elemento capaz de devolver la salud al enfermo, y único medio posible en el tratamiento del atarantado.

## **6. ROBERT BURTON. ANATOMÍA DE LA MELANCOLÍA**

Muchos autores han sido los que hasta este momento han hablado de la génesis de la melancolía, sus repercusiones, su desarrollo y su cura. Recordemos a Arnaldo de Vilanova, Constantino el Africano o Bernardo de Gordon en el medievo, a los escritores isabelinos en el Renacimiento y a tantos otros que a lo largo de la historia han comentado este mal. Pero cabe destacar, que tanto dicha enfermedad como los escritos vertidos sobre su entorno, culminaron de manera brillante, gracias las conclusiones que se obtuvieron en el Barroco.

Al respecto, hubo un personaje clave en el estudio de la depresión y de su curación, fue el clérigo y erudito inglés Robert Burton (1577 - 1640), profesor de la Universidad de Oxford, que escribió el peculiar libro titulado *Anatomía de la Melancolía*. Dicha obra, la más conocida de este autor, editada en 1621, es una especie de ensayo médico, filosófico e histórico en el que se recogió de manera enciclopédica todo el conocimiento que hasta el momento se tenía sobre la dolencia depresiva, sobre sus síntomas y sobre su cura. Se dividió en tres partes, separadas en secciones, que a su vez se distribuyeron en miembros (no en vano es una anatomía) y que luego, otra vez, se dividieron en subsecciones. En la primera se trató sobre las causas de la melancolía, sus síntomas, el lugar del cuerpo afectado y otras digresiones, salpicadas de

---

<sup>691</sup> Geoffroy, Etienne- François. *Observation sur la guerison de la morsure de la tarantule par la musique* Mem. De Paris 1702. Hist. p.16

desesperación y humor. Para esta parte, Burton, amén de recurrir a los clásicos, se basó en las doctrinas de Al-Farabi y Levinus Lemnius. La segunda parte era un análisis sobre la cura de la depresión, con consejos dietéticos y farmacológicos. Es aquí donde aparece el tratamiento terapéutico musical sobre la melancolía que desarrollaremos más adelante.

Las ideas para esta sección las tomó del médico inglés en el Hospital St. Bartholomew de Londres Timothy Bright (1551-1615), que publicó en 1586 un *Tratado de la melancolía*, en el que la música estaba entre los remedios para tratarla. Según Bright, algunos de los elementos característicos de la música que permitían el tratamiento de la melancolía eran: utilizar una música alegre, haciendo que la alegría paliara los efectos depresivos provocados por la melancolía; o una música triste y suave, que no fuese nociva, para curar las iras violentas o alegrías desordenadas (histeria).<sup>692</sup> Así lo describió:

*“Después de que los objetos visibles, los sonidos que llegan al oído pueden alegrar al más triste. Así como las pinturas agradables, colores brillantes etc. satisfacen al corazón, el mismo papel hacen las bellas melodías en la melancolía, pues causan la alegría. En cambio, la música dulce pero solemne, o canciones tristes, sirven para curar una ira violenta, o una alegría desordenada, para volver a la moderación, para atraer a los espíritus, y estimular la sangre, perfeccionar los estados de ánimo que la música tiene en la armonía; siempre y cuando se apliquen con prudencia.”*<sup>693</sup>

Años más tarde, las palabras de Bright se vieron refrendadas por el sacerdote, filósofo e historiador francés Jean- Baptiste Dubos (1670-1742) que afirmó: **“el silencio y la oscuridad no tienden a calmar una mente agitada por la melancolía, pero la música suave y lenta tiene un efecto fascinante”**.<sup>694</sup>

Dejando las elocuentes palabras de Bright y Dubos, continuamos con el esquema de la *Anatomía de la Melancolía* con la tercera parte, que era un análisis sobre la melancolía de origen amoroso, basada en el estudio de Pedro

---

<sup>692</sup> Bright, Timothy. *Tratado de la melancolía*. Texto traducido en Inglés y presentado por Cuvelier Eliane. Ediciones Jerome Millon, capítulo XXXVII titulado *El tratamiento de la melancolía: qué triste debe conducir las acciones de la mente, los sentidos y el movimiento*. Grenoble 1996 p.243-244

<sup>693</sup> Bright, Timothy. *Tratado de la Melancolía*. Publicado en Londres por John V. Vindet, 1586, capítulo XXXVII,

<sup>694</sup> *The Power of music*. Escrito por Music Educators National Conference. Ed. Taylor y Francis. 1972 EE.UU p. 62

Abelardo, desarrollado ya en el capítulo referido a la Edad Media, y una investigación sobre las relaciones de pareja y el matrimonio.

Robert Burton reconoció haber escrito su *Anatomía de la Melancolía* en gran parte como terapia contra su propia depresión, que padeció durante toda su vida, hecho muy significativo, pues la auto aplicación de los tratamientos propuestos fomentan aún más el interés de la obra. Además, la fiabilidad que demuestra sufrir la enfermedad en primera persona y paliarla con diversas terapias, hacen de esta obra la más completa de su época, y un referente imprescindible para siglos posteriores.

Centrándonos en el vínculo entre la música y la melancolía, Burton exhibe una aguda disertación en el título *“La música como remedio”*, ubicado en la parte II de *Anatomía de la melancolía*. Apoyado en citas autorizadas y fidedignas, colocó a la música del lado de la bebida, la fiesta y la compañía alegre, pero no dejó de observar que, en la soledad, y lejos de los banquetes, a través del modo mixolidio, estudiado en el capítulo anterior, adoptaba el signo saturnino de la melancolía (en la astrología, todas aquellas personas que nacían bajo este signo, eran personas taciturnas y tristes). En las siguientes palabras Burton corroboró el poder de la música y su aspecto jocoso:

*“Muchos y diversos son los medios que los filósofos y los médicos han prescrito para un corazón triste, para desviar fijaciones y las meditaciones que atañen a esta enfermedad, y en mi opinión, no hay solución tan presente, tan poderosa, y tan pertinente como una taza de bebida fuerte, la música y la alegre compañía. De esta forma, vino y música se regocijan en el corazón”*

No se le escapó que había hombres a quienes la música volvía melancólicos, aunque observó que se trataba de una “melancolía agradable”, que apenas era mórbida, y que, por el contrario, constituía un buen remedio para el temor, la angustia y el dolor:

*“Muchos hombres se vuelven melancólicos al escuchar música, pero es una melancolía agradable, que llevados por el descontento, la aflicción, el miedo, el dolor, o desmoralizados, es el recurso más propicio, pues expulsa el dolor, y armoniza la mente en un instante. De lo contrario, dice Plutarco, música hace que algunos hombres locos se pongan como tigres”*



La constatación de ese efecto procedía sin duda del paisaje musical de su época: los virginalistas ingleses, que modernizaron las melodías renacentistas y limaron las asperezas melódicas de antaño, y, sobre todo, su contemporáneo y compatriota John Dowland, que cortejaba orgullosamente la melancolía y que escribió incluso una breve pieza para laúd que tituló “*Melancholy Galliard*”.

La música anticipaba la experiencia de la pérdida que atacaba al melancólico y, al hacerlo bajo la forma de un objeto estético, disipaba la ansiedad que precedía a su llegada. Así pues nuestro autor se apoyó en los infalibles clásicos para reafirmar sus teorías y otorgar a la música una doble capacidad tan manida como controvertida a lo largo de nuestro estudio, como era la bipolaridad de efectos y afectos que transmitía en el ser humano:

*“Plutarco a su vez decía que la música vuelve a algunos hombres tan locos como tigres y Homero, que la música hace a algunos despertar y a otros dormir, mientras Teofrasto profetizaba que las enfermedades tanto se pueden adquirir como mitigar con la música”*

Desde el punto de vista físico, Burton estaba seguro de que las fibras del cuerpo humano se modificaban tras ser sometidas a la voz de un instrumento. En esta línea, y apoyándose en las teorías de Levinus Lemnius, dijo:

*“La música es la mayor medicina de la mente, un poderoso golpe para elevar y reavivar un alma lánguida, afectando no sólo a los oídos, sino a las propias arterias, los espíritus vitales y animales, eleva la mente y la agudiza”*

Autores como Al-Razi, Altomarus, Aelianus Montaltus, Ficino, o Faventinus, tuvieron cabida en la tesis de Burton, pues elogiaron la fuerza médica de la música. Asimismo, mencionó al ya comentado Jason Pratensis, y sus estudios médico-psicológicos entre la música y la depresión. En una síntesis de los escritos de todos estos autores, Burton recogió las siguientes palabras:

*“Una cosa tan admirable y digna de consideración puede modificar la mente y atemperar los afectos. Activa la mente, y hace que esta sea más ágil. Las almas más aburridas, dolorosas y graves, expulsan el dolor con la música”*

Durante toda la obra, el clérigo no deja de sorprendernos con su exhaustivo estudio bibliográfico sobre el tema, dando saltos temporales a conveniencia. De esta forma, del medieval Juan de Salisbury extrajo ideas como que la música favorece a la expulsión de la austeridad y mitigaba la ira<sup>695</sup>. De Ateneo de Naucratis (200 d.C), escritor griego de origen egipcio que escribió en su obra *El banquete de los eruditos*<sup>696</sup> : **“la música es un tesoro infinito del que debemos todos estar dotados”**, la necesidad de los sonidos para la educación y la vida cotidiana. Del poeta renacentista Eobanus Hessus (1488-1540) expuso: **“un tono de sonido dulce, revitaliza los corazones tristes”**<sup>697</sup>; palabras que iban directas a la cura de la depresión. En esta misma línea, encontramos a Casiodoro, que además de alegrar los corazones abatidos, otorgaba a la música otras propiedades como **“expulsar los dolores más grandes, los temores y las furias, la crueldad, y la pesadez”**<sup>698</sup>, basado sin duda en los efectos que la música causó en personajes tan legendarios como Alejandro Magno.

A título personal, Burton enumeró una serie de virtudes musicales interesantes, como la funcionalidad de la música en los trabajos, y el factor de arenga para las tropas bélicas, comentado ya por Bernardo de Claraval en el siglo XII:

*“Los hombres cantan en su trabajo, y lo mismo pueden hacer los soldados cuando van a la lucha, a quienes el terror de la muerte no puede impactar tanto, como el sonido de la trompeta, el tambor, o la flauta, ya que la música les anima”*

En otro orden de cosas, basándose en los postulados de Trótula de Ruggero, por el estudio que esta hizo sobre los estados de ánimo en la mujer, incidió igualmente en que en el alumbramiento, el niño recién nacido, se tranquilizaba con las canciones de la enfermera, que le preparaban para acomodarse a su nueva vida.

---

<sup>695</sup> Juan de Salisbury. Polit. Lib. 1. Cap. 6

<sup>696</sup> Ateneo de Naucratis. *Dipnosophist: El banquete de los eruditos*. lib. 14. Tapa. 10.

<sup>697</sup> Harry Vredeveld. *Hessus, Eobanus*. Enciclopedia Oxford de la Reforma. Ed. Hans J. Hillerbrand. Oxford University Press 1996

<sup>698</sup> Cassiodorus, *De institutione divinarum Htterarum*. epístola. 4 sobre música

Para finalizar con su disertación variopinta, Burton, como posteriormente hará Feijoo, al que veremos a continuación, popularizó una historia donde un muchacho cantando una balada en la calle, revivió y recreó a un inquieto paciente que no podía dormir en la noche, potenciando el hecho de que cualquier tipo de música era válida para la terapia fuera cual fuera la dolencia del enfermo, bien fueran músicas sacras o bien profanas. De tal forma finalizó, como resumen de esta extensa exposición:

*“En una palabra, es una cosa tan poderosa que revitaliza el alma, es la reina de los sentidos, es el placer más dulce (que es una cura feliz), pacifica el cuerpo con melodías así como el espíritu, y lo lleva más allá de sí mismo, lo ayuda, eleva, y lo amplía”*

Posteriormente, y a través de un interrogante que daba paso a la basta cultura clásica del autor, continuó reseñando curiosas efemérides que relató con alevosía y emoción, algunas relativas a la cura musical y otras, simplemente relacionados con el fantástico poder de los sonidos:

*¿Por qué el espíritu más aletargado es despertado con canciones musicales?. ¿Ustedes conocen la historia de Gallus Hércules, Orfeo, y Amphion? Con su interpretación musical, hacían mover los afectos de personas, animales y hasta seres inanimados*

*“Arion era capaz de hacer que los peces le siguieran. Todas las aves de canto se alegran mucho con él, especialmente los buhos. En Lydia y en medio de un lago, hay ciertas islas flotantes, que bailaban al son de la música del genial intérprete”*

Pero centrémonos en el discurso sobre la melancolía, que según Burton, **“lleva al diablo en su regazo”**. Las archi conocidas y nombradas historias de Ismenias el Tebano, y el centauro Quirón, curaron estas y muchas otras enfermedades con la música. Timoteo, el médico y músico de Alexandro Magno, temple los ánimos de su rey<sup>699</sup>, el médico Asclepiades ayudó a muchas personas frenéticas con este medio, Clinias y Empedocles curaron la melancolía. Como no podía ser de otro modo, recordó la típica historia de

---

<sup>699</sup> Austin, de civ. Dei, lib. 17. Cap. 14

David y Saúl: ***¿Quién no escuchó cómo la armonía David expulsó a los malos espíritus del rey Saúl?***

Para Burton, el entretenimiento musical en las comidas, fiestas y discursos no era un añadido a todo el compendio lúdico, sino que era un bien necesario porque tenía un fin determinado; de ahí que el cónsul Cneius Manlius (189 d.C), la utilizara como terapia durante sus alegatos, y así conseguía por medio del lenguaje universal que suponía la música, comunicar mejor lo que quería decir, pues especificó que la gente extranjera razonaba mejor ayudada de ella:

***“Los griegos y los romanos, han honrado la música, haciéndola una de las ciencias liberales. Cneius Manlius, el cónsul romano del 189 a.C destinado a Asia, la recomendaba para sus discursos y así apaciguar a las gentes extranjeras y ayudarlas a razonar. Llevó desde Asia a Roma muchachas cantoras, juglares, bufones, y todo tipo de música para sus fiestas. Desde entonces, príncipes, emperadores, y personas de alta posición, la mantienen en sus cortes, pues no hay alegría sin música”<sup>700</sup>***

Por otra parte, el renacentista inglés Tomás Moro (1478-1535), en su famosa obra *Utopía*, dejó un pequeño legajo terapéutico musical que Burton tomó gustoso a la hora de aceptar las melodías en las comidas y las acciones diarias (trabajos), como música funcional:

***“Sir Thomas More, gran pensador, teólogo, humanista, político y escritor inglés, en su Utopía, en la que aborda los problemas sociales de la humanidad, permite que la música sea como un apéndice a cada comida, y que este siempre en todas las acciones diarias.”<sup>701</sup>***

Tomás Moro dispuso otras aplicaciones terapéutico musicales que vimos en el capítulo anterior y que Burton no menciona.

De este modo continuamos con la exposición del gran anatomista de la melancolía y nos lleva de nuevo a Grecia, no tan clásica, pero si antigua, donde encontramos al filósofo Epícteto de la escuela estoica (55-135) que en palabras

---

<sup>700</sup> Como relata Livius. *Anno ab urb. cond.* 567

<sup>701</sup> Tomás Moro. *Utopia*. Comentario encontrado en el apartado *artes y oficios*, del libro segundo. 1515. Encontrado en el comentario de la charla de Rafael Hitloideo sobre las leyes e instituciones de la isla de Utopia p.32-79

de Burton, secundaba el uso musical en los banquetes de una manera muy peculiar:

*“Epícteto dice que una mesa sin música es un pesebre: el concierto de los músicos en un banquete es un carbunco, establecido en oro, y como un sello esmeralda y adornos de oro, así es la melodía de la música en un agradable banquete”*<sup>702</sup>

Lo curioso de las palabras de Epícteto era el comentario del carbunco. Tal enfermedad es un mal pulmonar de origen telúrico, agudo y grave que se adhiere a los pulmones y no deja respirar. El símil con la música se antoja complicado, pero se puede entender que los sonidos se adherían irremediabilmente a la persona hasta el punto de hacerlos absolutamente necesarios para cualquier fin que se propusiera.

Otro de los tratamientos musicales para la supresión de la depresión, fue el prescrito por Luis XI, rey de Francia, apodado El prudente (1423-1483), que, cuando invitó a Eduardo IV de Inglaterra (1442-1483) a París le dijo, que como parte de su principal entretenimiento, debía oír las voces dulces de los niños, en los modos dorio y lidio para sentir lo que muy bien nos describió Case, sobre todo con el segundo modo, que agudizaba el intelecto y ayudaba al deprimido.

Igualmente, Burton habló de Lucian de Samosata (125-180), retórico asirio, conocido por su carácter burlón<sup>703</sup>, que en su libro *De Saltatione*, no se avergonzó en confesar, que sintió infinita alegría al escuchar los cantos, bailes y música de las mujeres como principal placer terrenal: **“y si tú (dice él) al oírlas jugar y bailar, también te complaces con ello, sin duda has sido feliz víctima de su magia”**.

Burton extrajo del médico, filósofo, botánico y humanista italiano Escalígero (1484-1558) un ingenuo comentario a raíz de la causa amorosa de la melancolía:

*“Estoy inundado en toda medida con la música, tomo de buen grado la danza, de la que estoy poderosamente seducido, con esa gracia y*

---

<sup>702</sup> Epícteto. Ecclus. XXXII. 5, 6.

<sup>703</sup> Robert Burton, *Anatomía de la Melancolía* (texto íntegro), Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, (1997-1998-2002), 3 vol, sección [3490]

*hermosura practicada por las mujeres, y así me complazco de estar inactivo disfrutando del espectáculo. En especial la música afecta sobremano al hombre melancólico por amor, pues, su enfermedad, no procede originalmente de él, pues es fruto de su obsesión amorosa, presumiendo de que todos los días, no piensa en nada más, y se entretiene en hacer sonetos y madrigales, en elogio a su amante. En tales casos, la música es más perniciosa, pues actúa como un estímulo al igual que un caballo libre corriendo a ciegas”<sup>704</sup>*

La melancolía derivada del amor, es un tema que se ha tratado en los dos periodos anteriores y que en estas palabras refrendó Escalígero. Era buena para tratarse de la melancolía, pero cuidado, podía recordar al ser amado y por lo tanto se volvía, como dijo el médico italiano, perniciosa para la salud.

En la línea más explícita sobre la cura de la melancolía, Burton citó a Menandro (342-291 a.C), dramaturgo griego que observó, que la melancolía volvía locas a las personas jóvenes y que la única cura posible era el sonido de las chirimías tocadas por espacio de una semana<sup>705</sup>. Platón, por esta razón prohibió la música y el vino en exceso a todos los hombres jóvenes, porque aumentaban el fuego amoroso y distraía del quehacer

El médico mencionado por Burton, llamado Felix Platerus<sup>706</sup>, citó a una mujer en Basilea a la que visitaba y que sanó gracias al baile que co-practicó junto a ella por el espacio de un mes.

La obra de Burton, representativa y guía en su género, sirvió de manual a cuantos se interesaron por los movimientos corporales y tratamientos que dispensaba la melancolía, un mal que afectó, afecta y afectará a la condición humana para el resto de los tiempos.

Gracias a la visión extraordinaria del científico inglés se tienen datos de los síntomas y su terapéutica, y más concretamente de la acción musical sobre un trastorno inevitable en la voluble condición humana.

---

<sup>704</sup> Ibid. exercit. 274.

<sup>705</sup> Ibid.

<sup>706</sup> Felix Plateras. *De mentis alienat.* Cap 3

## 7. FEIJOO Y LA CRÍTICA A LA CURACIÓN MUSICAL

Benito Jerónimo Feijoo (Casdemiro, 1676-Oviedo, 1764) Erudito español. Fue uno de los espíritus más universales del Barroco, exponente del racionalismo ilustrado. Ingresó en la orden benedictina en San Julián de Samos (1690) y se doctoró en el convento de San Vicente de Oviedo, del que fue abad (1721-1729). Fue maestro general de su orden. A partir de 1726, inició la publicación de sus dos grandes obras enciclopédicas: *Teatro crítico universal* (9 volúmenes; 1726-1740) y *Cartas eruditas y curiosas* (5 volúmenes; 1742-1760). Sus escritos, que tratan de los temas más dispares y recogen y comentan toda novedad científica y técnica, motivaron críticas y defensas que conmovieron el mundo cultural español. Llegó a ser conocido en toda Europa.

### 7.1 CARTAS ERUDITAS Y CURIOSAS. MARAVILLAS DE LA MÚSICA Y COTEJO DE LA ANTIGUA CON LA MODERNA

Feijoo, en sus tesis, expuso temas realmente interesantes acerca de la música como método para la curación de enfermedades. En la obra mencionada *Cartas eruditas y curiosas*, Tomo primero, en la *Carta XLIV, Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna*<sup>707</sup>, publicada en 1742, Feijoo explicó, ciertos aspectos terapéuticos de la música, comparando lo acontecido en la antigüedad y poniendo en duda la consistencia de las teorías vertidas por los clásicos al respecto. Asimismo, aunque ya fuera de nuestro tema, habló de la música barroca y la comparó con la de la antigüedad y su consonancia sonora.

Pero, lo que nos interesa está integrado en los primeros diez epígrafes de este estudio en el que a modo de carta remitida a un noble dijo:

*“Muy señor mío: Antes de salir de la juventud, y aun no sé si antes de entrar en ella, me ocurrió la dificultad que hoy Vmd. me propone, y que según mi corta inteligencia, es bastantemente grave. Parece fuera de toda duda, que la Música de estos tiempos no produce los admirables efectos que se refieren de la de los antiguos, lo que arguye mayor perfección en ésta; haciéndose por otra parte difícil este exceso de*

---

<sup>707</sup>Benito Jerónimo Feijoo. *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), tomo primero (1742). Texto tomado de la edición de Madrid 1777 (en la Imprenta Real de la Gazeta, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros), tomo primero (nueva impresión), páginas 335-343

*perfección en la antigua, no por la razón que Vmd. me propone, sino por otra, que manifestaré después.”*<sup>708</sup>

Feijoo comenzó con escepticismo su exposición, pues según sus palabras, conocedor profundo de los clásicos, no entendía como ciertos efectos producidos y documentados en la antigüedad, eran harto utópicos en el siglo en el que vivía. El benedictino, no creyó que tales efectos produjeran lo que los griegos contaron con tanto fervor y devoción, no obstante, se mostró temeroso de negar a la mayor las afirmaciones clásicas y, como veremos a continuación, dio crédito al poder curativo de la música en algunas ocasiones. Sin embargo, dio connotaciones clásicas bastante novedosas, pues, aunque a lo largo de esta tesis, ya se hayan comentado algunas, Feijoo nos ilustró con otras nuevas:

*“De un Trompeta de Mégara, llamado Heródoto, que viendo inútiles los esfuerzos de los Soldados de Demetrio, para mover una máquina bélica de enorme peso hacia las murallas de Argos, que pretendía expugnar, tocando a un tiempo dos Trompetas, les inspiró tal aliento, que, como duplicadas con aquel influjo sus fuerzas, pudieron conducirla”*<sup>709</sup>

Corroboró sus anteriores afirmaciones con la historia de Herodoto, otorgando a la música un poder sin igual, capaz de mover los afectos de miles de guerreros en la batalla e instigarlos al belicismo. Y así mismo lo explicó con la ya desatada furia de Alejandro Magno, comentada en capítulos anteriores:

*“No se ve hoy, que Músico alguno, con el uso de su Arte, o excite, o apague una pasión violenta. Sin embargo uno, y otro efecto hacía la antigua Música, si no nos mienten varios Autores. De dos Músicos, Timoteo, y Antigénides se cuenta, que cuando querían, enfurecían a Alejandro, hasta hacerle tomar las armas, tal vez con riesgo de los circunstantes”*<sup>710</sup>

Entonces, si la música era capaz de volver a los hombres más agresivos y en distinto modo volverlos apacibles, el poder era innegable, y si así era en

---

<sup>708</sup> Benito Jerónimo Feijoo. *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), tomo primero. *Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna*. Apartado 1

<sup>709</sup> Ibid.

<sup>710</sup> Ibid. *Cartas eruditas*.... Apartado 2



verdad; desviar las conductas disruptivas hacía las deseable, también era una labor de los sonidos. Así lo refrendó Feijoo con la historia de Milesiana, Terpandro o Empédocles:

*“De una célebre Flautista, (pienso que Milesiana) que, tañendo sobre el modo Frigio, enfureció a ciertos hombres, y los apaciguó luego, pasando del modo Frigio al Dórico. Del famoso Músico Terpandro, que con su Lira apagó una sedición encendida entre los Lacedemonios. De Empédocles, que también con la Lira desarmó de su cólera a un joven dispuesto a cometer un parricidio”<sup>711</sup>*

El objetivo que nos compete, va tomando forma en las siguientes palabras de Feijoo, pues centrará su interés ya en el fin terapéutico- curativo de la música. Para ilustrar su tesis, rebatirá más adelante los hechos de las islas egeas de antaño. Vemos, en este último párrafo, como nombró nuevamente los modos y sus efectos y el poder de persuasión y sumisión de los sonidos de la lira:

*“Si es admirable, que la Música antigua haya encendido, o apagado violentas pasiones, aún lo es más, al parecer, que haya servido a curar varias enfermedades; y tal vez, no sólo de uno, u otro particular, mas aun de todo un Reino; pues Plutarco dice, que Taletas, natural de Creta, con la enérgica dulzura de la Lira, libró de una peste a los Lacedemonios. Y de varios Autores se colige, que antiguamente se usaba de la Música para curar la fiebre, el síncope, la epilepsia, la sordera, la ciática, y la mordedura de víbora”<sup>712</sup>*

Analicemos pues las palabras del monje. Según los griegos, la música era capaz de curar enfermedades, pero no solo a un particular, sino a todo un reino. Esta referencia histórica, nos es novedosa en cuanto a su aparición, pues ninguno de los autores analizados anteriormente la había nombrado. La cita nos sitúa en la curación de la peste por medio del sonido dulce de la lira, pero, habiendo conocido los estudios de Mercuriali en el siglo XIV y otras menciones acerca del tratamiento terapéutico de la música para curar la peste durante la Edad Media, Feijoo, solo hizo referencia a este momento histórico. En las palabras posteriores, no especificó que autores eran los que hablan de

---

<sup>711</sup> Ibid.

<sup>712</sup> Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 3

curar la fiebre, síncope, sordera, ciática o mordedura de araña, pero sin duda, y habiéndolos estudiado, se pudo referir tanto a los clásicos como Ismenías el Tebano o el contemporáneo Johannes Baptista Werloshnigg, que publicó en 1701 *De febre maligna musica curata*; Asclepiades y la sanación de un sordo por mediación del sonar de una trompeta. Así mismo, también podría estar refiriéndose a autores más modernos, como el medieval Avicena y la curación de la epilepsia, o los renacentistas Agrippa von Nettesheim o Ambrosio Paré en el tratamiento de la ciática. Por último contemporáneos como Athanasius Kircher y la explicación de la mordedura de la tarántula, efectos, y curación con música tuvieron cabida en sus disertaciones.

A pesar de ejemplificar el poder de la música para curar enfermedades con los clásicos y presumiblemente con autores más modernos, Feijoo se mostró escéptico y vaciló a la hora de dar credibilidad a dichos hechos. En esta línea dijo:

*“Pero a decir a Vmd. la verdad, estos hechos no se deben pasar sin algo de crítico examen. Lo primero, ninguno de los Autores que testifican aquel gran imperio de la Música sobre las pasiones, habla como testigo de vista, o de experiencia propia. Todos los hechos citados son muy anteriores a los Escritores, de quienes se nos derivó la noticia; con que es verosímil que ésta llegase a ellos mediante algún rumor popular, indigno de toda fe. En materia de maravillas, ya naturales, ya preternaturales, nadie ignora, cuántas Fábulas nos dejaron escritas los Antiguos”<sup>713</sup>*

La antigüedad de lo acontecido no otorgó fidelidad en el beneditino y guiándose como no podía ser de otra manera por una “enfermiza” fe cristiana, dudó y afirmó que los antiguos fabulaban y adornaban historias banales con grandes alardes de magia y curación, que a sus ojos, se antojaban más que imposibles. Además, como gran estudioso y erudito de la historia, no se le escapó el hecho de que cierta documentación de la que habló, no fue escrita, sino extendida como un reguero de pólvora de boca en boca según las tradiciones y los antojos de cada comunicador. Por lo tanto, Feijoo, no aceptó la verosimilitud de los hechos sin una comprobación fidedigna y concienzuda. En este aspecto, cabe la posibilidad de pensar que el monje alardeaba de

---

<sup>713</sup> Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 4

conocer muy bien a los antiguos y sus historias, pero curiosamente, es el único que puso en tela de juicio la verdad del efecto musical sobre las enfermedades, cuando ningún autor antes se lo había planteado. Este pensamiento viene marcado muy probablemente por ese espíritu crítico y novedoso que el benedictino quiso arraigar en la España barroca:

*“Lo segundo, en algunos de aquellos casos no hay por qué tocar a milagro; quiero decir, no hay motivo para encarecerle como prodigio de la Música. Poco impulso era menester para incitar el guerrero ardor de Alejandro. Una chispa sola levanta un grande incendio, si cae en mucha pólvora. Ateneo, que es quien refiere el caso de Heródoto, dice, que éste era hombre de cuerpo agigantado, y de extraordinarísima robustez. Dale tres ulnas y media de estatura, añadiendo, que comía cada día veinte libras de carne, y bebía vino a proporción. Un hombre de tanta robustez usaría de Trompetas mucho mayores que las ordinarias, e inspiraría su aliento por ellas con tanto ímpetu, que, agitando vivísimamente los ánimos, añadiese algunos grados de vigor pasajero a los cuerpos. Para ello no es menester suponer en él alguna especial destreza en el manejo del instrumento, porque esto no pide maña, sino fuerza; y cualquiera que hoy tuviese igual robustez, haría el mismo efecto. Acaso, ni en los otros hechos de irritar, o mitigar la ira, tampoco hay mucho que admirar, porque pudo caer la influencia de la Música sobre espíritus sumamente movibles, cuales vemos algunos, que, como levísimas veletas, a cualquier tenue aura mudan de rumbo. Y acaso algunos Músicos modernos obrarían igual mudanza en las pasiones en sujetos igualmente movibles”<sup>714</sup>*

En el párrafo anterior, Feijoo intentó dar, con mucho sentido, una explicación científica a la capacidad de arengar a las tropas con el sonido extraordinario que Herodoto le daba a la trompeta. Lejos del virtuosismo y la posible capacidad del egeo para dominar con el manejo del instrumento las pasiones de las gentes, Feijoo achacó el hecho acontecido a la complejión y fortaleza de dicho intérprete, aduciendo causas naturales inducidas por la robustez y la capacidad torácica del griego para producir un sonido sin igual que sin duda conmovió a las huestes helenas. No a lugar el embrujo producido por la música, no a lugar la capacidad curativa de la misma, pues según Feijoo los estados anímicos en determinadas situaciones tenían mudanza continua y eran fácilmente maleables con cualquier alteración fuera de lo normal. Por lo que el efecto de la música no era tal en el ser humano, sino que era el hombre

---

<sup>714</sup> Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 5

el que, fácilmente impresionable, no tenía el dominio de sus emociones, las cuales, con un mínimo sonar de un instrumento, de una melodía o de un sonio estridente, era dominado por una fuerza superior.

Pero, no desdeñemos las palabras de Feijoo pensando que no regaló a la música una capacidad curativa o modificadora. Si analizamos bien el texto, dijo que si un “bruto” era capaz de modificar los estados de ánimo de las personas con una estridencia, un virtuoso sería capaz de dominar la mente humana a su antojo. La distinción la estableció con la personalidad de las personas y no con el efecto de la música sobre ellas, que era por otra parte, evidente. Pero la movilidad humoral dependía del estado emocional del individuo, y si este estaba influenciado por motivos externos como era la música, dejaba de ser dominio de la propia persona. Por este motivo, la capacidad terapéutica de la música para tratar las enfermedades psíquicas cobrará mayor importancia cada vez, pues era entonces lógico su uso para intentar paliar estos males:

*“Lo tercero las curaciones que se cuentan ejecutadas mediante la Música, juzgo en la mayor, y máxima parte fabulosas. ¿Quién, no digo podrá creer, mas ni aun sufrir, si tiene algo de entendimiento, la quimera de que una Lira desterrase la peste de todo un Reino? Tales cosas como estas nos dejaron escritas los Autores de antaño, para que las creyesen los bobos de ogaño”<sup>715</sup>*

Tras esta tercera condición, Feijoo se reafirmó en su susceptibilidad y llegó más lejos, pues lógicamente, y como ya nos preguntamos nosotros mismos con el tema de la peste, ¿cómo era posible que se pudiera tratar de curar la peste con terapia musical? Junto con esta pregunta, nos asaltan de nuevo las dudas acerca de la verosimilitud de que la música fuera instrumento curativo de enfermedades físicas. Ya se trató de explicar en el Renacimiento este hecho con pruebas bastante convincentes y con resultados ciertamente interesantes de los que no cabían vacilaciones. Pero tendentes a la exageración, demasiado tiempo transcurrido desde las historias de los Lacedemonios, las leyendas de antaño han llegado tergiversadas y modificadas a los siglos de ahora.

---

<sup>715</sup> Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 6

La tendencia oral de las historias clásicas ha significado pues, como dijo el beneditino, objeto de dudas por su antigüedad y por su escasa divulgación escrita. Pero a Feijoo no le interesaba apoyar lo acontecido en Venecia en el siglo XVI y el trabajo encomiable de Mercuriali, ni tampoco las teorías acerca del mismo tema de Guy de Chauliac y Bocaccio en el XIV:

*“En orden a la curación de algunas determinadas enfermedades, no será poco conceder a la Música lo que a otros muchísimos remedios muy decantados en los libros, los cuales rarísima vez aprovechan, y con todo conservan el crédito, no tanto por esa rara vez, que sirven, cuanto por las muchas, que, convaleciendo el enfermo a beneficio de la Naturaleza, vanamente se cree, que a la aplicación del remedio se debió la salud. Esto se debe entender, hablando de la Música como remedio específico para tal, o tal enfermedad; pues considerada según el influjo que tiene para alegrar el ánimo, no se duda, que pueda contribuir algo al alivio de muchos enfermos apasionados por ella, como otra cualquiera cosa que les de especial gusto, u delectación. Pero ni para uno, ni para otro efecto hallo motivo de preferir la Música antigua a la moderna, pues ya se vieron casos, en que ésta se experimentó muy benéfica a los dolientes, y quizá no vio la antigüedad alguno, en que brillase tanto la eficacia curativa de la Música, como uno, que sucedió en nuestra edad, y se refiere en la Historia de la Academia Real de las Ciencias del año 1707, el que transcribiré aquí, casi con las mismas voces de su ilustre Autor”<sup>716</sup>*

Feijoo encuadró aquí a la música como un remedio más, comparable a otros descritos en los libros de galénica, pero que a su vez raramente eran aprovechados para curar, y si lo eran alguna vez, no determinaban la sanación del mal. De todas formas, para Feijoo, la música sí causaba alivio, por lo tanto, tenía su aportación terapéutica, pero provocaba dicho efecto en las personas aficionadas a las melodías y armonías musicales. Vemos pues a continuación, como describió un caso escrito en la Historia de la Academia Real de las Ciencias de 1707. En él, efectivamente, se hizo eco de las últimas consideraciones del texto, es decir, la música tenía efecto en las personas interesadas en ella:

*“Un famoso Músico, gran Compositor, fue atacado de una fiebre, que aumentándose sucesivamente, al día séptimo le hizo caer en un violento delirio, casi sin algún intervalo, acompañado de gritos, llantos, terrores, y perpetua vigilancia. Al tercer día del delirio, uno de aquellos*

---

<sup>716</sup> Ibid. Cartas eruditas....Apartado 7

*instintos naturales, que se dice hacen buscar a los Brutos enfermos las hierbas que les convienen, le indujo a pedir alguna Música para su diversión. Cantáronsele, acompañadas debidamente con instrumentos, algunas composiciones de Mr. Bernier, célebre Artífice de Música en la Francia. Luego que empezó la armonía, se le serenó el rostro, se pusieron tranquilos los ojos, cesaron enteramente las convulsiones, vertió lágrimas de placer, careció de fiebre, mientras duró la Música; mas cesando ésta, se repitieron la fiebre, y los síntomas. A vista de un suceso tan feliz, y tan imprevisto, se repitió muchas veces el remedio, lográndose siempre la suspensión de la fiebre, y el delirio, mientras duraba la Música. Algunas noches le asistía una parienta suya, a quien hacía cantar, y danzar, siempre con alivio suyo; y aun tal vez sucedió, que no oyendo más Música que un cantarcito vulgar de estos, con que se entretienen los muchachos por las calles, con él sintió algún provecho. En fin, diez días de Música, sin otra añadidura de parte de la Medicina, que una sangría del tobillo, que fue la segunda que recibió en todo el discurso de la enfermedad, le curaron perfectamente”<sup>717</sup>*

Podemos pensar, al leer este relato, que Feijoo claudicó sobre los poderes de la música, pues dicha documentación si estaba escrita, por lo tanto, cabían pocas opciones a la duda. Sin embargo, nuestro crítico se volvió a mostrar mordaz con los efectos musicales en las enfermedades físicas, y sin dejar descanso para reposar tan agradable historia, rebatió con lo siguiente:

*“Podrá dudar alguno, si la curación total de este hombre se debió a la Música; y yo confieso que no hay certeza en ello. Pudo deberse la salud a la segunda sangría. Pudo deberse a la Naturaleza. El alivio transitorio que se lograba con la melodía, no tiene conexión fija con la integridad de la cura; como no la tienen aquellos intervalos de mejoría, que en muchas enfermedades presta por sí solo la Naturaleza. La suspensión de los síntomas suele depender de principios que carecen de influjo para la entera extinción del mal. Basta para hacer dudosa aquella conexión, el saberse, que en general no hay ilación de poder lo menos, a poder lo más”<sup>718</sup>*

Y a continuación, para terminar con su crítica, dio un giro de 180°, y como era de suponer, elevó a la música más allá de lo esperado, pues ¿qué hay más importante que la curación de una enfermedad en su totalidad? El efecto inmediato a corto plazo de un remedio. Efectivamente, la música tenía dicha facultad, la de actuar rápidamente sobre las fiebres en este caso, y como vimos sobre la gota o la ciática, debido muy probablemente a la subida del flujo

---

<sup>717</sup> Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 8

<sup>718</sup> Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 9

sanguíneo y al ritmo cardíaco elevado o sosegado del que tanto hemos hablado en esta tesis:

*“Pero aun concedido esto, subsiste en el suceso referido un indubitable, y maravilloso efecto de la Música, acaso mayor que el de la curación total, que es la pronta suspensión de fiebre, y síntomas, lograda tantas veces, cuantas se repitió la Música. Digo, que me parece esto más admirable, que si el remedio sólo obrase la curación total, conduciendo al enfermo paulatinamente, y por grados, en el discurso de muchos días, al recobro de su salud”<sup>719</sup>*

Entonces, la admiración que despertó la música en el monje, se debía a la celeridad de sus efectos, y por tanto a la recuperación temporal del enfermo. La música, en conclusión a las palabras del fraile, no curaba, pero ayudaba.

Posteriormente, y como última mención a la terapéutica musical en esta carta, habló de la diferencia entre la música actual (barroca) y la antigua (clásica), recalcando, a colación misma del suceso del músico anteriormente expuesto, que era la música barroca la que producía todo el efecto curativo en el enfermo y no las canciones antiguas con modos deliberadamente interpretados<sup>720</sup>. Asimismo hacía el mismo efecto una música primorosa que una trivial (recordemos que los cantos de la criada y de los jóvenes de la calle, también le beneficiaban):

*“De este suceso, pues, parece que se podrán servir ventajosamente los que llevan la opinión, de que la Música moderna es más perfecta que la antigua. Lo primero, porque no se produce a favor de la antigua otro del mismo carácter. Lo segundo, porque habiéndose visto que nuestro enfermo, no sólo recibía alivio de los conciertos algo primorosos, mas aun de canciones las más imperfectas, y triviales, ya las curaciones atribuidas a la antigua Música, no prueban que ésta fuese muy primorosa”<sup>721</sup>*

## 7.2 EL DELEITE DE LA MÚSICA, ACOMPAÑADO DE LA VIRTUD, HACE EN LA TIERRA EL NOVICIADO DEL CIELO

Continuando con esta dinámica, Feijoo escribió en otra de sus cartas llamada *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo*, ciertas consideraciones terapéutico musicales más

---

<sup>719</sup> Ibid.

<sup>720</sup> Ver epígrafe 6.1. Capítulo 3: El Renacimiento

<sup>721</sup> Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 10

cercanas a las teorías de Lutero que a las expuestas hasta ahora. De tal forma, tomó a la música desde diferentes puntos de vista:

- Como medio recreativo:

*“La música que a tiempos proporcionados, descansa el animo de la fatiga, disipe el fastidio, que muy continuadas inducen las obras...una recreación honestísima, cual es la de la Musica...”*<sup>722</sup>

“En el término medio se haya la virtud”. Así mismo nos lo mostró Feijoo, que sin querer arriesgar propuso dosis proporcionadas de música para el descanso, para aplacar el fastidio (entendiéndose como enfermedad leve) y como recreación.

- Como la más excelente entre las Bellas Artes:

*“Entre todas las Artes es la mas noble, mas excelente, la mas conforme à la naturaleza racional, y la mas apta à hermanarse con la virtud...”*<sup>723</sup>

Para demostrarlo aportó los siguientes argumentos:

*“el primero, de su mayor nobleza; el segundo de su mayor conformidad a la naturaleza humana; el tercero, de su mayor honestidad o utilidad moral.”*<sup>724</sup>

Para todo esto se fundamentó en los clásicos griegos, en la Sagrada Escritura, dando un sentido racional a sus interpretaciones. Igualmente tomó palabras de San Isidoro, del padre Cornelio Alapide y citó casos de curaciones referidas en la *Historia de la Academia Real de las Ciencias* de Francia (1707):

*“[...] la suavidad de la Musica es de quanto hay en la tierra symbolo, ò viva imagen de la felicidad del Cielo”*<sup>725</sup>

---

<sup>722</sup> Feijoo, Benito Jerónimo. Carta titulada: *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo*. Carta I, Tomo 4, apartado 3. Teatro Crítico Universal

<sup>723</sup> Ibid.

<sup>724</sup> Ibid.

<sup>725</sup> Feijoo. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 15



Además, convencido de que la música era la más conforme a la naturaleza humana, trató de probarlo aduciendo un testimonio aristotélico:

*“La Musica es una de aquellas Artes, que deleytan con proporcion à nuestra naturaleza; de modo, que parece, que esta tiene cierta especie de parentesco con la Musica. Por lo qual muchos Sabios dixeron, que nuestro ánimo es harmonia, otros que tiene armonía”*<sup>726</sup>

Tomando entonces las enseñanzas griegas, el benedictino estableció la tan comentada armonía entre cuerpo-alma:

*“Lo que yo diré y digo, no fundado en la autoridad de algún Phylosofo, sino en lo que me siguiere la razón, es que en nuestro ser, en este todo, compuesto de cuerpo y alma racional resplandece la mas perfecta, la mas sublime y la mas admirable armonía de cuantas produjo la naturaleza o discurrió el arte”*<sup>727</sup>

- Como puente en la interrelación entre cuerpo-alma, fundamentando la medicina psicosomática:

*“Cuanto suena en el cuerpo, resuena en el alma; cuanto suena en el alma, resuena en el cuerpo. Toque en cualquiera parte del cuerpo la punta de una aguja,...se resiente toda el alma. Sienta el alma cualquiera aflicción, cualquiera congoja...al punto, como ecos de aquel dolor, resultan en el cuerpo...algún desorden en las funciones, o vitales, o animales. Lo mismo sucede con las pasiones del alma...La ira mueve la sangre hacia la superficie, el temor la recoge hacia dentro; el amor de concupiscencia la hace arder en llamas impuras”*<sup>728</sup>

Pero reprochó la falta documental helena sobre dicha relación entre alma y cuerpo:

*“ Pero siendo y cierta, como acabo de probar, esta acorde consonancia entre las dos partes esenciales de nuestro ser, alma, y cuerpo, se descubre claramente aquella especie de parentesco, de que habló Aristóteles, que hay entre nuestra naturaleza, y la Musica; aunque ni Aristóteles, ni los sabios anonymos, que cita, la explicaron. Por*

---

<sup>726</sup> Ibid.

<sup>727</sup> Feijoo. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 16

<sup>728</sup> Ibid.

*consiguiente se convence, que entre todas las Artes delectables la mas conforme... la naturaleza racional es la de la Musica”<sup>729</sup>*

- Como camino para llegar a la virtud:

*“Porque el gusto de la Musica allana... la alma el camino para la virtud, quitando gran parte de los estorvos, ò tropiezos que hay en él. Estos estorvos son las pasiones, ò inclinaciones viciosas”...” “Y cómo quita esos estorvos? De dos maneras. Concurren... esa utilísima obra la inclinación genial... la Musica, y el goce actual de ella”<sup>730</sup>*

Encontró que el goce de la música era el mejor sustitutivo a las inclinaciones negativas:

*“Esa limpia pasión (la música),(si pasión se puede llamar),no solo aparta la atención de la alma,... quien domina, de los objetos que la pueden ser nocivos; mas la hace mirar, como indignos de su nobleza, todos aquellos que en la calidad de viciosos necesariamente incluyen la infamia de torpes, y villanos”. “De este modo la inclinacion... la Musica allana... la alma el camino de la virtud”<sup>731</sup>*

- Como medicina para curar la depresión y la melancolía:

*“La Musica es el mas apropiado remedio que hay para la melancolía”<sup>732</sup>*

Tomando probablemente las teorías medievales sobre la melancolía difundidas por Arnaldo de Vilanova o Bernardo de Gordon, o las acciones archiconocidas de las Sagradas Escrituras acontecidas entre Saúl y David, Feijoo mencionó uno de los hitos más significativos en cuanto a la terapia musical a través de los tiempos: la bonanza musical para tratar el estado depresivo de las personas.

- Como medio mágico-medicinal y efectista:

---

<sup>729</sup> Feijoo. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 20

<sup>730</sup> Ibid. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 26

<sup>731</sup> Ibid. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 27

<sup>732</sup> Ibid. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 33

*“[...] y es, que los mayores, ò menores efectos de la Musica, no solo penden de la mayor, o menor destreza del Artifice: no solo de la calidad de la composición, mas también del modo de la ejecución. Se ve muchas veces, como yo lo he visto, que un mismo tañido, y en el mismo instrumento, ejecutado por una mano, hechiza: y ejecutado por otra, desagrada. En el modo de herir la cuerda hay una latitud inmensa entre el mas perfecto, y el mas imperfecto, aunque toda esa latitud consta de unas diferencias como indivisibles, cuya recíproca distinción no perciben la vista, ni el oído, ni el entendimiento. Asimismo, observar, o no observar aquel tiempo preciso, y como momentáneo, que es el justo de la pulsación, da o quita la gracia à la Musica...”<sup>733</sup>*

Dependiendo del modo interpretativo, de la calidad compositiva o de la ejecución de las piezas musicales, llegaban al oyente diferentes efectos y sensaciones según dichos parámetros. Esta teoría estaba tan manida en esta época con la comentada doctrina de los afectos, que no resultó una novedad su aparición en las palabras de Feijoo.

- Como medio curativo:

*“Y aun en el primer caso, en que la curación perfecta se retardó diez días, tuvo alguna parte en ella un guarda, que velaba de noche sobre el enfermo, cantando una miserable cancioncita de callejuela, que los franceses llaman Vaudeville; porque se notó que el enfermo se alegraba, y refocilaba bastantemente con ella. Pero ¿qué pretendo inferir de aquí? Que no es menester una Música excelente para obrar algunos de estos efectos, que hasta ahora se han considerado como admirables”<sup>734</sup>*

Paradójicamente, Feijoo, tan reacio a creer en la terapia musical en algunas ocasiones, en este párrafo recogido de la *Historia de la Academia Real de las Ciencias* de Francia, se mostró muy sensible al hecho de que cualquier música era válida para incidir en el enfermo de manera sustancial. Grandes composiciones o cancioncillas populares tenían una direccionalidad efectista similar según el fraile. En pocas ocasiones el benedictino se refirió a la forma musical y al tipo de composiciones. Aunque no se arriesgó a aseverar que la verdadera cuestión no dependía de la música en si, sino de la disposición y afectación del oyente, Feijoo dejó entrever que una música afectaría tanto en cuanto a la persona

---

<sup>733</sup> Feijoo. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 41

<sup>734</sup> Feijoo. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 52

enferma según la patología que esta tuviera y la predisposición que ofreciera frente a los sonidos.

### 7.3 MÚSICA DE LOS TEMPLOS

Para finalizar con la exposición de las obras y opiniones de Feijoo, mencionaremos una obra muy en la línea de los pensamientos vertidos por el renacentista protestante Martín Lutero, es decir, la incidencia de la música en el acto litúrgico y en su contexto, como medio para llegar a la unión con Dios. El ensayo en si, llamado *La Música en los Templos*, actúa como suscitador del talante religioso y los efectos musicales causantes en el creyente. No descubrimos nada nuevo en esta obra de Feijoo que no haya sido comentado antes por otros autores del Renacimiento y del Barroco, no obstante, es interesante ver la posición teórica que tomó el fraile.

Empezando por el epígrafe I, artículo 2 de dicha obra, destacamos la comparación que realizó, en un gran alarde de conocimiento de su contexto cultural, entre los afectos que movía la música en el Teatro y en el Templo. De tal forma dijo:

*“Como era preciso mover distintos afectos en el Teatro, que en el Templo, se discurrieron distintos modos de melodía, a quienes corresponde, como ecos suyos, diversos afectos en el alma. Para el templo se retuvo el modo llamado Dorio, por grave, majestuoso y devoto. Para el Teatro hubo diferentes modos, según eran diversas las materias. En las representaciones amorosas se usaba el modo Lidio, que era tierno y blando; y cuando se quería avivar la emoción el Mixo-Lidio, aún más eficaz, y patético, que el Lidio. En las belicosas el modo Frigio, terrible y furioso. En las alegres y báquicas el Eolio, festivo, y bufonesco. El modo Subfrigio servía para calmar los violentos raptos, que ocasionaba el Frigio, y así había para otros afectos otros modos de melodía”*<sup>735</sup>

Tengamos en cuenta un detalle significativo. En este párrafo habló de afectos, por lo que era gran conocedor de las obras de Descartes y Mersenne y fiel perteneciente a su época por el dispendio que hizo de la doctrina de los afectos para con los modos musicales. Es cierto que podría estar basándose en el renacentista Case y los modos griegos/gregorianos para establecer la

---

<sup>735</sup> Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo primero (1726). Texto tomado de la edición de Madrid 1778. Real Compañía de Impresores y Libreros, tomo primero, Discurso XIV epígrafe I, artículo 2 p. 286

concordancia de los efectos de dichos modos, pero lo tomó desde el punto de vista artístico, pues lo condicionó al entorno dramático, tal vez mostrándose susceptible de nuevo, a creer que tales efectos obrasen realidades lejos de los escenarios. Así, realzó la bondad de los modos griegos, capaces de variar los afectos, y rechazó la música barroca, falta de tonos y modos que pudieran, cuanto menos, conmover y hacer cambiar la personalidad de las personas:

*“La diversidad de nuestros tonos, no tienen aquel influjo para variar los afectos, que se experimentaba en la diversidad de los modos antiguos”*<sup>736</sup>

Tras esto, Feijoo entró con fuerza desmesurada en la crítica de la algarabía mostrada por la música barroca y en la desmedida alegría de su forma, incapaz, según él, de infundir gravedad, devoción y modestia, que eran los pilares de la música que se debiera oír en las Iglesias. Así achacó el jolgorio, al que llamó “aire de canarios” de las gigas barrocas y se preguntó: ***¿qué hará esta música en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios?***<sup>737</sup>, y como una plegaria a Dios, clamó al cielo echando de menos las músicas y los cantos que tanto conmovieron a San Agustín:

*“Oh buen Dios! ¿Es esta aquella Música, que el grande Augustino, cuando aún estaba mutante entre Dios, y el mundo, le exprimían gemidos de compunción, y lágrimas de piedad? ¡Oh cuánto lloré (decía el Santo, hablando con Dios en sus Confesiones) conmovido con los suavísimos Himnos, y Cánticos de tu Iglesia! Vivísimamente se me entraban aquellas voces por los oídos, y por medio de ellas penetraban a la mente tus verdades. El corazón se encendía en afectos, y los ojos se deshacían en lágrimas. Este efecto hacia la Música Eclesiástica de aquel tiempo: la cual, como la Lira de David, expelía el espíritu malo, que aún no había dejado del todo la posesión de Augustino, y advocaba el bueno; la de este tiempo expele el bueno, si le hay, y advoca el malo. El canto eclesiástico de aquel tiempo era como el de las trompetas de Josué, que derribó los muros de Jericó; esto es, las pasiones que fortifican la población de los vicios. El de ahora es como el de las sirenas, que llevaban los navegantes a los escollos”*

La descripción de Feijoo castigó a la música barroca religiosa comparándola con la medieval, estrictamente vocal y direccionada a alabar a

---

<sup>736</sup> Feijoo, *Teatro crítico universal*, tomo primero, discurso XIV, epígrafe I, artículo 3. p.287

<sup>737</sup> Feijoo, *Teatro crítico universal*.....epígrafe II, artículo 5. p.287

Dios por encima de todas las cosas. Se manifestó decidido partidario de la austeridad expresiva y la elevación religiosa del canto llano, en gran constante musical del medioevo y Renacimiento español, sustrato del mejor arte de un Cabezón (1510-1566) o un Correa de Arauxo (1584-1654), y presente incluso en la obra del mejor polifonista medieval: Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Con esta música: **“el corazón se encendía en afectos y los ojos se deshacían en lágrimas, la música expelía el espíritu malo y avocaba el bueno”**; con la música barroca, según el monje, era totalmente al contrario, pues las canciones y melodías carecían de fuerza y “moral” y recordaban, echando mano a la mitología clásica, que la embriaguez de este tipo de música era como el canto de las sirenas que estrellaban los barcos contra las rocas, haciendo apología de lo escrito en la Odisea (XII,39), donde Ulises no se dejó embelesar con el ajumado y dulce sonido de las cantoras acuáticas.

La encarnizada cruzada que Feijoo abanderó en contra de la música de su época siguió su curso a lo largo de esta obra. A raíz de lo nocivo y lascivo de las composiciones barrocas, salvó de la quema a contados compositores y arremetió contra el resto alegando que confeccionan melodías que no producían ningún buen efecto en el alma, por lo innoble de su idiosincrasia:

*“Pero son poquísimos los Compositores cabales en esta parte, y esos poquísimos echan a perder a infinitos, que, queriendo imitarlos, y no acertando con ello, forman con los extraños que introducen, una Música ridícula, unas veces insípida, otras áspera; y cuando menos lo yerran, resulta aquella melodía de blanda, y lasciva delicadeza, que no produce ningún buen efecto en el alma, porque no hay en ella expresión de algún afecto noble, sí solo de una flexibilidad lánguida y viciosa”<sup>738</sup>*

Los innumerables calificativos peyorativos que infringió a la música barroca en la iglesia fueron desde la languidez, el vicio, la lascivia, la insipidez e incluso, desde un punto de vista pecaminoso, afeminamiento. Por estas razones, preocupado con la situación, el monje se preguntó:

*“¿Qué efecto hará esta Música en los que asisten a los Oficios? Aun a los mismos Instrumentistas, al tiempo de la ejecución, los provoca a gestos indecorosos, y a unas risillas de mojiganga. En*

---

<sup>738</sup> Feijoo, *Teatro crítico universal*.....epígrafe IV, artículo 12. p.290

*los demás oyentes no puede influir sino disposiciones para la chocarrería, y la chulada.”<sup>739</sup>*

Después de esta pregunta y su respuesta correspondiente el monje necesitaba afianzar su credibilidad en el efectismo de la música y su valor terapéutico, de este modo se aferró nuevamente a los clásicos que ya conocemos y retornó al tópico bipolar del comportamiento humano según la música que este escuchaba:

*“Bien se sabe el poder que tiene la Música sobre las almas, para despertar en ellas, o las virtudes, o los vicios. De Pitágoras se cuenta, que habiendo con Música apropiada inflamado el corazón de cierto joven en un amor insano, le calmó el espíritu, y redujo al bando de la continencia, mudando de tono. De Timoteo, Músico de Alejandro, que irritaba el furor bélico de aquel Príncipe, de modo, que echaba mano a las armas, como si tuviera presentes los Enemigos”<sup>740</sup>*

No obstante, relató una historia con esta misma temática relativa al rey Enrique II apodado El Bueno, que hasta el momento nos era desconocida. En ella recordó el poder de la música para enardecer las pasiones y convertirlas en estados coléricos, hasta el punto de dejar fuera de control al monarca susodicho:

*“Pero más es lo que se refiere de otro Músico con Enrico II Rey de Dinamarca, llamado el Bueno; porque con un tañido furioso exacerbó la cólera del Rey, en tanto grado, que arrojándose sobre sus domésticos, mató a tres, o cuatro de ellos: y hubiera pasado adelante el estrago, si violentamente no le hubieran detenido. Esto fue mucho de admirar, porque era aquel Rey de índole sumamente mansa, y apacible”<sup>741</sup>*

Lo que está claro, como decíamos en el párrafo precedente, es que la música, según de que tipo y de que melodías conste, inducía al desánimo o al ánimo, a la alegría o a la tristeza, siempre a sentimientos opuestos, y nunca a medios motivos, pues si despertaba dolor, lo hacía con todas sus

---

<sup>739</sup> Feijoo, *Teatro crítico universal*.....epígrafe V, artículo 18. p.294

<sup>740</sup> Feijoo, *Teatro crítico universal*.....epígrafe VI, artículo 21. p.295

<sup>741</sup> Ibid.

consecuencias, y si despertaba felicidad, regocijaba al implicado en una alegría descontrolada. Ahí radicaba la grandeza de la música, en la que ciertos intérpretes instrumentales, corales o de otra índole, podían manejar a su antojo los estados anímicos y pasionales de las personas. Pero para Feijoo, en el Barroco todavía era privilegio de muy pocos músicos dominar este hecho.

Obsesionado con la idea de que la música en los Templos cristianos debía conducir los afectos de las almas de los asistentes hacía Dios, habló de una efeméride no tan lejana en el tiempo como las anteriores, en la que actuó como protagonista de la misma Santo Tomás de Aquino (siglo XIII), estudiado en el capítulo relativo a *Los referentes cristianos* de esta tesis, y se documentó en los escritos de éste diciendo:

*“Santo Tomás, tocando este punto en la 2.2. quaest. 91 artic. 2 dice que fue saludable la institución del Canto en las Iglesias, para que los ánimos de los enfermos; esto es, los de flaco espíritu, se excitasen a la devoción: Et ideo salubriter fuit institutum, ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis excitarentur ad devotionem. ¡Ay Dios! ¿qué dijera el Santo, si oyera en las Iglesias algunas canciones, que en vez de fortalecer a los enfermos, enflaquecen a los sanos? ¿Qué en vez de introducir la devoción en el pecho, la destierran del alma? ¿Qué en vez de elevar el pensamiento a consideraciones piadosas, traen a la memoria algunas cosas ilícitas? Vuelvo a decir, que es obligación de los Músicos, y obligación grave, corregir este abuso”*

¿Qué concepción tan negativa tenía Feijoo de la música litúrgica de su época? Sin lugar a dudas es una opinión muy personal, pues compositores extranjeros de la talla de Pachelbel, Albinoni, Bach, Haëndel o Telemann se daban cita en estos entornos, pero hay que decir a favor del sabio monje, que en España no eclosionó este tipo de música al igual que en Europa. Aunque ahondando en la vida de Feijoo, podemos llegar a otra conclusión bastante convincente del porque tal susceptibilidad a la música en los templos. El dato nos lleva a que el erudito español vivió aislado, lejos de la Corte, entre San Julián de Samos, Lárez, Poyo, Eslonza y San Vicente de Oviedo, aparte de los tres años (1695-98) que estudió en Salamanca, significando un fuerte impedimento para tomar contacto con lo más avanzado de la música española de la época. No obstante, al único compositor contemporáneo al que dio pábulo



fue al mallorquín Antonio Literes Carrión (1673-1747)<sup>742</sup>, del que pensaba que el genio de su composición era más propio para fomentar afectos celestiales:

*“Entre quienes no puedo excusarme de hacer segunda vez memoria del suavísimo Literes, Compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio, y que no abandona aun en los asuntos amatorios, y profanos; de suerte, que aun en las letras de amores, y galanterías cómicas, tiene un género de nobleza, que sólo se entiende con la parte superior de la alma: y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia. Yo quisiera que este Compositor siempre trabajara sobre asuntos sagrados, porque el genio de su composición es más propio para fomentar afectos celestiales, que para inspirar amores terrenos”*<sup>743</sup>

Para finalizar la exposición de la crítica a la música, cabe destacar que Feijoo, pecó de desconocimiento de su contexto y desde su enclaustramiento monacal, repartió con lengua viperina a diestro y siniestro con opiniones incendiarias que le costaron impugnaciones y banquillos judiciales. No obstante hay que reconocer que gracias a su encarnizada cruzada contra la música de su tiempo, conocemos una opinión diferente del tipo de música que según él, no consiguió, en plena época de la teorías de los afectos, cautivar en el lugar que más lo podía hacer, como eran los Templos.

## **8. ESCRITORES Y DRAMATURGOS BARROCOS. LA TERAPIA MUSICAL EN EL TEATRO**

Es imprescindible anotar, que tanto escritores como dramaturgos de renombre del periodo que nos acontece, utilizaron sus obras para difundir el poder benefactor de la música y su repercusión en el ánimo del hombre.

Como medio divulgativo más habitual, el teatro centró la atención de una platea variopinta con ganas de conocer los movimientos sociales que reflejaban las obras escritas por los literatos, así, las últimas modas, las remembranzas más encumbradas de las sociedades europeas, y las historias de amor más truculentas jamás contadas, representaban las manifestaciones artísticas, culturales e incluso científicas del momento. Desde Shakespeare, como

---

<sup>742</sup> Antoni Pizà. *Antoni Literes: Introducció a la seva obra* (Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, 2002)

<sup>743</sup> Feijoo, *Teatro crítico universal*.....epígrafe VIII, artículo 32. p.301

máximo impulsor de la importancia musical en el teatro, hasta Lope, Calderón o el propio Cervantes, incluyeron en sus tramas, momentos, frases y vocablos en los que se reconoció a la música como un bien terapéutico capaz de curar. Sin más, Cervantes (1545-1616) espetó: **“La música compone los ánimos descompuestos, y alivia los trabajos que nacen del espíritu”**<sup>744</sup> En teoría, en la magna obra del autor madrileño, *Don Quijote de la Mancha*, debían aparecer guiños constantes a la terapia musical como carga emotiva que era. Además la enajenación de su protagonista, daba un acicate propicio para tratar la música desde este punto, pues como se ha estudiado en esta tesis, la música era un gran remedio para la locura.

Son constantes las alusiones a la música, sobre todo en la segunda parte de la novela, pero siempre como una señal acústica de que algo importante va a acontecer. No obstante, no podemos desdeñar todas estas aportaciones, pues ahondando en la obra, se puede destacar un pasaje que nos recuerda los tratamientos sonoros que los musulmanes daban a los sonidos naturales y que tan benefactores eran. El cómico episodio se integra en una aventura totalmente acústica,- la de los batanes- que viene preludiada por dos estímulos sonoros:

*“... cuando llegó a sus oídos un grande ruido de agua... Alegróles el ruido en gran manera...”* y *“... oyeron a deshora otro estruendo que les aguló el contento del agua... unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas”*<sup>745</sup>

Observemos cómo cada sonido viene acompañado de su carga emocional, desde la alegría al dolor, pasando por el horror, la burla, el sosiego, el miedo, etc. Por eso, aunque Sancho afirme que **“donde hay música no puede haber cosa mala”**<sup>746</sup> y que **“siempre la música es indicio de regocijos y de fiestas”**, la realidad le matiza en la misma aventura -otro de los episodios más sonoros de la novela- trayendo horror y espanto con diversos instrumentos de viento y percusión asociados a las armas de fuego.

---

<sup>744</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Primera Parte Capítulo 28

<sup>745</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Segunda Parte Capítulo 20: De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la acabó el valeroso D. Quijote de la Mancha

<sup>746</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Segunda Parte Capítulo 34

El punto de vista emotivo movió constantemente a los personajes y sobre todo a un Don Quijote que oía ruidos estridentes y creía estar ante las puertas del mismo infierno, así como sonidos agradables y creer estar en las praderas del Paraíso. Lo cierto es que desde el punto de vista terapéutico musical, Cervantes podía haber aprovechado más la vesania de su caballero andante pero lógicamente, este no era su propósito.

No podemos hablar en la misma línea de William Shakespeare (1564-1616), pues el genial autor inglés regaló constantes frases que nos certifica su forma de pensar hacia la música y su terapéutica del alma humana: **“Quien no se conmueva con la dulce armonía de unos sonos, listo está para la traición y el mal”**. Ánimo, trabajos, espíritu, armonía, sonos, traición y mal, son algunas palabras que extraemos de estas dos máximas. La interrelación que existe entre ellas tiene como lazo de unión los efectos terapéuticos que produce la música, pues sabemos, que ésta animaba al melancólico, aliviaba las enfermedades, conmovía a los rudos y agrestes, y manejaba las conductas disruptivas.

Desde este punto comenzamos con el análisis pormenorizado de la obra del escritor anglosajón. En su obra *La fierecilla domada*, comedia en cinco actos, en verso y prosa, escrita entre 1593-1594, y publicada en el infolio de 1623, en el Acto III, escena I, dijo de forma sarcástica:

***“¡Que gran baladronada!, nunca había leído hasta ahora, la causa de porque fue creada la música. Pero a mi entender, ¿no era para refrescar la mente del hombre después de sus estudios, y curarlo de su dolor habitual?”<sup>747</sup>***

Asimismo señaló, en otra obra, *El mercader de Venecia*, al igual que lo hizo en su momento Gerolamo Cardano, visto en el capítulo anterior, lo embrutecido y agreste que se mostraba el hombre que no conocía la música, y al no estar motivado por sonidos dulces, era perturbado por la corrupción y el oscurantismo, representado en este párrafo por el dios de la oscuridad, según la mitología griega, Erebo.

---

<sup>747</sup> *The Taming of the Shrew*, Act III, Scene 1

***“El hombre que no tiene música en sí mismo, ni se mueve con la armonía de dulces sonidos, es apto para traiciones, estratagemas, rapiñas. Los movimientos de su espíritu son más negros que la noche y sus inclinaciones más oscuras que el Erebo. No puede ser hombre de confianza ni fiarse de él. Oye la música.”***<sup>748</sup>

Se antoja ciertamente difícil pensar que una persona que no fuera amante de la música, no era digna de confianza, pero en este caso, hay que contextualizar el comentario que Shakespeare nos transmitió. Cabe decir, que en dicho acto, la suave luz de la luna, la música discreta y las burlas cariñosas de las traviesas Porcia (rica heredera de Belmonte) y Nerissa (doncella de esta última), creaban un ambiente perfecto para uno de los desenlaces más bellos de Shakespeare. El tierno diálogo entre Lorenzo y Jessica (hija del judío Shylock), evocaba el romanticismo más puro de la noche. La disertación de Lorenzo sobre la armonía de las esferas celestes producía en el espectador un vasto conocimiento sobre dicha temática renacentista y curiosa que todavía hoy nos llama la atención. Para potenciar más el interés de la conversación, Lorenzo elevó el tono peyorativo exagerando sus palabras.

Shakespeare, conocedor de dicho entramado astral, psicológico, humano y musical, y sin duda inspirado por las tesis de Ficino, habló en el mismo diálogo del cambio de personalidad que podía ocasionar la música en los hombres, tal y como acaeció con Alejandro Magno y tantos otros tras los sonos órficos interpretados por virtuosos a lo largo de la historia. Así dijo:

***“[...] nada hay tan duro, tan rabioso, o tan insensible, que la música temporalmente no transforme su naturaleza...”***<sup>749</sup>

En la misma obra, aparece una detallada descripción de la tan comentada música de las esferas y las teorías de Pitágoras, valorando la música como algo inaudible, como una música de fondo continua y su relación con el reloj biológico humano:

***“Mira el firmamento, mira como el plan celeste está densamente revestido con discos de luminoso oro. Todo lo que observas, también la más pequeña esfera, canta en su movimiento como un ángel y se reúne***

---

<sup>748</sup> *El mercader de Venecia* Acto V, Escena 1

<sup>749</sup> *Ibid.*

*con el querubín del ojo eternamente joven. Tal armonía llena las almas de los inmortales. Pero mientras nos cubra este cuerpo perecedero de barro, este gran envoltorio, no lo podremos oír”<sup>750</sup>*

Shakespeare siguió dejando patente su interés por la incidencia musical en el ser humano, y recobró para si una patología inherente a la terapéutica musical a través de los tiempos, como era la melancolía. En su conocida *Romeo y Julieta*, en el acto IV escena 5, escribió:

*“Te aqueja una pena. ¿Acaso tienes el corazón herido, y los depósitos de la tristeza oprimen tu mente? Entonces la música con su sonido de plata, es la ayuda más rápida para repararlo. ”<sup>751</sup>*

El sonido de plata al que se refirió Shakespeare no era otro que el “son argentino”, entendiéndose la palabra “argentino” como plateado, de su origen latino argentum. Pero la palabra en si podía tener doble sentido, uno material, donde los músicos tocaban a cambio de plata (dinero), y otro más poético, donde el son plateado era comparado con el color inmaculado y pulcro de la misma. De este modo acababa el acto escribiendo: **“Pues entonces, la música con su son argentino, pone eficaz ayuda calmando el sufrimiento”<sup>752</sup>**

En la misma línea que el dramaturgo británico, aunque años más tarde, encontramos la figura de otro escritor y poeta inglés llamado William Congreve (1670-1729), que dijo:

*“La música es el enemigo jurado del hastío o aburrimiento, así como de los demonios de la melancolía, pues tiene para calmar al pecho salvaje”<sup>753</sup>*

Críticos teatrales como Jeremy Collier (1650-1726) valoraron los trabajos de los autores anteriormente señalados y redundaron en la idea de los poderes musicales. De esta forma, este inglés, obispo y teólogo señaló:

---

<sup>750</sup> Ibid.

<sup>751</sup> Shakespeare W. *Romeo y Julieta*. Acto IV escena 5

<sup>752</sup> Ibid

<sup>753</sup> William Congreve. *The Mourning Bride*, Act I, Scene 1.

*“La música recrea y exalta la mente al mismo tiempo. Compone las pasiones, proporciona un fuerte placer, y excita nobleza de pensamiento”*<sup>754</sup>

Con una visión más fisiológica que las anteriores, el poeta y ensayista británico John Milton (1609-1674), apoyó que la música actuaba probablemente en la correcta asimilación de los alimentos. De ahí que uno podía beneficiarse de escuchar a la orquesta durante horas en las comidas de los hoteles de moda. Milton creía en los beneficios que se derivaban de escuchar música antes de la cena, eran un alivio para la mente. Además, Milton practicaba lo que predicaba, porque tenía como costumbre, después de la comida principal del día, tocar el órgano y escuchar canciones al ritmo de las melodías del mismo.<sup>755</sup>

## 8.1 LA INTUICIÓN TERAPÉUTICO MUSICAL DE CALDERÓN DE LA BARCA

Que el espectador se sobrecogiera con el contenido dramático de una obra teatral, era el objetivo que se planteaba todo escritor de teatro. Si bien algunos utilizaron el solo poder de la palabra sin recursos externos, otros, como Pedro Calderón de la Barca, se apoyaron en el poder efectista y afectivo de la música para sobrecoger a una platea expectante.

Dramaturgo, escritor, poeta y militar, Calderón de la Barca (1600-1681), pergeñó un dispendio músico-teatral que le llevó a valorar la música desde todos los puntos de vista en relación con el drama<sup>756</sup>. De esta forma, sus obras, tanto en el texto, como en el contexto, tenían un marcado carácter moralista, reforzado por la mejor música que se podía escuchar en el momento. Gustó siempre de rodearse de grandes músicos como Juan del Vado (1625-1691), o José Marín (1618-1699), pero fue Juan Hidalgo (1614-1685), compositor que musicó numerosas obras del dramaturgo madrileño, quien tuvo la destreza de mover los afectos del público con fidelidad al texto, y con suma claridad, apelando en muchos casos a un lenguaje musical familiar para el espectador, tonos y melodías de la tradición popular.<sup>757</sup>

Calderón no dejó de reflexionar a lo largo de su vida acerca de los efectos de la música y de la poesía sobre el oyente, consciente de que este era además vidente, ya que de eso se trataba el teatro, de ver y de oír simultáneamente, donde se conjugaba el sentido histórico y el alegórico, el literal y el simbólico. Como ejemplo claro de esto, encontramos en la tragedia *Los dos amantes del cielo*, el primer guiño terapéutico- musical, donde el protagonista, dado a la

---

<sup>754</sup> Jeremy Collier *Essay on Music*. 1698

<sup>755</sup> *Music*, vol. IX; 1896.

<sup>756</sup> Querol, Miquel. *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona. Diputación de Barcelona, Institut del teatre 1981 pp.13-31

<sup>757</sup> José Máximo Leza: “El teatro musical”, en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1687-1713

meditación y no queriendo que le “diviertan”, le dice a la que se propone arrancarle de su melancolía: **“no han de verte no mis ojos”**, a lo que la dama responde: **“mira que hay muchos sentidos, entraré por los oídos aunque te cierres los ojos”**<sup>758</sup>, poniéndose acto seguido a cantar acompañándose de un arpa. Crisanto que escucha embelesado, se recupera del encanto preguntándose, admirado:

***¿Qué haya labios en la boca y párpados en los ojos para poder resistir un hombre el hablar y el ver, y no se le pueda hacer resistencia al oír?***

Efectivamente, la teoría desarrollada por Burton en este mismo capítulo, y por tantos otros anteriores a él, en el que la melancolía era curada con la música, se hace patente en las rimas de Calderón, quien, posteriormente a las palabras de Crisanto, dio a conocer su conocimiento sobre la música de las esferas y la tradición terapéutico musical pitagórica:

***“Es música solamente la de la voz que entonada se escucha, música es cuanto hace consonancia tú con tu suave dulzura el corazón avasallas tú con números medidos suspensa has dejado el alma”***.

Términos como “consonancia” o “números medidos” nos confirman la extendida teoría pitagórica que se dilataba en el tiempo desde la Alta Edad Media. Calderón no dudaba del poder benefactor de la música, pero era consciente de que ésta también podía ser perniciosa y si era medicina para tratar la melancolía, también era acicate para provocarla.

En este contexto, y ante una nueva embestida, Crisanto no cede, y dice en imperativo:

***“Callad, que la pena mía con voces no se divierte, y la música es muy fuerte cura a la melancolía, pero con ella, se aumenta”***

Pero Calderón no se conformó con el tópico de que la música templaba los ánimos. A lo largo de sus obras, abundaron los personajes que rechazaban los halagos benefactores y medicinales de la música porque insistían en atrincherarse en el estado de ánimo que acariciaban, siendo este más una pasión que un afecto pasajero.

---

<sup>758</sup> *Las músicas de Calderón de la Barca*. Abril 2011. Fundación Juan March introducción de Antonio Regalado, y notas de Andrea Bombi]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011. p.6-29

En *La vida es sueño*, su protagonista, Segismundo, confinado desde su nacimiento para evitar un mal augurio, despierta en Palacio tras haber sido drogado, con el fin de poner a prueba el vaticinio, viéndose rodeado de criados que le visten y músicos que tocan y cantan. El prisionero, sobrecogido por la insólita situación en la que se encuentra, cae en una profunda melancolía mandando que no le canten más: **“Yo no tengo de divertir con sus voces mis pesares, las músicas militares solo he gustado de oír”**<sup>759</sup>. Aquí la música se mostró como un componente pernicioso, pues sumió a la persona en la desesperación y era la que centró el desasosiego conducente a la postrera melancolía.

Hagamos notar en este punto, que Calderón, amante incondicional de la música, la “maltrató” en algunos pasajes, pues culpó su entrometimiento constante en la psique de sus personajes que caminaban en la línea que separaba la razón de la desesperación. La melancolía no era curada con la música, como tanto nos recordó Burton, sino que las melodías castigaban la frágil alma de personajes que denotaban una personalidad volátil y ciertamente inestable. Por este motivo, podemos aseverar que no escasearon en el teatro calderoniano personajes comprometidos en alma y cuerpo con una cuestión trascendental de vida o muerte, teológica o metafísica, que les hacía huir de la música, como si fuese un narcótico. De este modo, vemos una cara de la moneda en la que la los personajes de Calderón se negaban a escuchar música para salvaguardar un estado de ánimo, mientras que en la otra cara anidaba la necesidad de los mismos, movidos por la fe, de avenirse con los sonidos, y de servirse de ella para curarse, pensar, crear, consolarse y alabar a Dios.

En la loa introductoria al auto *El jardín de Falerina*<sup>760</sup> hay un diálogo entre el Ingenio (personificado) y la Música (personificada). En el “duelo intelectual” entre ambos personajes, la Música insiste en detenerlo, confiada en que ella es **“imán de los afectos”**, a lo que el Ingenio asiente con la salvedad de que no lo es cuando **“superiores causas los arrastran”**. La Música no desiste, y El Ingenio, por más que las armonías halaguen sus sentimientos, no cede terreno, a lo que la Música, al ver que no puede vencerle con el canto, lo intenta con la razón: **“¿Con la razón?, dice El Ingenio, Eso es bueno; ¿pues tú, Música, has tenido a la razón por objeto alguna vez?”** Al final, éste, acaba reconociendo que si la música puede adormecer al hombre, también puede despertarlo y servir de lazarillo, pues si tiene estos dones, es también capaz de curar enfermedades de la mente.

En *Mística y Real Babilonia*<sup>761</sup>, el tirano Nabuco, que quiere dormirse arrullado por el canto, manda a los cautivos hebreos que entonen las “canciones de Sión”. Al decirle uno de ellos que no **“son bien templados instrumentos la armonía y el dolor”**, el tirano le responde que **“por lo mismo que no es tan acordada la unión de la música y el llanto, me sonara mejor; cantad pues que yo lo mando”**. En este diálogo, el factor curativo de la música para

---

<sup>759</sup> Calderón de la Barca. *La vida es sueño*. Jornada segunda, parte II.

<sup>760</sup> *Las músicas de Calderón de la Barca*. Abril 2011. Fundación Juan March introducción de Antonio Regalado, y notas de Andrea Bombi]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011. p.11

<sup>761</sup> *Ibid.* p.12



paliar el dolor se manifiesta claramente, pues, aunque vuelva a citar el divorcio entre la armonía y el dolor, inmediatamente se desdice y los compatibiliza con hermosas palabras.

El dramaturgo distinguió dentro de los afectos, sentimientos cuyo carácter era transitorio, ya que iban y venían, tales como la ira, la tristeza, el temor; y las pasiones, como el honor, el amor, el odio, la voluntad de poder y la humildad, y los reforzó con un aura musical exquisita que impregnó todo el texto de mensajes directos al corazón del espectador. ¿Era consciente Calderón de su buen hacer?

Como muy bien hemos podido observar, el poder terapéutico de la música era una constante en las prosas y poesías de Calderón, pues aunque derrocó lo que otros defendían como medicina del alma en algunas ocasiones, en otras la ensalzó hasta convertirla en necesaria y totalmente indispensable para la psique de sus protagonistas. Se podría decir que el apoyo musical que aplicó Calderón a sus obras implicaba que la platea empatizara con el personaje y llegara a sentir lo que este sufría, y todo ello en una época en la que en todas las esferas culturales se remaba a la vez, pues la teoría de los afectos se plasmó en dichos sectores artísticos con la misma pasión que los futuros románticos.

## 8.2 JUAN MARTÍ LUJÁN DE SAYAVEDRA Y SU APÓCRIFO *GUZMÁN DE ALFARACHE*

Mateo Alemán (1547-1615), escritor insigne de las letras españolas durante el Barroco, fue autor de una de las obras de picaresca más afamadas de nuestra literatura. Hablamos de la obra *Guzmán de Alfarache*. Desde la publicación de la auténtica *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (Lisboa, 1604), se sabe que el autor de la continuación apócrifa (Valencia, 1602) era un plagiador sin escrúpulos. En su prólogo al “lector”, Mateo Alemán declaró que **“por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron a el vuelo”**<sup>762</sup>.

Por el momento Alemán no especificó si Mateo Lujan de Sayavedra -seudónimo del continuador espurio- era conocido suyo, o si se enteró de sus ideas a través de un tercero. Mas en el cuerpo de su novela, Alemán desenmascaró al plagiador, el abogado valenciano Juan Martí (1570-1604), y dio a entender que éste se apoderó de sus secretos valiéndose traidoramente de la amistad. Se desconoce la cuantía de las ideas que tomó Martí de Alemán; la cuestión es complicada por el hecho de que éste último cambió por completo la segunda versión de su continuación, para apartarse todo lo posible del libro

---

<sup>762</sup> Edición de Clásicos Castellanos (Madrid, 1961), III, pág. 49

de Martí. Lo que parece claro es que los plagios del borrador original de Alemán, están en el primer tercio de la *Segunda parte* apócrifa.<sup>763</sup>

En la novela de Martí son bien logradas las aventuras principales del Libro I y los capítulos 1-3 del II; a partir de este punto decae rápidamente la acción, volviéndose la obra una retahíla de digresiones pedantescas. El brusco cambio de calidad denuncia la línea divisoria entre lo que Martí robó a Alemán y lo que puso de su propia cosecha.

Hecha esta aclaración, justificaremos el porque del interés de este apócrifo para nuestro tema. Habiendo examinado ambas segundas partes del *Guzmán de Alfarache*, no cabe la menor duda de que el *Guzmán de Alfarache* de Lujan de Sayavedra poseía un contenido terapéutico musical más significativo, por sus constantes comentarios al respecto, que el de Mateo Alemán. Así en capítulo III *De lo que hizo Guzmán de Alfarache en la venta, y cómo quedó recibido por criado del clérigo*, dijo:

*“Sonaban estas voces en mis orejas con más suavidad que las de la arpa de Orfeo; parece que se suspendían mis tripas a los acordados acentos: jamás oí voz en tono como ésta parecer mejor que canto de órgano. Eché claramente de ver que el ruido del caldero es la mejor música para el cuerpo, y la de materia de bucólica para las tripas; que aunque cada uno se huelga con su semejante - y así las tripas se habían de holgar con las que están estiradas en la vihuela- , pero esto sólo ha lugar cuando están llenas las que han de escuchar la música; que a vientre lleno no hay música ruin ni conversación que no entretenga”*

La bonanza de la música para acompañar las comidas y los asuetos ha sido un tema habitual en esta tesis. Lujan de Sayavedra, ambientando sus palabras en la mitología órfica, hizo una apología de la música y la comida, de tal forma, que sin música no se podía comer bien, y una vez que el estomago estaba lleno, no había melodía ruin, pues el cuerpo estaba dispuesto a escuchar cualquier cosa. La frase *“...y así las tripas se habían de holgar con las que están estiradas en la vihuela”*, significa que, por efecto de los sonidos de la vihuela en este caso, el estómago se “alegra de escuchar” las canciones, pues en este punto, son tan terapéuticas para la digestión como la mejor comida que uno se pudiera administrar.

---

<sup>763</sup> McGrady, Donald. Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano. Thesaurus. Tomo XXI. Núm. 2 (1966). Centro Virtual Cervantes

En el capítulo VII, *Prosigue Guzmán su vida en Alcalá y como se fue a Madrid*, Sayavedra fue muy incisivo con el tema terapéutico musical, pues como muchos otros antes, demostró su conocimiento clásico en este contexto y así lo hizo saber:

*“No digo yo que es grande tacha ser músico, que bien he leído que es común sentir de todos, y en especial del filósofo Platón y su discípulo Aristóteles, con los cuales concuerda el glorioso San Isidoro, doctor español, que la música es ciencia muy importante; y tienen por caso de tan menos valer y tan indigno del hombre no saber música como no tener letras”*

Como ciencia, la música se identificó con las matemáticas y con la medicina. En este caso, al mencionar primero a Platón y Aristóteles, y luego a San Isidoro, la sinergia entre los sonidos y el tratamiento que ofrecían a las enfermedades, direccionaban los conocimientos de Sayavedra hacia la terapéutica. Además, se intuye el acervo educativo que promulgaron los clásicos dando a la música un puesto de privilegio en la formación de los jóvenes. Por lo que conocerla y estudiarla era de importancia mayor, tanta, como saber leer y escribir:

*“... pues el hombre sin ellas piensa Aristipo que es bestia cerril y por domar, y Estrabón dice que es niño manco de juicio, y al que se esmera en ellas le llama Filón dios del necio, bien podemos sacar en consecuencia que el hombre amigo de la música es divino, y el enemigo della es de condición bruto y animal”*

**“Aquel que no conoce la música es necio, manco de juicio, bruto y animal”**. Aunque exagerada tal expresión, la clarividencia mental que según clásicos, renacentistas y barrocos, ofrecía la música, ayudaba al hombre a suavizar sus hábitos y costumbres rudas. Lo vimos con Gerolamo Cardano, lo nombró Shakespeare, y será piedra de toque para los pedagogos futuros.

Pero Sayavedra no olvidó el punto de vista cristiano, y haciendo referencia a la Biblia, *Eclesiastés, c 44*, hasta ahora inédito en esta tesis, reforzó la idea del valor educativo de la música con el epígrafe 5: ***In pueritia***

***sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum***<sup>764</sup>: “En la infancia se requieren los modos musicales y los poemas desde el escritorio”.

Posteriormente a estas palabras añadió que los egipcios eran contrarios a la música porque daban gran perjuicio a su república, según el historiador Diodoro Sículo (siglo I a.C), añadiendo que el canto encantaba, y distraía de las cosas importantes.

No es la primera vez que conocemos lo capacidad para la distracción que se le adhería a la música como causante de los malos gobiernos de los mandatarios noveles. Justa o injustamente, esta lacra también ha sido perjudicial a la hora de otorgar una absoluta credibilidad a los sonidos y sus poderes, más que nada, por el poder embriagador y misterioso que siempre se les ha achacado:

*“Es verdad que los egipcios tuvieron el uso de la música por peligroso y de gran perjuicio para su república, y escribe Diodoro Sículo que jamás la quisieron admitir. Daban por razón que el canto encanta, divierte grandemente de los demás buenos ejercicios y, así, ocupa el tiempo debido a cosas de mayor importancia. Y por esta causa era bien dañosa la música a mis estudiantes, que ponían en ella toda su felicidad sin que quisiesen dar un momento al estudio de otra cosa: era la inclinación natural, y así nadie era parte para reformalles”*

Por otra parte, el que era docto intérprete en música era capaz de dominar a su antojo los ánimos de los que le escuchan. De este modo, aparece en escena una vez más Alejandro Magno, pero con una historia desconocida, pues así como sabíamos del poder musical de Timoteo para calmar las iras del macedonio, hasta este instante, ignorábamos la historia de Zenofonto, cuyo origen y vida fue incierta.

*“...y por el contrario, en materia de música, si uno es aplicado, piérdese el tiempo y el trabajo por más que se canten mil alabanzas della, y el que tiene en esto naturaleza hace maravillas y puede aun en los ánimos, como se vio en el Magno Alejandro, que tenía un músico que se llamaba Zenofonto, con cuya suavidad de voz no sólo se recreaba, mas despertaba las pasiones de tal suerte, que si le tocaba arma en la vihuela, espavorido el venturoso monarca arremetía a las armas como si le acometieran enemigos. Alabando ciertos cortesanos el primor del músico, dijo uno de los presentes: ¿Por qué Zenofonto como enciende en fuego*

---

<sup>764</sup> Sagrada Biblia. Ecclesiaticus c.44 epígrafe 5

*de guerra el pecho de Alejandro, no le divierte della con la misma música?”*

Según parece, Zenofonto, era cantante, y con una voz suave, ahí la paradoja, enervaba los ánimos del Magno. Efectivamente Timoteo era también capaz de esto con unas canciones de arenga, pero al mismo tiempo, controlaba al emperador con sosiego y destreza de melodías calmas.

Sayavedra puso siempre de ejemplo estas efemérides por ser de personaje tan ilustre del que se trataba, y puso en relieve la extraordinaria capacidad de la música para controlar la psique humana y provocar exaltación o sosiego. Terminó el párrafo con la tópica historia de Saúl y David, como semejanza a los efectos de la música sobre Alejandro Magno:

*“No entendía éste el secreto natural del arte, que fácilmente arrebatara los corazones tras sí donde hay inclinación a ella, de lo cual se picaba tanto Alejandro, que teniendo otro músico llamado Timoteo, era su voz tan suave, que la mano puesta al instrumento parecía lengua delicada que hablaba. Y con esto era tan señor de los afectos del príncipe, que le acatenció alguna vez, estando comiendo, tañerle una batalla con tanto artificio que le hizo levantar de la mesa y pedir el arnés con grande priesa; y tras esto, cuando le vio más encendido en las armas fingidas, volvió la música a cosas de sosiego y amansole con la misma facilidad que un golpe de agua apagaba el fuego levantado. No hacía menos el pastor David con su suegro Saúl”*

Siguiendo con la historia de Guzmán de Alfarache, Sayavedra nombró a la música provocadora e incitadora del amor, como veremos en el punto 10 de este capítulo. Los juglares y trovadores eran los encargados con sus cantos de ahondar en el corazón de las damas. Acordándose del comediógrafo griego Menandro (342-292 a.C), escribió:

*“En casa teníamos la música por pasto ordinario; de noche andaban por las calles dándola a las que ellos querían agradar; de día no entendían en otra cosa, que parecían encantados; grandemente provocaban con ella, que yo les vi hacer milagros de amores, gozando de muchos lances que, como dijo Menandro, es la música grande incitamento para el amor, y en ella se halla grande refugio para solicitar y conquistar los corazones”*

Finalmente, como excelente colofón, detalló conscientemente la doctrina de las pasiones estudiada anteriormente desde el punto de vista musical, el cual despertaba en el ser humano determinados afectos según el tipo de melodía sonante:

*“...viene esto de aquella compatía que el alma tiene con la música, a la cual se sujeta, ora esté alegre, ora triste, ora colérica, ora flemática, ora llena de enojo o de cualquier otra pasión. Y así les echo mucha culpa, pues usaban deste ejercicio para vicios o regalo, usando desordenadamente, gastando demasiado tiempo y haciéndole alcahuete de sus malos intentos”*

Apócrifo o no, desde el punto de vista terapéutico musical, la obra de Sayavedra no tiene desperdicio, pues puso de manifiesto todo el conocimiento de una época que se consagró en el manejo de las pasiones por medio de las melodías, y que mejor modo de hacerlo saber que a través de los únicos documentos escritos que podían llegar al pueblo interesado en nuevos conocimientos.

## **9. LA TERAPIA MUSICAL EN LA PINTURA FLAMENCA BARROCA**

La concepción eminentemente “sensorial” del arte explica que, debido a su enorme poder “persuasivo” y “emotivo”, el Barroco concede a la vista y al oído la supremacía sobre los restantes sentidos, estableciendo entre ambos una competencia que se plasmó de forma recurrente en el teatro, del que pintura, poesía y música constituyeron los tres pilares básicos.

No resulta extraño que el artista barroco pronto descubriera que música y pintura compartían bastantes de sus convenciones, efectos y conceptos, y ello explica la frecuencia de las representaciones plásticas de la música en las obras pictóricas del momento, dado que gracias a su rico repertorio de símbolos contribuyó a la pluralidad de significados, favoreciendo la aparición de géneros “pictórico-musicales” diferentes pero muy relacionados entre sí<sup>765</sup>. Muchas son las manifestaciones visuales de grupos instrumentales de cámara, representados en las cortes palaciegas o en las calles de las ciudades en disposición jocosa, y llevados por la embriaguez lúdica de clases magistrales

---

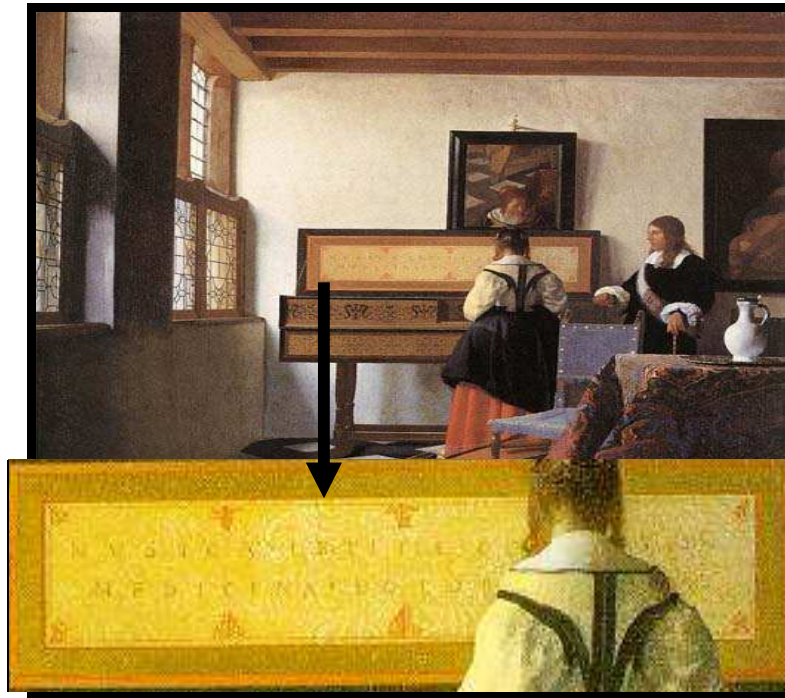
<sup>765</sup> Flórez Asensio, María A. *Sobre la música en la pintura del siglo XVII*. Revista Goya nº306

donde aparecen siempre mujeres intérpretes, y de interiores burgueses pacíficos y costumbristas aderezados con un halo musical etéreo y misterioso. Sin embargo, existió un conjunto de pintores exclusivo, en su mayoría de la escuela flamenca, que relacionaron la música con un propósito terapéutico y medicinal.

### 9.1 LOS MENSAJES TERAPÉUTICO MUSICALES EN LOS VIRGINALES DE LOS CUADROS FLAMENCOS

Tras revisar la pinacoteca de ciertos museos, las alusiones a la terapia musical en la pintura barroca, y sobre todo flamenca, se hace patente en elevado grado. Pintores de la talla de Johannes Vermeer (Delf, 1632-1675) mostraron en sus cuadros un guiño a la música más allá del enfoque verista. Amén de un gran número de pinturas en las que aparecen claramente alusiones musicales, instrumentos y protagonistas cantando, centramos nuestra atención hacia un cuadro que se relaciona directamente con el propósito de esta tesis, no por lo que a simple vista aparece en la pintura, sino por un escrito grabado en la tapa abierta del instrumento representado: ***“La música es compañera de la alegría y medicina para los dolores”*** (*Música laetitiae comes medicina dolorum*).

La escena musical nos obliga a mirar de frente una realidad que se presenta serena y armónica, la de la intimidad del hogar burgués como refugio frente a cualquier revés que tenga preparado el destino. Y, por supuesto, no puede haber sosiego y recogimiento sin música, esa medicina que es capaz de curar todo sufrimiento.



La lección de música. (detalle) 1662. The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II

Pero ahondemos más en la frase en sí. Las influencias hacia los poderes curativos de la música y su componente medicinal no se escapó al dominio cultural del pintor, por lo tanto era un saber muy extendido en esta época. Se puede observar entonces, que el carácter terapéutico de la música buscaba un lugar en la ciencia barroca, y como hemos estudiado en este capítulo, totalmente fundamentado práctica y teóricamente. Lo que no está tan claro es como Vermeer conocía dichos poderes musicales, elevando a la música hasta el punto de ser medicina para las dolencias, pues según su biografía, no fue hombre de viajes ni de relaciones con círculos culturales asiduos. No obstante, el hecho de que la Holanda barroca atravesara su época dorada, suponiendo un florecimiento político, económico y cultural, da cabida a la idea de que las nuevas tendencias músico terapéuticas estuvieran en boca de muchos.

Por lo que parece, los mensajes y lemas que se grababan en las tapas de los virginales tenían una intencionalidad y un mensaje muy definido. En el caso de Vermeer, la finalidad de lo escrito estaba clara. Muchos de estos lemas se referían a los poderes curativos de la música, incluyendo la sanidad y los asuntos del amor, como veremos más adelante. Como objetos exquisitos, los virginales y claves esmeradamente decorados parecían estar inspirados en la obra de los naturalistas de la época y en el creciente interés en la catalogación



de las obras de la naturaleza, haciendo que los instrumentos per se agradaran a los cinco sentidos, evocando los placeres del gusto, el olfato y la vista en artefactos principalmente destinado a ser tocados y escuchados.<sup>766</sup>

Corroborando lo descrito, en la misma línea pictórica que el genial artista de Delf, encontramos las obras de dos pintores neerlandeses llamados Gabriel Metsu (1629-1667) y Gerard Terboch (1617-1681)<sup>767</sup>, que sin salirse de la misma estética, plasmaron con un sentido semejante al de Veermer a dos intérpretes femeninas ante el virginal, en cuyas tapas reza el siguiente mensaje: **“En tu música he puesto toda mi confianza, no me avergüences”** y **“Todo lo que respiras, alabe al Señor”**<sup>768</sup>

El mensaje ahonda en un profundo sentimiento religioso, pero con algunos tintes interesantes, pues tanto Metsu como Terboch, manifestaron la importancia de la música en el Barroco a la hora de provocar emociones y sentimientos determinados. Lejos del marcado carácter medicinal que otorgó Veermer, el mensaje de Metsu está más en la dirección de las doctrinas luteranas, en las que la música era un elemento esencial para llegar a Dios, sin desmerecer su vertiente terapéutica para tal fin.

### 9.1.1 Los instrumentos de tecla y los lemas sobre el poder de la música

Pero los pintores anteriormente mencionados se basaron en teclados reales que sirvieron como modelos para sus fines. Muchas veces los veían en casa de los artesanos, y otras en casa de los mecenas a los que acudían a intentar vender sus obras.

Entraron con fuerza hacia finales del XVI y durante todo el Barroco, una ingente cantidad de instrumentos de tecla absolutamente sublimes con verdaderos lemas morales pintados y/o escritos en sus cubiertas. La mayor parte de dichos mensajes estaban relacionados con los efectos que la música era capaz de propiciar, tanto a nivel preventivo, como a nivel curativo en el ser humano.<sup>769</sup> Algunos de estos artefactos presentaban pinturas alegóricas y otros directamente el lema que situaba a la música en una elevada esfera social,

---

<sup>766</sup> G. O'Brien, *Ruckers: A Harpsichord and Virginal Building Tradition* (Cambridge, 1990), pp. 145-6.

<sup>767</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 36

<sup>768</sup> Sutherland Harris, *Ann. Seventeenth-century art & architecture*. Publisher Laurence Kinast 2005 London. Cap.5 p. 362

<sup>769</sup> Frank Hubbard, *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967, p. 166

moral y por supuesto terapéutica. La cosa sucedía de la siguiente manera: el constructor, según costumbre común de la época, podía tallar en la madera de la tapa una sentencia latina referida a la música o un dicho de sabiduría aplicable ya no a quien tocara, sino a quien lo viera en la tapa durante la realización de alguna labor circunstancial: el sirviente al desempolvar el instrumento o el señor, mientras se enfrascaba en amenas charlas con sus invitados, que ocasionalmente también darían con la mirada sobre el instrumento. Al propietario del instrumento podría parecerle que la mano del constructor había sido demasiado cauta y que algo había que hacer con esta modesta austeridad no consentida, entonces, quizá evitando el rigor triste de lo sólo avocado a lo utilitario y buscando el talento del pintor de florescencias barrocas, contrataría un artesano para que adornara el interior con una escena pastoral, conmemorativa o de algún otro género, según fuera el gusto. Las pinturas por lo general iban enfocadas hacia contenidos amorosos o descripciones idílicas en parajes pastoriles, de cacería etc. Pero lo interesante para nosotros, estaba en los títulos escritos donde vemos algunos ejemplos<sup>770</sup>.

Cada uno de los comentarios escritos, iban dirigidos a manifestar el poder efectista de la música y su incidencia en el hombre. Desde la capacidad de esta para alegrar la tristeza, elevar los corazones, y ser un medio medicinal para los dolores, hasta la funcionalidad para acompañar el trabajo. Mención aparte merece el último de ellos que reza: **¿Qué es esto que oigo, que suena potente y suave y tiene la capacidad de llenar mis oídos? La música de las esferas.** El comentario al respecto es del libro II del *Comentario del sonido de Escipión* de Macrobio (siglo IV d.C)<sup>771</sup>, y habla sobre la consecución de la música de las esferas y su ordenación estelar. Curiosamente, es la única frase de toda la carta que se refería explícitamente a la capacidad sonora dulce y/o potente para afectar al hombre. Lo relevante es el pequeño diálogo que estableció, pues lanzó una pregunta que aparece en la tapa del virginal, y la contestó debajo del teclado.

Tantos mensajes morales incrementaban el interés hacia la música y su valor terapéutico así como su valor estético. Estos instrumentos se revalorizaron en tal medida que no se entendían sin su arenga. El que lo

---

<sup>770</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°37

<sup>771</sup> Macrobo, *Commentaire du Songe de Scipion*, livre II

tocaba se sumía en el contexto de lo escrito o dibujado, el que lo escuchaba se cautivaba con las palabras adornadas de música y el que simplemente lo leía, imaginaba lo que de allí podía salir.<sup>772</sup>

El gran intérprete de los teclados en el Barroco, amén de gran compositor, fue sin lugar a dudas el italiano Gerolamo Frescobaldi (1583-1643), que tendió un puente importantísimo entre su música y la teoría de los afectos. Ahí radica nuestro interés hacia él. Frescobaldi publicó en Roma su *Primo Libro di Toccate* (1615), cuyas tocatas, eran por sus contenidos afectivos canciones instrumentales, muy complejas, y densamente ornamentadas. La obra de Frescobaldi y la música instrumental de sus contemporáneos italianos se inscribió bajo lo que conocemos como teoría de los afectos, según la cual, cada pieza musical no era otra cosa que una sucesión de afectos expresados en clave melódica: las piezas más afectivamente complejas desarrollaban un sinfín de tramos melódicos distintos, a veces unidos por pasajes de transición, a veces violentamente confrontados unos con otros; la sucesión de afectos podía ser sosegada y meditada, o también podía ser tormentosa y no gentilmente resuelta. En la música de Frescobaldi podían encontrarse algunos de los ejemplos más claros de lo distinta que podía ser la naturaleza de los cambios de afecto, y todo con la interpretación exclusivamente instrumental de los teclados Barrocos.

¿Podemos ahora entender la relación entre la música que brotaba de estos instrumentos y los mensajes escritos en ellos? Por supuesto, pues frases como *desterrar la tristeza, elevar los corazones tristes, o medicina para los dolores*, no eran sino cortas expresiones vocales de lo que la doctrina de los afectos quería expresar con la música.

## 9.2 LOS CIRUJANOS-BARBEROS. REPRESENTACIÓN Y REPERCUSIÓN EN LA SOCIEDAD BARROCA EUROPEA

En otro orden de cosas, y a colación de otras pinturas flamencas de esta época, vamos a describir la figura de un personaje cuanto menos peculiar, cuyo perfil se forjó en la Edad Media. Hablamos del barbero-cirujano. A pesar de tener un bagaje histórico importante, su figura y labor se relaciona con la

---

<sup>772</sup> Leppert, *The theme of music*, vol 1, pp.73-106; Mc Geary, *Harpsichord Mottoes*, pp.18-35

música hacia finales del Renacimiento y durante todo el Barroco. En esa época el barbero no era sólo un estilista del pelo, sino también un dentista o “extractor de muelas” y un cirujano menor. Los clientes por lo general, acudían a cortarse el pelo o a sacarse una muela en el mejor de los casos. Durante la espera, el establecimiento se convertía en un lugar de reunión para la gente que asistía, pues a menudo tocaba instrumentos y cantaba mientras esperaban su turno con el barbero. En otros casos, era el propio barbero el que interpretaba canciones tanto vocales como instrumentales, como sedante a sus enfermos, intentando conseguir la relajación anterior a la extracción de algún molar o la operación quirúrgica menor.

Un documento sin igual nos llega de la mano del pintor holandés Gerrit Dou (1613-1675), con la obra llamada “*La extracción*”<sup>773</sup> fechada entre 1630 y 1635. En la pintura observamos la incisiva, y nunca mejor dicho, labor del barbero en la extracción de las muelas de un paciente, que se encoje previniendo el dolor que se le va a infringir. Todo resultaría normal si no reparáramos en los utensilios ubicados en la mesa del fondo, en la que claramente se observa un violín. Por lo que parece, la música se convertirá en este entorno en un elemento terapéutico esencial, tanto para el paciente que era atendido como para el que esperaba. Aunque en menor escala de importancia, debemos recordar la incidencia musical en las operaciones quirúrgicas refrendada por el musulmán Abulcasis, allá por el siglo XI. Tradición que sin duda se ha ido manteniendo hasta el siglo XX, como veremos en capítulos venideros.

Otro lienzo alusivo a esta temática fue el realizado por Jan Steen (1626-1679) pintor prolífico y de mucha personalidad, cuyas obras se distinguieron fácilmente de las de sus contemporáneos por la forma en que trataba los temas. La mayor parte de sus pinturas eran escenas de género llenas de detalles humorísticos que solían ilustrar proverbios y que contenían mensajes moralizantes. En este caso, la intención era mostrar, al igual que Dou, la labor que ejercía el barbero-cirujano en la extracción de la llamada “piedra de la locura”, que en contra de lo que parece, los curanderos hacían una pequeña incisión craneal que apenas sangraba y “extraían” la estulticia humana.

---

<sup>773</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 38

Pues bien, Jan Steen, encuadró este momento quirúrgico en la estancia de un cirujano-barbero, definido por los utensilios que se exponen bajo el alfeizar de la ventana. No obstante, es indispensable fijarse en el fondo del cuadro, justo en la pared que sube por las escaleras. Colgado en la misma, aparece un laúd, señal inequívoca de la utilización musical en estos lugares.<sup>774</sup>

El dominio geográfico de este hallazgo se propagó por Europa. Aunque fueron los pintores holandeses los que lo escenificaron, nos llegan documentos<sup>775</sup> de que en España, se utilizó la guitarra como instrumento de distracción y relajación en las barberías barrocas. No podemos por menos que reconocer, que esta actividad musical era muy interesante, no sólo por su evidente valor terapéutico, sino porque se crearon estilos musicales menores y coplas de cierto bagaje histórico en estos ambientes. Tanto es así, que en un estudio realizado por el musicólogo Miguel Querol Galvadá (1948), cita: ***La guitarra en manos de los barberos barrocos constituía una verdadera potencia festiva, y llegó a serles más connatural que la misma navaja.*** A tales efectos menciona a cuatro autores de renombre de la literatura española de la época, que escribieron con especial afecto la función de la guitarra en estos dominios<sup>776</sup>. Tal fue el caso de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1643), en cuya obra *El Sueño*, en el capítulo titulado *Las zahurdas de Plutón*, indicó al respecto de la prisión sufrida por los cirujanos-barberos:

***“Pasé allí, dice, y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra..., y cuando iban con aquel ansia natural de pasacalles a tañer; la guitarra les huía... y ésta era su pena”***<sup>777</sup>

La temática no se direccionó tanto hacía el efecto medicinal de la música, sino al arte que parecía ser desprendían estos “cirujanos”. De otro poema, tal vez más largo, volvió a mencionar Quevedo a los barberos guitarristas:

---

<sup>774</sup> Addenda iconográfica. Imagen nº 39

<sup>775</sup> Flores, A., *El barbero*, en: Correa Calderón, E., *Costumbristas españoles*, 2 vols., vol. I Aguilar de Ediciones, S.A., Madrid, 1964. pp. 1030 -1039

<sup>776</sup> Querol, M., *La música en las obras de Cervantes*, Ediciones Comtalia, Barcelona, 1948

<sup>777</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Las zahurdas de Plutón*. Ediciones de Arte y bibliofilia 1975 (1631)

*“El Conde Claros que fue título de las guitarras, se quedó en las barberías, con chaconas de la agalla”*

Seguramente, el Conde Claros, cuyo nombre aparece adherido al título de un romance anónimo de finales del siglo XV y musicado por el célebre vihuelista Luis de Narváez, fue un noble de principios del siglo XVII con buena predisposición para la música, que alternaría con sus estudios de medicina menor. Al poseer un título nobiliario, su futuro hubiera estado en la corte, pero según las palabras de Quevedo, se quedó en las barberías tocando chaconas, especie de danza popular de tres tiempos con variaciones en el bajo con agógica alegre y vivaz.

Por otra parte, encontramos en la obra de Querol Galvadá otra alusión al respecto. Esta vez se trata del sevillano Mateo Alemán (1547-1615), médico y literato nombrado en el punto 8.2, que pasó a la historia por escribir la novela picaresca *Guzmán de Alfarache*, en cuya segunda parte se refirió así al quehacer del barbero-cirujano:

*“no pasa un médico sin guantes y sortija, ni un boticario sin ajedrez, ni un barbero sin guitarra que tan bien cura, ni un molinero sin rabelico”<sup>778</sup>*

En pos de los petulantes versos de Quevedo, se hallaba su rival en letras Luis de Góngora y Argote (1561-1627) que llevado por el conocimiento cultural de la época, también escribió a título personal acerca del acervo musical de los barberos. La contextualización de sus *Coplillas*, fueron escritas durante una enfermedad que le postró en su casa durante largo tiempo. Aunque lo interesante de esto, es que Góngora tenía una inclinación significativa hacia la música, por lo que sus conocimientos sobre ella le llevaban a expresarse desde un prisma más científico, pues dijo: **“En mi aposento una guitarrilla tomo, que como barbero templo y como bárbaro toco”**

La “guitarrilla” como parece ser que se le conocía, fue creada para el pueblo, además de la curiosa y anecdótica relación entre dicho instrumento y la profesión de barbero: “...que como barbero templo...”. Tan importante como la

---

<sup>778</sup> Mateo Alemán, an. *Guzmán de Alfarache*. Segunda parte. p.355

bacía o la navaja, era la guitarra para ellos. En ninguna barbería española faltaba el instrumento. Afición popular, añeja y arraigada desde que fue creada hasta casi nuestro días, una conjunción perfecta donde la literatura del Siglo de Oro Español le dio un protagonismo sin precedentes en muchas de sus obras. Se usaba para acompañar a la voz y recordar en cualquier momento y con acordes sencillos, cualquier sentimiento humano, de alegría o tristeza. Ahí radica su componente terapéutico más profundo. Podía ser una herramienta más de la casa: *“En mi aposento una guitarrilla tomo...”*, del zurrón del viandante, o de cualquier músico o escudero, a cualquier hora y a disposición del que se atreviera a acariciarla: *“...y como bárbaro toco.”*, para alegrar, para añorar, para recordar.<sup>779</sup>

La representación pictórica al respecto del auge en las barberías españolas la encontramos en este grabado anónimo del XVII<sup>780</sup> en el que vemos una barbería con innumerables útiles y a la izquierda del mismo, una guitarra/laúd que pende de la pared, clara intención de la funcionalidad de la música utilizada por el barbero-cirujano.

Dicha funcionalidad comenzó a tomar relevancia en los trabajos manuales, pues recordemos la música utilizada en los talleres de costura o en los trabajos agrestes que tanto han acompañado los quehaceres de sus artesanos y jornaleros. No obstante, es destacable la presumible y notoria habilidad musical de los barberos-cirujanos, que si bien tenían su trabajo bien definido, muchos de ellos mostraron intereses hacía la alquimia, que como veremos en el punto 11 de este capítulo, tomaron a la música como una necesidad para el trabajo y como un imperativo a la hora de reconocer su poder terapéutico.

### 9.3 LA MEDICINA MUSICAL EN EL HOGAR BURGUÉS FLAMENCO

La sensación de sobriedad y sosiego de las pinturas flamencas, mostraban un tipo de obras de carácter costumbrista y ciertamente misterioso. Gran cantidad de estos artistas, intentaron reflejar el interiorismo y el estilo de vida acomodado de la Holanda barroca burguesa, siempre representando

---

<sup>779</sup> Ruz Mata, Francisco Javier. *Recorrido pedagógico a través de la guitarra renacentista*. Revista digital para profesionales de la enseñanza. Federación de Enseñanza de CCOO de Andalucía. Enero de 2010. p.2

<sup>780</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 40

elementos de la vida cotidiana en ambientes de claro-oscuro, marcados por un aura etérea y sutil. En esta atmósfera enigmática emergieron figuras que adoptaron actitudes muy significativas. Algunas de estas obras simbolizaron el caudal terapéutico-musical, conjugando la ya comentada doctrina de los afectos, y la repercusión medicinal de la música.

En primer lugar destacamos a Emmanuele de Witte (1617-1691), al que podemos considerar la excepción que confirma esta teoría, pues solo realizó una pintura de interior burgués, pero con una temática terapéutico-musical muy definida. Conocido sobre todo por sus cuadros de interiores de iglesias, de Witte dedicó esta única composición llamada *Interior con una mujer al virginal*, constituyendo uno de los ejemplos más característicos del género.<sup>781</sup> Aunque parezca que el cuadro no represente más que lo que vemos, una mujer sentada en el virginal tocando, y una criada al fondo de la casa limpiando, debemos ir más allá. En la izquierda de la pintura aparece una cama en la que claramente se asoma un rostro indefinido. Presumiblemente es de un caballero (marido o amante de la mujer intérprete tal vez), por los ropajes que se desordenan en la silla contigua al lecho (espada, capa, botas etc.). El hecho de que el virginal este ubicado en el mismo lugar que la cama, hace que pensemos en la asiduidad de la interpretación instrumental para una persona yacente, bien por placer o bien por enfermedad. Sea como fuere, el objetivo de de Witte fue mostrar en un ambiente absolutamente tranquilo y en silencio, la irrupción sonora de las teclas del virginal, buscando el sosiego o la terapia de la persona que la escuchaba y la de la propia intérprete.

---

<sup>781</sup> Álvarez Tomás. *El encanto de la pintura holandesa del XVII*. Artículo escrito en la revista *Guiarte* en Enero de 2010.





Interior con una mujer al virginal. 1630  
Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Otro de los pintores flamencos de esta corriente fue Jan Havicksz Steen, o mejor conocido como Jan Steen (1625-1679). Este neerlandés de Flandes, tenía especial predilección por hacer aparecer en sus pinturas instrumentos musicales por doquier, sin más que la pura celebración, pues en la mayoría de sus cuadros están tocándose en actitud jocosa y lúdica. Encontramos sin embargo dos representaciones en las que la música ocupó un lugar diferente, científico-médico, o mejor dicho, terapéutico. En la obra *La visita del doctor*, pintada entre 1663-65, vemos una escena que no nos deja indiferentes. En la parte central del lienzo, formando un triángulo perfecto, observamos a una joven sentada, enferma, a la que el doctor le está tomando el pulso. Junto a ellos, tocando un clave hay otra mujer que está siendo partícipe de esa consulta, pues mira y no deja de tocar, ¿Por prescripción médica? Tal vez si, tal vez no, pero lo que si está claro es que la música está siendo partícipe del tratamiento a la enferma, que por lo que parece, se diría que sufre algún trastorno psíquico, como melancolía o mal de amores.



La visita del doctor, 1663-65. Jan Steen (Flandes: 1625-1679)  
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. EE.UU

En la misma disposición encontramos el siguiente cuadro del mismo autor. En esta ocasión Jan Steen fue explícito en cuanto a la aparición terapéutico- musical, no obstante, podemos observar como justo arriba de la cabeza de la mujer enferma, cuelga un laúd, síntoma inequívoco, por lo que sabemos de él, de su objetivo en la pintura. No se está haciendo uso físico del instrumento, pero gracias a los documentos extraídos de la cultura musulmana, conocemos la importancia terapéutica que entrañaba la sola presencia de dicho artefacto. Vemos igualmente que la actitud del galeno es idéntica a la de la pintura precedente, además el ademán es el mismo, toma el pulso de una paciente, esta vez más abatida que la anterior, que reposa su cabeza en un gran almohadón. Perfectamente podríamos pensar que el médico, que parece estar hablándole a su paciente de la prescripción terapéutica que debe seguir, le recomienda música para su “visible” melancolía o mal de amores, pero francamente, es osado hacer hablar a los cuadros cuando desconocemos la intencionalidad exacta del pintor.



El doctor y su paciente Jan Steen (1625-1679)  
Rijksmuseum, Amsterdam. Holanda

La parte teórica del mal de amores merece especial atención por el alto contenido musical de su tratamiento. Un sinnúmero de trabajos, analizaron desde la antigüedad esta patología, que si bien parece en la actualidad una insignificancia, en aquel entonces no era tal, siendo tratada como una enfermedad capaz incluso de causar la muerte. Por lo tanto es menester, a colación de los últimos cuadros de Jan Steen, hacer un minucioso estudio de este mal y su tratamiento terapéutico musical, nombrando a algunos teóricos que apoyaron la utilización de melodías para paliar o provocar el mal de amores o el amor respectivamente.

No desdeñemos el carácter musical de los tratamientos, pues parten muchos de ellos de síntomas que el “mal de amores” provocaba en la psique humana y que con el manejo de ciertos sonidos, eran capaces de incidir sobremanera en el sufrimiento que pasaba el “enamorado”.

## **10. LA MÚSICA COMO TRATAMIENTO DEL MAL DE AMORES**

Gracias a los trabajos medievales de Arnaldo de Vilanova, Bernardo de Gordon, Constantino el Africano, pero sobre todo los del poeta francés Pedro Abelardo, el mal de amores, ha sido una temática recurrente a la hora de definir numerosas patologías de carácter mental, con sintomatología muy concreta y

con una especial fama entre un sector social determinado. Los médicos y poetas mencionados arriba, insistían en que el amor heroico o mal de amores, solo podían sufrirlo los hombres, pues las mujeres eran más frías. Además tampoco afectaba a los pobres, porque no estaban expuestos al placer con frecuencia, que era el factor de riesgo. El mal de amores era, entonces, una enfermedad de hombres ricos y nobles.

El pronóstico del mal de amores no era bueno, pues si la enfermedad no era curada, el enfermo se podía volver loco o incluso morir. Por eso, para curarla, existían una cantidad de remedios interesantes entre los que destacaba como principal, la música. La eficacia de ésta en dicha patología, se basó en principio, en aplicaciones terapéuticas esotéricas, como veremos en el punto siguiente, que unía el arte del orden universal y la armonía. Además, la música asignaba a las capacidades psicofísicas, capacidades afectivas.

El amor y la música fueron, de hecho, representados en el Barroco, por numerosos pensadores. Ambos eran, paradójicamente, fuerzas insustanciales que producían efectos físicos evidentes<sup>782</sup>, y fueron víctimas de febriles apetitos sensuales incontrolados, por lo que tanto amor como música estuvieron sujetos a estrictas medidas de control social.<sup>783</sup> Este complicado discurso circuló entre los siglos XVI y XVII donde teóricos y profesionales acerca de la experiencia musical, incorporaron a sus enseñanzas las de Platón, Aristóteles, Aristoxeno, o Galeno, así como las teorías de los medievales y renacentistas.<sup>784</sup>

Como se ha demostrado, varios documentos del pensamiento griego antiguo sostuvieron que la música podía afectar de forma misteriosa y alterar la disposición de sus oyentes. El arte musical por tanto, propiciaba extraordinaria moral, y tenía cualidades educativas y terapéuticas, y no dudaron en otorgarle la capacidad para tratar dolencias físicas y equilibrar la psique en numerosas condiciones, incluyendo el amor.

---

<sup>782</sup> Finney G.L, *Music, Mirth and the Galenic Tradition in England*, in J. A. Mazzeo (ed.), *Reason and the Imagination: Studies in the History of Ideas, 1600-1800* (London, 1962), p. 143

<sup>783</sup> Austern L.P, *Alluring the Auditorie to Effeminacy: Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England*, *Music and Letters*, 74 (1993) , pp. 347-8; R. Monelle, '*Passion and Music*', *Musical Praxis*, 1 (1994) , pp. 9-12.

<sup>784</sup> Kassler, *Apollo and Dionysus: Music Theory and the Western Tradition of Epistemology* in E. Strainchamps and M. R. Maniates (eds), *Music and Civilization* (New York and London, 1984), p. 459

Ya en el medioevo, las síntesis de Boecio, en el siglo VI, conservaron su inestimable influencia en el pensamiento musical hasta bien entrado el Barroco. Por lo tanto, en el progreso de la pasión del amor, la armonía, mediante su acción, restauraba el cuerpo y el alma.

Para el artista en solitario, el hecho de hacer sonar su música era un medio para fomentar la curación, la introspección y el equilibrio psicofísico a través de la terapéutica personal. De las teorías de Boecio al respecto, se extraía la idea de que la música podía manipular la respuesta del estado anímico y físico con un fin terapéutico, idea que predominó en los escritos sobre el uso de la música en el mal de amores desde la Edad Media hasta la pre-modernidad. Las recomendaciones musicales y las descripciones hechas por los médicos, filósofos y teóricos de la música barrocos, en relación a esta “enfermedad” se reflejaron en muchas ocasiones en tratados esotéricos perfectamente compatibles con la mayoría de los libros médicos la época. Dichos escritos también refuerzan la noción de que la música podría purgar los afectos eróticos así como despertar sentimientos amorosos.

Aquí nos detenemos para recalcar una vez más la ambivalencia de los efectos de los sonidos, cuyo sustento teórico comenzó Ovidio (43-17 a.C), que ya recomendó en su *Remedio Amoris* que el paciente debía evitar el teatro, el uso de cítaras, de flautas, de liras, y de la voz, pues eran capaces de enervar la mente.<sup>785</sup>

La prescripción de la terapia de la música medieval de amor heroico, basado en los principios griegos y árabes, además de la sabiduría de la Europa cristiana, continuó para centrarse en la capacidad de la música para alterar los estados de ánimo y levantar la flaqueza física. Ésta, era parte de un grupo de actividades encaminadas a tratar a los enfermos de melancolía excesiva, que también incluía beber vino, viajar, visitar los jardines fragantes con agua corriente, recitar poesía, y hablar con amigos.

Según algunas opiniones, la música como tratamiento, funcionaba mejor en sinergia con el vino o con el baño de agua tibia, pues dicho conjunto quitaba la tristeza, y restauraba los componentes psicofísicos alterados.<sup>786</sup>

---

<sup>785</sup> Ovid, *Libri de arte amandi et de remedio amoris* (Tusculani, 1526) Liber Secundus, f. 54.

<sup>786</sup> Mirar Arnaldo of Villanova, *De Amore Heroico*, in *Opera Omnia*, p. 1530; y *De Amoris Heroici in Praxis Medincinalis*, p. 200

Detengámonos en esta curiosa unión. Sabemos, que no es la primera vez en esta tesis que nos encontramos con que ambas recomendaciones eran compatibles para una terapia adecuada de la melancolía o el mal de amores, pues ya fueron los pensadores musulmanes los primeros en proponerlo, seguidos de los médicos Arnaldo de Vilanova y Oliva de Sabuco, amén de posteriores autores y teóricos que favorecían la embriaguez producida por el morapio en compañía de los sonos de instrumentos o voces ebrias. Pero ¿qué melodías eran las adecuadas para este espectáculo lúdico-terapéutico?

Ni los médicos, ni los teóricos de la música sugirieron ningún repertorio al respecto de forma concreta. Vilanova, se limitaba a recomendar música agradable cantada o tocada con instrumentos para el tratamiento del amor heroico, diferenciando el tipo de instrumentos y las canciones para los trastornos cerebrales de la manía y la melancolía, los cuales, por supuesto, producían síntomas similares a los del mal de amores.<sup>787</sup>

Como tratamiento en si, la herencia medieval médico-musical incluía la estimulación auditiva del apetito erótico junto con banquetes y baños comunales, una manifestación destinada a distraer del amor obsesivo. Giovanni Bocaccio<sup>788</sup> explicó al respecto que **“las canciones e instrumentos musicales tenían el poder de disipar la melancolía, que era provocada por los humores fríos”**.<sup>789</sup> Recordemos al flamenco Tinctoris, en el siglo XV, quien en uno de sus veinte postulados sobre los efectos de la música, se mostró muy explícito a la hora de manifestar que ésta avivaba el amor.<sup>790</sup> Baltasar de Castiglione (siglo XVI), que tan bien habló de los remedios para la picadura de la tarántula, tuvo una mención especial para la música en el amor cortés en su obra *El cortesano*. En ella citó el poder de la misma para que el cortesano masculino atrajera el amor de las mujeres diciendo: **“la melodía tierna y suave, llega a la mujer por buen hacer del cantor, y dulcemente la embriaga con su canto”**.<sup>791</sup>

---

<sup>787</sup> Arnald of Villanova, *Opera Omnia*, p. 1530; y *Praxis Medicinalis*, p. 200; McVaugh, *Medicine before the Plague*, p. 232.

<sup>788</sup> G. Boccaccio, *The Book of Theseus/Teseida delle nozze d'Emilia*, trans. B. M. McCoy (New York, 1974), p. 200

<sup>789</sup> Ibid.

<sup>790</sup> Tinctoris, Johannes. *Complexus effectum musices*, Ed. Coussemaker, IV p.192 Traducción realizada de *Historia de la Estética: la estética moderna, 1400-1700* de Wladyslaw Tatarkiewick. Ediciones Akal Madrid 2004

<sup>791</sup> B. Castiglione, *The Courtier*, trans. T. Hoby (London, 1561), sig. J2.

## 10.1 CASTIGLIONE Y SU CORTESANO IDEAL: CONSTANTIJN HUYGENS

Castiglione, al escribir su manual del perfecto cortesano, educado en música y rápido en el manejo de la palabra y la voz cantada, no lo hizo metafóricamente ni hipotéticamente. Su modelo a seguir fue el holandés Constantijn Huygens (1598-1687), poeta clásico del siglo de oro neerlandés<sup>792</sup>.

Como músico al uso, Huygens manejó a su antojo los conocimientos musicales para promocionarse en una sociedad aristocrática de la que formaba parte desde la cuna. Fue uno de los primeros personajes de la historia que utilizó el poder evocador, terapéutico, cautivador, educativo y social de las melodías y las armonías adornando sus tañidos con excelentes sonetos.

Como el mejor de los profesionales, Huygens fue instruido al respecto desde su nacimiento. Se crió en La Haya y recibió una educación humanista completa en los idiomas, las ciencias y las artes, así como en la danza, la esgrima y la equitación. Su padre, que le dio las primeras clases de canto, tuvo buen cuidado en la educación musical de su hijo no solo por el placer estético, sino también con el propósito de mejorar sus habilidades sociales.

En los siguientes años, la música ofreció una ayuda inestimable a Constantijn, pues le abrió el camino como secretario personal del príncipe Federico Enrique de Orange (1625-1647) y su sucesor, Guillermo II (1647-1650). Agradecido por la educación recibida de sus padres Huygens dijo: **“Gracias a ellos, un niño de cinco años, se alimentaba con dulces sonidos junto con las primeras cucharadas”** A esa edad aprendió a tocar la cítara, seguida de la viola da gamba y el laúd. Luego aprendió a tocar la tiorba y la guitarra. Todos instrumentos de cuerda, potenciando la sensualidad de los mismos y la facilidad de llegar al espectador con mayor celeridad.

Huygens tuvo una influencia significativa en todo el desarrollo cultural de los Países Bajos. Entre sus muchos logros, llevó al joven Rembrandt van Rijn a la élite cortesana y presentó al científico Anthonie van Leeuwenhoek (1632-1723)<sup>793</sup> a la Royal Society de Londres. Conoció a Rubens y Van Dyck, y

---

<sup>792</sup> A. G. H. Bachrach, *Sir C. Huygens and Britain: 1596-1687. A pattern of cultural exchange*, vol. I: 1596-1619, Leiden, Oxford 1962

<sup>793</sup> Klitzman R. Antón Van Leeuwenhoek, FRS on Vermeer: a figment of the imagination. *FASEB Journal* 2006; 20: 591-4.

además, aunque no es seguro, actuó de marchante con algunas obras del gran Johannes Vermeer<sup>794</sup>.

La correspondencia de Huygens, sus poemas, diarios, revistas y memorias, nos proporcionan información detallada acerca de sus actividades musicales. Por ejemplo, separaba estrictamente sus negocios del ocio, dedicado por completo a las artes, especialmente la poesía y la música. A pesar de considerar esta última como un pasatiempo, era muy consciente de que era un medio de auto-promoción en los medios tanto personales como profesionales. La música desempeñó un papel importante en la obtención de contactos con varios aficionados musicales en la sociedad de clase alta de la zona norte y sur de Holanda, por ejemplo, con la familia Duarte, ricos joyeros judeo portugueses de Amberes. Dicha familia poseía talentos musicales considerables y Huygens era un asiduo en sus reuniones artísticas. Probablemente, su carisma cautivó a Leonora Duarte (1610-1678) que recibió clases del genial poeta.<sup>795</sup>

Su talento y desparpajo cortesano le llevó a París, manteniendo una estrecha relación con Descartes y Mersenne en temas musicales. Con estos contactos, Huygens conoció el punto de vista terapéutico musical emanado de las doctrinas de los pensamientos franceses sobre la teoría de los afectos.<sup>796</sup>

Compuso más de 800 piezas musicales durante toda su vida, principalmente piezas para solistas para los cinco instrumentos que dominaba. Por desgracia, sólo ha sobrevivido una allemande para viola da gamba<sup>797</sup>.

Huygens fue el cortesano ideal, el perfecto músico, el ingenioso poeta, el político convincente, el carismático palaciego, el noble influyente, el aplomado auditor, el caballero seductor y el ambicioso erudito. En otras palabras la perfección social al servicio de la corte y para disfrute e interés personal.

En el Barroco recogerá el testigo el ya comentado Robert Burton, considerando a la música un agente para despertar el amor, pues para él era **“alimento del amor, de lo sagrado y lo profano, curación del cuerpo y del**

---

<sup>794</sup> Marek H. Dominiczak Painting, Poetry and Optics: Johannes Vermeer. *Clin Chem Lab Med* 2002; 40: 192-5.

<sup>795</sup> Rudolph A. Rasch. *Leonora Duarte*, Grove Music Online, ed. L. Macy (Septiembre de 2006)

<sup>796</sup> Edwijn Buijsen, *Music in the Age of Vermeer*, in M. C. van der Sman (ed.), *Dutch Society in the Age of Vermeer*, Zwolle 1996, p. 116-118

<sup>797</sup> Tim Crawford, "Allemande Mr. Zuilekom." *Constantijn Huygens Sole Surviving Instrumental Composition*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXXVII*, 1987, pp. 175-181



**alma**” Por lo tanto, la música se entiende como la llama para encender el fuego o para encender la esperanza de la pasión recíproca.<sup>798</sup> Y añadió que:

*“Entre otras buenas cualidades de un compañero amoroso, es indispensable que esté dotado con la gracia de tocar algún instrumento, pues sin lugar a dudas, toca en la piedra del amor. Porque así como decía Erasmo de Rotterdam, el amor con música y poesía os hará músicos. Lo principal de su estudio era saber cantar, bailar, y sin lugar a dudas, ser señor con las Damas, pues no sería bien calificado en este género, si el amor no les incitase”*<sup>799</sup>

Hasta este momento, la figura de Erasmo de Rotterdam (1466-1536) no había centrado nuestra atención, pues su litigante espíritu se había dedicado a combatir el protestantismo en toda su extensión. La crítica hecha hacia el uso de instrumentos en el culto religioso era el único documento musical encontrado en su tesis religiosa. No obstante, a la par que teólogo era filósofo y un ferviente impulsor del humanismo. De ahí el interés por conocer las sensaciones amorosas que podía provocar la música. Desgraciadamente la guía para saber que piezas se debían tocar era inexistente, pues no hubo alusión alguna al tipo de música que se utilizaban para tal fin.

## 10.2 EL LAÚD COMO INSTRUMENTO TERAPÉUTICO DEL MAL DE AMORES

No obstante, si no se describían las formas musicales a utilizar, si se incidió sobremanera en la descripción y anatomía del instrumento ideal para “robar” el corazón a las damas y a los caballeros. Hablamos, como no podía ser de otro modo del laúd, instrumento por excelencia de toda la terapia musical que nos ha acompañado a lo largo de los siglos hasta este punto.

La relación entre los sonidos del laúd y el amor, nos llega gracias a un manuscrito escrito hacia 1670 por la inglesa May Burwell (1623-1689) En su obra *Instruccions for the lute* explicó el gran valor del instrumento en el cortejo y tuvo la osadía de mercantilizar al laudista, tratándolo como una ganga de mercado para el matrimonio y haciendo hincapié en una mezcla de cualidades entre lo atractivo, lo sagrado y lo secular:

---

<sup>798</sup> Burton, *The Anatomy of Melancholy*, pt 3, sect. 2, mem. 3, subs. 1, p. 540

<sup>799</sup> Ibid.

*“El laudista es un intérprete modesto de nuestros pensamientos y pasiones. Para aquellos que entienden este lenguaje se puede decir que por su ayuda llega al corazón... Y [a] los que tienen la gracia para levantar allí la mente a la contemplación de las cosas del cielo, esta armonía celestial contribuye mucho a elevar nuestras almas y hacer que se fundan en el Amor de Dios. Nada representa tan bien al consorte como esta gran cualidad pues da más anticipo de las alegrías celestiales y de la felicidad eterna... Algunos han creído que debe ser una encarnación angelical, y que deben unirse cuanto antes en matrimonio con una persona que posea esta rara cualidad”<sup>800</sup>*

Conocer el pensamiento de una mujer es la mejor manera de conocer sus deseos. La importancia para Burwell de tener como esposo a un tañedor de laúd, nos es bastante novedosa, pues hasta este momento no se había dado tanta relevancia al hecho de ser conyugue de un músico. Pero si incidimos en el punto de vista terapéutico musical que esto suponía, la medicina estaba en casa. Los tintes religiosos de las palabras de Burwell se antojaban excesivos y hasta cierto punto exagerados, pues el hecho de comparar al laudista con un ángel, y ser capaz éste de provocar la felicidad eterna, lo enaltecía como un “producto” exclusivo y por lo que parecía, muy deseado por las damas.

Estas declaraciones probablemente sirvieron como un poderoso motivador para que las mujeres solteras de la época tomaran clases de laúd, en particular las jóvenes, que podrían utilizar la música para ocultar su propia llama secreta.<sup>801</sup>

Imágenes como las mostradas en la addenda iconográfica referida a este tema, erotizaban al laúd junto con los hábiles movimientos de los dedos de los intérpretes sobre una roseta cubierta de agujeros manteniendo el instrumento cerca de su cuerpo, sugiriendo tal vez el potencial cautivador del mismo, previniendo así los deseos sexuales y preservando la virginidad de las mujeres castas y fieles.<sup>802</sup>

---

<sup>800</sup> *The Burwell Lute Tutor*, intro. R. Spencer (Leeds, 1974), ff. 43v-44.

<sup>801</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 41

<sup>802</sup> Jacquart and Thomasset, *Sexuality*, pp. 152-3 o Austern, *Sing Againe Syren: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature*, *Renaissance Quarterly*, 42 (1989), pp. 430-31.

Escenas de interior harto conocidas, poseían en su temática un subtema dedicado en la mayoría de las ocasiones a la inspiración del amor o al propio tratamiento del mal de amores. Lo extraordinario de todo esto, es que siempre se asociaba la aparición de instrumentos a temas relacionados con el amor, manteniendo una sinergia constante entre ambos elementos.

Desde el siglo XIV al XVII tomaron protagonismo sobre todo los instrumentos de cuerda íntimamente asociados a las serenatas y a la propia soledad, decorados a menudo con imágenes alusivas al deseo erótico.<sup>803</sup> El mero hecho de poseer estos extraordinarios objetos, otorgaban al artista el poder positivo del amor, de autorregulación privada o de terapia para el oyente.<sup>804</sup>

## **11. OCULTISMO, COSMOLOGÍA, ESOTERISMO, ALQUIMIA Y TERAPIA MUSICAL**

Entender que la terapia musical tuvo entre el Renacimiento y el Barroco un componente ocultista y alquímico, se nos antoja cuanto menos curioso. Gracias a las disertaciones de Paracelso, médico estudiado en el capítulo anterior, y su deliberada obsesión por establecer la correspondencia entre el cuerpo humano y el cosmos, encontramos en este siglo al inglés Robert Fludd (1547-1635), que aunó el saber médico paracélsico, la astrología derivada de los textos pitagóricos, platónicos y keplerianos, y el misticismo de Agrippa von Nettesheim.

### **11.1 ROBERT FLUDD. MÚSICA, COSMOLOGÍA Y TERAPIA MUSICAL**

Gracias a las representaciones de los grabados de las obras de Fludd, podemos entender las intenciones que este alquimista quería transmitir. En cierto modo podemos comparar el compendio que utilizaron los musulmanes con las cuerdas del laúd y sus relaciones con el macrocosmos y microcosmos con los trabajos publicados en 1617, donde Fludd, empleó el monocordio para componer la teoría gnóstica sobre las correspondencias armónicas entre los

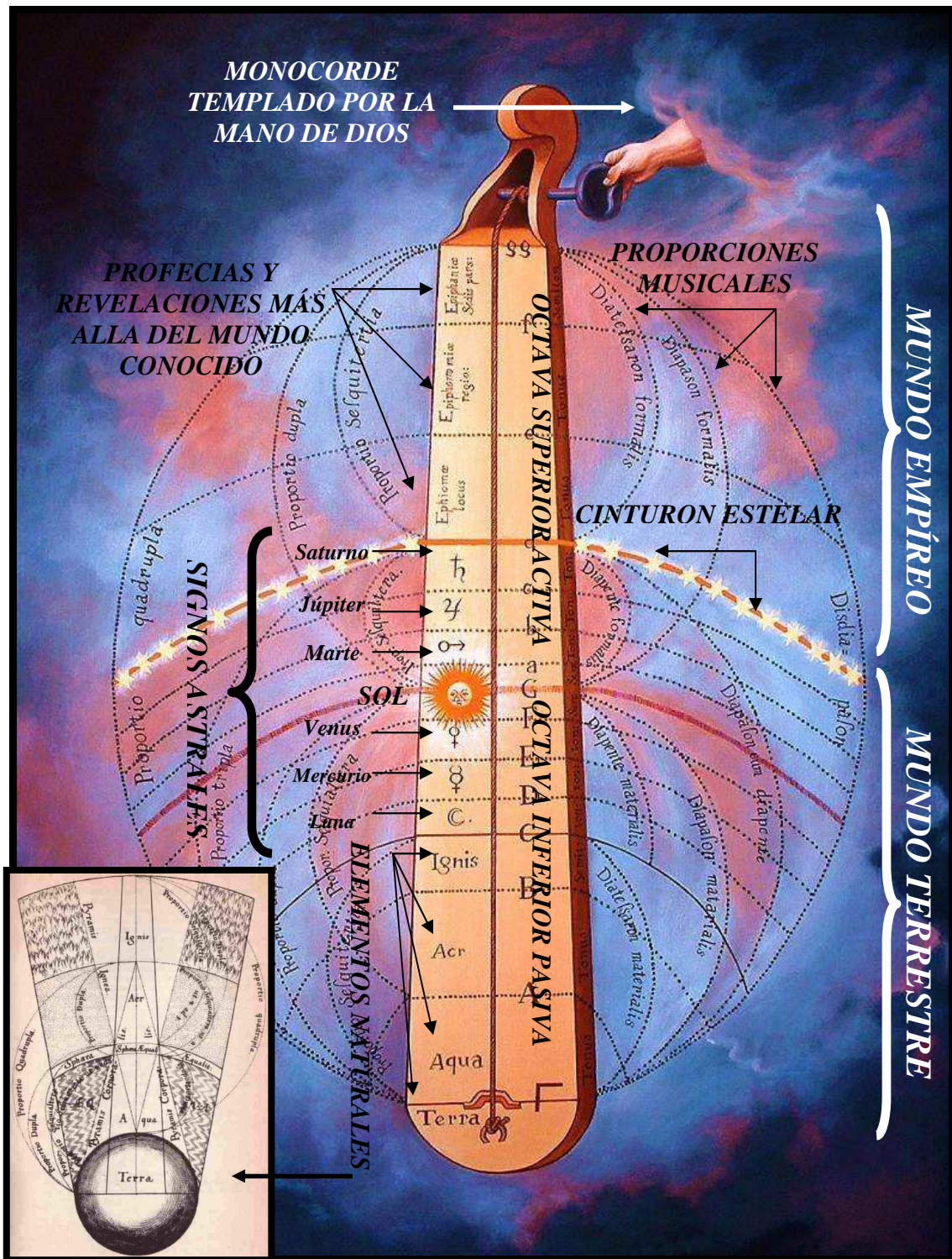
---

<sup>803</sup> G. Hellwig, Joachim Tielke: *Ein Hamburger tauten- und Violenmacher der Barockzeit* (Frankfurt, 1980), pp. 100-117; L. Libin, 'CA Musical Instrument from the Irwin Untermyer Collection', in J. Rasmussen (ed.), *Studien zum Europäischen Kunsthandwerk* (Munich, 1983), pp. 68-9

<sup>804</sup> E. De Johng, *Erotica in Vogelperspectief*, *Simiolus*, 3 (1968-69), pp.41-3; Gagne, *L'Erotisme dans la musique*, pp. 89-102

planetas, los elementos naturales, las partes del cuerpo humano y la música. Este trabajo se recoge en la obra *Musica Mundana*, libro tercero de la *Historia metafísica, física y técnica de los mundos mayor y menor*. Un año después publicaría *De Naturae Simia* ampliando sus teorías acerca de la música humana y siguiendo la estela pitagórica que Boecio había trazado en el siglo VI. Los dos grabados presentados aquí representan las relaciones entre Dios y su creación (El macrocosmos), y también entre el alma y el cuerpo (el microcosmos) en términos explícitamente musicales.

La primera imagen representa la estructura armónica del universo (Música Mundana) por la escala musical en un monocordio, un instrumento musical de una sola cuerda que acompañaba la monodia al unísono; podía clasificarse dentro del grupo de los cordófonos pinzados y frotados. Su estructura era la siguiente, según claro está las disertaciones de Fludd: la escala de niveles de vida descendía del reino inmaterial de Dios, a través del reino empíreo de los ángeles y del reino etéreo de las estrellas y los planetas a la Tierra. Según el alquimista alemán ***“el monocordio es el principio interno que, desde el centro de todo, produce la armonía de toda la vida en el cosmos”***, donde Dios, tensando o destensando la cuerda, podía regular el “gran acorde” (mundo), y la consistencia de la materia entre el empíreo y la Tierra. El instrumento estaba dividido en una octava superior, ideal, activa, y una octava inferior, material y pasiva. Ambas octavas (diapasón) se dividían a su vez en cuartas (diatésaron) y quintas (diapente), subdivididas en tres partes cada una de ellas, con el Sol central e intermediario entre las mismas, representando a uno y otro mundo, símbolos visibles de lo invisible.



The divine monochord, from Robert Fludd, *Utriusque historia*, vol. 1 (1617), p. 90<sup>805</sup>

<sup>805</sup> Fludd, Robert. *Utriusque Cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo Volumina secundum cosmi defertian divisa...* Openhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617-21. Vol.1 p.90

Las proporciones que se distribuían entorno al tablero del monocordio, en palabras de Fludd, tenían la siguiente finalidad:

*“Así pues, las proporciones conducen, sin duda a la muy notable armonía mundana, proporciones por las que, operando la naturaleza de la luz primero en la naturaleza intermedia, se consigue la concordia indisoluble de todas las cosas y las orejas del intelecto son acariciadas por una música inexplicable, pues el instrumento de esta melodía, esto es, la máquina del mundo, es como un monocordio”<sup>806</sup>*

El monocordio, no fue un invento de Fludd, aunque todo el compendio astral y sus componentes músico-cósmicos si, la idea parte, como no podía ser de otro modo, del genial Pitágoras. Éste estableció el orden del universo a través un monocordio<sup>807</sup> más simple, donde se explica con detalle la relación entre la longitud de la cuerda y las notas correspondientes, que fueron aprovechadas para un estudio cuantitativo de lo musical; como las distancias de los planetas correspondían aproximadamente a los intervalos musicales, se pensó que cada astro daba una nota, y todas juntas componían la llamada *armonía de las esferas* o *música celestial*, que no se oía por ser constante y sin variaciones. Directamente relacionada con esto estaba la salud corporal, pues la perfecta armonía de las esferas era la templanza de las armonías corporales (extremidades, corazón, vísceras y temperamentos)

Desde esta última perspectiva, enfocamos el punto de vista terapéutico musical para entender lo que tanto Pitágoras como posteriormente Kepler y Fludd, quisieron manifestarnos. Al igual que los musulmanes con las cuerdas del laúd, tan comentado y utilizado en esta tesis, los alquimistas anteriormente señalados, establecieron un entramado ciertamente interesante que definía en su extensión los estados anímicos según los cuerpos celestes y su relación con los elementos naturales y la armonía musical. Obviamente, la idea de armonía era el cimiento sobre el cual se construía la escala musical. En el monocordio expuesto, se trataba de relacionar ciertas proporciones matemáticas perfectamente determinadas derivando en consonancias perfectas.

---

<sup>806</sup> Fludd, Robert. *Utrisque Cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo Volumina secundum cosmi defertian divisa...* Openhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617-21. Vol.1 p.90

<sup>807</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 42

En comunión directa con el ser humano, Fludd abogaba porque nuestro cuerpo también tenía música propia. Para él, las enfermedades surgían en el mismo momento en que la música, que emanaba el cuerpo y del mundo mismo, no se encontraban en armonía. La cura de dicha enfermedad se daba cuando el propio cuerpo resonaba armónicamente con el universo. Por este motivo, los alquimistas, tomando de los pitagóricos sus postulados, proponían al enfermo sesiones de terapia musical en las que en teoría, tocaban músicas relajantes o estimulantes, según el ritmo y la armonía musical necesaria o conveniente. Para llegar a diagnosticar y utilizar el tipo de música equivalente a la enfermedad a tratar, entraba en juego el monocordio, pero para entenderlo debemos tomar las palabras del renacentista florentino Ficino, que publicó su propio manifiesto en pro de la música astrológica como terapia en su *Libro de la Vida* y de la que Fludd hizo uso. Por ejemplo, los nacidos bajo el signo de Saturno, mostraban un temperamento melancólico por naturaleza. La antítesis de ésta, eran las armonías que se encontraban en el signo de Júpiter, caracterizado por la jovialidad y alegría. Entonces entraban en juego diferentes factores: primero el signo donde había nacido y observar la característica temperamental de dicho signo (como ya hemos dicho bajo saturno, Júpiter u otro); después, la patología que sufría el paciente; posteriormente, tocar en el monocordio dichas concordancias (mediante los intervalos de octava, quinta y cuarta) haciéndolas coincidir con los elementos naturales (fuego, aire, tierra y agua) y para finalizar buscar el elemento vivificante y rehabilitador del mal que padecía el paciente. De tal modo, el fuego (ígneo en el monocordio), producía en la persona actividad exagerada y revitalización y estaba relacionado con el sol, Marte y Júpiter (que representa la alegría y la fuerza). El aire, producía movimiento y motivaba a la reproducción de la vida, fomentaba la belleza y provocaba sosiego y tranquilidad (Venus), La Tierra, petrificación, muerte y melancolía, ubicada bajo el signo de Saturno (como ya vimos en la melancolía de Saúl o Hugo van der Goes) y finalmente el agua, formación excesiva de la flema y alto bombeo sanguíneo (La luna y Mercurio).

Gracias a otro grabado de Fludd, esta vez publicado bajo el título *Utriusque cosmic historia*<sup>808</sup> en 1619, podemos corroborar todo este compendio

---

<sup>808</sup> Fludd, Robert. *Utriusque cosmic historia*, vol. 2 (1619), p. 275

adherido al cuerpo y la acción musical sobre él. El grabado<sup>809</sup> representa al hombre y el microcosmos y las repercusiones de las proporciones musicales desde la cabeza hasta los pies del propio cuerpo. Así, tomando los intervalos musicales anteriormente comentados (diapasón-octava, diapente- quinta y diatesarón-cuarta), observamos las concordancias. La cadena musical no sólo representaba el alma del mundo, sino que también correspondía a la medicina espiritual que enlazaba alma y cuerpo, y que actuaban como el principal vehículo para la curación.

En otros libros, Robert Fludd se ocupó igualmente de presentar la armonía entre el macrocosmos y el microcosmos sin aportar nada nuevo a lo expuesto ya.

## 11.2 ¿ALQUIMIA O ARTE MUSICAL?

En este punto nos preguntamos ¿fue solo Fludd el que se interesó en la relación entre alquimia y música como medio terapéutico, o ya era una tradición adquirida tiempo atrás? Como rezan otros tratados, el esoterismo, ocultismo y alquimia existían desde tiempos inmemoriales, pero durante el siglo XVII y siglo XVIII, donde logias masónicas en busca de la verdad a través de la razón proliferaron, se multiplicó el interés hacia lo oculto, hacia esa extraña relación entre alquimia y música, entre lo mágico y la curación sonora.

Sin ir más lejos, un alquimista alemán y monje agustino del siglo XV, llamado Basil Valentine, del que se desconoce fecha exacta de nacimiento y muerte, escribió el "*Tratado de Azoth*", *Aureliae Occultae Philosophorum* que fue publicado en 1659 en el que estableció una relación directa entre la alquimia y la música, valorando ésta última como indispensable en el día a día del alquimista, por su poder esotérico y misterioso. Así vemos en el grabado de la obra *Revelation dels mysteres des teintures essentielles*<sup>810</sup>, una especie de viola de gamba de siete trastes y una agrupación tubular encima de ella en la que apreciamos la simbología planetaria expuesta por Pitágoras y Fludd. En la parte de la derecha de la imagen, aparece una figura, el alquimista sin duda, que parece explicar las relaciones entre la música y el universo, y a su vez,

---

<sup>809</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 43

<sup>810</sup> González, Federico. *La iniciación a la hermética y Rene Guenon*. Texto y dibujo publicado en la sección Notas del Nº doble 11-12 de SYMBOLOS dedicado a la "Tradición Hermética", 1996.



maneja material alquímico. A la izquierda, es probable la presencia del propio Basil Valentine, vestido de monje, aunque no se sabe con certeza.



Basil Valentine *Revelation des mysteres* Paris, 1668

La alquimia, siendo una disciplina filosófica, que combinaba elementos de química, metalurgia, física, medicina, astrología, semiótica, misticismo y arte (música), entrelazaba conocimientos médicos con conocimientos musicales. Recordemos al cabalista, médico y alquimista renacentista Agrippa von Netthesheim, que aseguraba que la música era capaz de curar la ciática y que templaba el espíritu y lo divinizaba<sup>811</sup>. Entonces, y por lo que parece, la disciplina musical era de uso frecuente en los experimentos médicos de dichos investigadores. Así lo corroborará Heinrich Khunrath (1560-1605), filósofo, alquimista, y médico alemán. En su obra denominada *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*<sup>812</sup>, mostró un dibujo del laboratorio ideal de un alquimista. Entre lo religioso, lo esotérico, lo filosófico, lo astral, lo empírico y lo racional, se hallan diversos símbolos en los que se ve claramente, y en primera línea, varios instrumentos musicales entrelazados, entendidos como los Principios de la Gran Obra, a saber, un violín, un arpa y un laúd. Dichos instrumentos representan la combinación armoniosa de la Sal, el Mercurio y el Azufre (principios derivados de los cuatro elementos, fuego, aire, agua y tierra). Bajo estos instrumentos una inscripción escrita por el propio Khunrath: **“La música santa ahuyenta a la tristeza y a los espíritus malignos, pues el espíritu de**

<sup>811</sup> Agrippa de Nettesheim, Enrique Cornelio (2004). *Filosofía oculta*. Sexta edición. Buenos Aires: Editorial Kier (1992). *Filosofía oculta: magia natural*. Madrid: Alianza editorial

<sup>812</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°44

***Jehová canta gozoso en un corazón lleno de santa alegría***<sup>813</sup>. La distinción de música santa, marcó el carácter cristiano de estos científicos y la relación paradójica con el mundo empírico-científico. Asimismo, el que la música ahuyentara los espíritus malignos era una anotación asidua para con el poder de los sonidos (recordar a Saúl, Hugo van der Goes, San Dunstan y tantos otros).

El pensamiento alquímico, contaba en ocasiones con el acervo musical para realizar conjeturas y teorías, para tratar a la música, no solo desde el punto de vista astral, que era uno de los pilares teóricos de alquimista, sino también directamente relacionada con el uso terapéutico de la misma, o como medicina del cuerpo y alma. Por lo tanto, no debemos desdeñar las, en ocasiones, excentricidades musicales de los alquimistas, porque tal vez fueran los que de manera más directa relacionaran disciplinas de la salud, como la medicina, con un tratamiento sonoro. De ahí el interés de ubicar siempre instrumentos musicales a la vista de todos y queriendo ejemplificar su particular disposición. En este contexto, el médico italiano, Giambattista Della Porta (1535-1615), fue más lejos que sus coetáneos al otorgar a la música el poder del remedio universal, que muchos, lógicamente, trataron de burda charlatanería. Para Della Porta, todos aquellos instrumentos contruidos con madera de los árboles y plantas medicinales, producían la impresión placentera de los bosques de donde procedían, siendo la panacea más natural y eficaz que se podía conocer cuando se les hacía sonar ante personas enfermas.<sup>814</sup>

También podemos pensar que el hecho de aglutinar el conocimiento de muchas disciplinas, provocara que la música, como paradigma más etéreo, mágico y cosmológico de las artes, según los efectos que producía en las personas, cautivara a más de uno y condicionara un estudio de su teoría y de uno o varios instrumentos, donde el alquimista podía tañer o tocar con vehemencia o sosiego según los fines propuestos. Cuan complejo se podía presentar el panorama musical bajo unos pensamientos tan ocultistas y esotéricos. Sin embargo, dichos científicos eran capaces de formular hipótesis

---

<sup>813</sup> Stanislas Klossowski de Rola. *El juego aureo*. Ed. siruela. Madrid 2004 p.46

<sup>814</sup> Fétis, François Joseph. *Curiosités historiques de la musique*. Bruselas 1830 p.446 y también en Porta, Della Giambattista. *De magia naturalis*. Jenócrates ya había utilizado las flautas de éléboro para enfermos mentales, y las flautas hechas de madera de álamo contra la ciática.

al respecto del poder musical en la salud y de la vibración de las cuerdas en ciertos experimentos de física o química.

Existieron alquimistas-músicos como tal durante el Barroco, que tuvieron hondo calado en la sociedad. El más representativo de esta estirpe fue el médico alemán Michael Maier (1568–1631), que además cultivó la música y una exquisita alquimia. Fue consejero de Rodolfo II de Habsburgo, el cual se dejó llevar por el docto galeno y producto de ello, el monarca se convirtió en uno de los mandatarios más afamados en cuanto a su acervo cultural, pues abrazó las mismas disciplinas que Maier, aunque nunca llegó al nivel del alquimista. Su obra más representativa fue *La Fuga Atalanta* (*Atalanta Fugiens*), libro emblemático sobre alquimia, publicado en 1617; junto a imágenes, poemas y discusiones, que incluyó cincuenta piezas musicales.

Explícitamente, en todo el compendio no hay ni un solo emblema que relacione la música con la medicina ni con la terapia, no obstante, supo sintetizar las especulaciones de su amigo y co-frater Fludd, aunque mientras el inglés se expresaba filosóficamente, Maier preferirá hacerlo a través de hermosos grabados alegóricos. De este modo, cada uno de los pasos que conducía a la realización de la “Gran Obra” alquímica, estaba ilustrado por una exquisita imagen de carácter hermético (filosofía expuesta por el mítico Hermes Trismegisto), por un breve poema y por una composición musical a dos voces con acompañamiento de bajo continuo. Maier plasmó así magistralmente, con música y alegorías, el concepto de equivalencias entre el macrocosmos y el microcosmos.

En España, se dio cita un peculiar médico salmantino llamado Francisco Suárez de Rivera (1680-1753), que abrazó la alquimia destacando en estudios de botánica y química. Gracias a sus conocimientos en la materia, ejerció una notable influencia en las poblaciones extremeñas de Usagre, Tornavacas, Monasterio de Yuste, Garganta la Olla, y Jaraicejo, hasta que llegó a ser Médico de Cámara del Rey Felipe V. Escribió abundantemente sobre sus experiencias y litigó en 1727 con Benito Jerónimo Feijóo, donde atacó el curanderismo y el intrusismo médico.<sup>815</sup>

---

<sup>815</sup> Granjel, Luis S.: *Francisco Suárez de Rivera, médico salmantino del siglo XVIII*, Salamanca, Seminario de Historia de la Medicina Española, 1967.

Suárez, aunque de modo disperso, ofreció en sus obras información sobre cuestiones anatómicas y fisiológicas, entre ellas la circulación de la sangre. Se ocupó de las más diversas afecciones internas, a cuyo estudio clínico y terapéutico consagró la mayor parte de sus escritos. En estos recomendó la música como uso terapéutico.

Sus excentricidades, le llevaron a labrarse una reputación que rozaba la insania, pues o bien era reconocido como un comerciante de la ciencia o bien como un candidato al manicomio.<sup>816</sup>

En aquellos días, la alquimia y la música eran consideradas como “Gran Arte” y el proceso de creación que las consolidaba se denominaba “Gran Obra”. Los alquimistas también se refirieron a la “piedra filosofal” como “piedra musical”, considerándola una alegoría del conocimiento de las artes y las ciencias.

## **12. LOS FILÓSOFOS BARROCOS Y SU RELACIÓN CON LA TERAPIA MUSICAL**

En esta etapa de la historia irrumpe con fuerza el pensamiento filosófico de un exquisito grupo de eruditos que no dudaron en dejar un importante apartado en sus tesis, para explicar la importancia de la música en la psicología humana y su orden armónico, capaz de solventar problemas de salud de toda índole. Aunque la gran mayoría desconocía la ciencia médica en toda su magnitud, se aventuraron a conjeturar sobre el poder melódico de las canciones y su repercusión en el hombre, no ya desde un punto estético, que se presupone lógico, sino desde un punto más empírico y científico, buscando una vez más una explicación coherente de los beneficios o los inconvenientes de la música.

Conociendo ya el pensamiento de Descartes, desarrollado en el punto 4.1 de este capítulo, nos centraremos en primer lugar en los otros dos grandes filósofos racionalistas, Leibniz y Spinoza.

El punto de vista musical de la perspectiva racionalista consideraba que la razón era la que imponía el significado a la música a través de las

---

<sup>816</sup> Anales de la Real Academia de Medicina. Tomo XI Cuaderno 3°. Madrid 1891 p.266

deducciones a las que llegaban mediante el análisis de los elementos musicales<sup>817</sup>.

## 12.1 LOS FILÓSOFOS RACIONALISTAS

Tras haber visto la extensa opinión de Descartes, como uno de los pensamientos más coherentes sobre la música y las pasiones que esta despertaba, focalicemos nuestra vista en el neerlandés de origen judío, Baruch Spinoza (1632-1677), influenciado irremediamente por los trabajos del filósofo francés. Sin embargo, no desarrolló prácticamente nada la idea que nos compete, y hace un mínimo guiño que mencionaremos por su presumible conocimiento del poder curativo de la música en la melancolía.

Conocedor de la obra de Burton, editada en 1621, la corriente acerca de los beneficios sonoros para paliar la soledad y la desazón que causaba la depresión melancólica, estaba de sobra extendida en la Europa del XVII-XVIII. Los filósofos del momento adoptaron esta idea como la solución perfecta a este mal, e intentando sustituir cualquier tratamiento médico convencional que se escapara a la razón. De este modo, Spinoza dijo entre sorna y realidad:

*“Una misma cosa puede ser al mismo tiempo buena, mala, e indiferente. Tal cosa es la música, que es buena para la melancolía, mala para los que están de luto, y ni buena ni mala para el sordo”<sup>818</sup>*

Tal vez la ocurrencia de Spinoza parezca una sentencia de la que no haya opción a refutar, pero no es así. Sabemos de antemano que la música desde los primeros documentos de los que tenemos constancia, ha manejado la variabilidad de los afectos o emociones. En la mayoría de las ocasiones ha sido buena, y en otras, verdaderamente nociva. Aunque sea una perogrullada, es lógico que al sordo, en teoría, le diera igual la música, pero ciertamente, no es del todo cierto. En la actualidad, han proliferado estudios en los que la música llega a nuestro cerebro no por la audición de los sonidos, sino por las vibraciones producidas por los instrumentos, y es el oído interno el que traduce o interpreta esas vibraciones. Un hipoacúsico o un sordo puede perfectamente

---

<sup>817</sup> Bourdieu, P. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid. Altea, Taurus, Alfaguara S.A.(1988):

<sup>818</sup> Frase célebre de Baruch Spinoza. Filósofo racionalista neerlandés del S.XVII

sentir las mismas vibraciones aunque no pueda traducirlas, incluso serían vibraciones receptivamente distintas a las nuestras pero fundamentalmente reconocibles e identificables, lo cual es básico para el aprendizaje de la música. Claro está que en el Barroco esta interpretación estaba lejos de ser ni siquiera una hipótesis, pero no vayamos más allá de lo que establecieron las teorías de Spinoza.

Gracias a la filosofía de María Zambrano, siglo XX, podemos conocer con mayor profundidad la obra y el pensamiento musical de Spinoza. Parece ser que el neerlandés era un gran conocedor del poder funcional de la música ilustrada en la mitología griega, por lo que era un fiel defensor de que la música estuviera presente en las labores diarias y en los trabajos manuales, con el fin de aligerar la carga y el cansancio del día a día.

Por otra parte, Leibniz (1646-1716), filósofo, matemático y jurista alemán, se debatió entre la aritmética de la música, tomada como número, tal y como formularon los pitagóricos, y entre la función placebo de la misma. Así lo expresó en una de sus múltiples frases célebres:

*“ La música es el placer que experimenta la mente humana al contar sin darse cuenta de que está contando.”<sup>819</sup>*

La conclusión que se puede extraer de las palabras de Leibniz es bien sencilla. De sobra sabemos que la música tiene ese efecto placentero que nos hace sentirnos de determinadas maneras y nos hace expresarnos según nuestro momento afectivo o emocional. Pero lo que debemos coger de esta sentencia, es ese factor inconsciente de la música en el cerebro del que hasta este momento poco se había escrito. Curiosamente el primero en comentarlo fue San Agustín y posteriormente tuvo un calado especial en la música sufí musulmana. La importancia de encontrarlo en Leibniz, es una fundamentación teórica más sólida que las anteriores aportaciones y con más relevancia. El desarrollo inconsciente de la música, sonando en el cerebro y reproduciéndose a través de los oídos en él, tomará a partir de este momento un interés especial hasta culminar en el siglo XX con estudios rigurosos al respecto.

---

<sup>819</sup> Frase célebre de Gottfried Wilhelm von Leibniz. Filósofo, científico y matemático alemán del S. XVII

### 13. LA MÚSICA EN LAS MISIONES. ENTRE LA TERAPIA Y LA EVANGELIZACIÓN

La historia del éxito de las misiones jesuíticas es impensable sin la música. Según Johannes Meier, cuando los padres (jesuitas), viajaban con sus embarcaciones por los ríos del nuevo mundo y se atrevían a internarse en regiones inexploradas, a veces, tocaban la flauta para paliar el miedo y su cansancio. Paradójicamente, los indígenas, atraídos por ese sonido dulce se agolpaban alrededor del sonido y de esa manera se establecía el primer contacto entre los misioneros y las tribus colonizables. Este era el método de comunicación más efectivo para un pueblo completamente analfabeto<sup>820</sup>, que debía establecer contacto con la realidad a través de un lenguaje no verbal.

La actividad continua de los jesuitas con respecto a la pedagogía y terapia musical, se encuentra en la provincia del Paraguay. Allí, el padre Juan Vaisseau de Tournai<sup>821</sup>, jesuita belga, había rendido grandes servicios a la instrucción polifónica del canto de los indígenas. En 1616 participó en la misión guaraní de Loreto, hasta su muerte en 1623. De manera sistemática fomentó en los jóvenes la mayor aptitud para cantar y tocar algún instrumento, componiendo y organizando las primeras orquestas en las misiones. Existe un documento<sup>822</sup> que afirma que Vaisseau utilizó la música instrumental para tratar una peste maligna que azotó ese mismo lugar en el año anteriormente señalado. Esta idea de utilizar la música como posible antídoto para el tratamiento de la epidemia la extrajo probablemente de los postulados dictados por Mercuriali y Pedro Ciruelo hacia finales del siglo XVI.

El trabajo de los jesuitas fue encomiable tal y como nos cuenta Vila Redondo en el artículo mencionado con anterioridad:

***“[...] La música no fue el único dispositivo de control desplegado por los jesuitas, pero sí fue muy importante y jugó un papel trascendental en la aparición de los efectos paulatinos conductuales que posibilitaron el control social y la concentración de poder”***

---

<sup>820</sup> Sieglinde Falkinger „...weil wir Christen sind und keine Heiden“. Die Schrift bei den Chiquitanos (Monkoka) im Tiefland Boliviens, in *Sendung – Eroberung – Begegnung*, op. cit, 2005.

<sup>821</sup> P. Delattre et Ed. Lamalle: *Jésuites wallons, flamands, français, missionnaires au Paraguay*, in AHSI, vol.17, 1947, pp.114-117

<sup>822</sup> *Historia de la música en la Argentina*”; Gesualdo, Vicente; Tomo I.

Vemos como el efecto de control conductual estaba totalmente inducido por la música instrumental y cantada, posibilitando el control de una sociedad de la que se desconocían sus costumbres y raigambres.

Pero al margen del trabajo de los misioneros, no cabía duda de las excelentes dotes del pueblo guaraní para fomentar y desarrollar el arte musical. El gusto por la música que tenía el guaraní causaba asombro en los misioneros jesuitas, así como la innata capacidad para ejecutar piezas musicales. De este modo y según un trabajo realizado en la Universidad de Barcelona en 2003 por Ariel Germán Vila Redondo, la música para el guaraní era una actividad natural, cotidiana y esencial; una necesidad básica. Los jesuitas se percataron que sólo con saber el idioma guaraní (lenguaje de las palabras) no bastaba para reducir al nativo, e hicieron un uso sistemático del lenguaje musical para cautivar y sojuzgar. El padre español José Cardiel que vivió entre los guaraníes 28 años, escribió: ***“cuando los primeros misioneros vieron que estos indios eran tan materiales (sensibles), pusieron especial cuidado en la música para atraerlos a Dios...”*** [...]

La música y el canto ocuparon un lugar destacado en el proceso de aprendizaje. Cada pueblo contó con un coro y orquesta musical. Desde la misma escuela se promovió la participación de los niños y los jóvenes, mientras que los adultos se organizaron, en la mayoría de los casos, desde la iglesia. Además, le dedicaron tiempo y esfuerzo a la danza. Los danzarines ensayaban desde los 6 años, incorporando incluso melodramas los días de domingo y feriados. En las festividades las principales diversiones consistían en representaciones, música, canto y danza<sup>823</sup>. En este contexto contamos con un testimonio del jesuita austriaco Antón Sepp:

***“Mi mayor descanso es practicar el arpa media hora cada día. Hoy, sin embargo, he tenido que omitir esto porque he prometido a los indios enseñarles algunas danzas que aprendí en Innsbruck. ¡Estos guaraníes llevan la danza en su sangre!”***<sup>824</sup>

---

<sup>823</sup> Silvio Palacios, *Gloria y tragedia de las Misiones Guaraníes*, Historia de las Reducciones Jesuíticas durante los siglos XVII y XVIII en el Río de la Plata, Mensajero, Bilbao, 1991, p. 241–292.

<sup>824</sup> En C. J. McNaspy, *Las ciudades perdidas del Paraguay: arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas, 1607–1767*, p. 125.



Efectivamente, en las palabras de Sepp, se vislumbran varias cosas. Primero, necesitaba del retiro musical para su descanso, luego la música se convertía aquí, como tantas y tantas veces en evasión de la vida cotidiana, y por lo que se ve en práctica diaria. Entonces era terapéutica para el jesuita en su soledad y terapéutica para los indígenas en su acción grupal, pues la urgencia del aprendizaje danzante, hacía una necesidad casi vital para el transcurso diario del aborigen. La música se convirtió en alimento constante de comunicación, culto y entretenimiento, pues según los documentos existentes, se recurría a ella prácticamente para cualquier cosa, ya fuera la fiesta, enfermedad o la misma muerte. Muchas veces se utilizaba para la superación de las propias dificultades, indudablemente con un marcado carácter religioso.

Pero no debemos entender la música de las misiones como una reproducción exacta de la barroca europea, pues si la del viejo continente poseía un virtuosismo y un carácter interpretativo y compositivo de extrema destreza, la música de las misiones era totalmente lo contrario, y ahí radica ese componente terapéutico tan imprescindible de toda música, la comunicación. Sus melodías requerían de un alto grado de cooperación para ser interpretadas, no existía, por tanto, la noción de competencia. Este hecho coadyuvó a la reducción y organización económica y social:

*“[...] Si una pieza musical emociona y conmueve a una variedad de oyentes, probablemente no es a causa de su forma externa, si no a causa de lo que significa la forma para cada oyente desde el punto de vista de la experiencia humana. El sonido musical puede evocar un estado de consciencia adquirida mediante procesos de experiencia social. [...]”<sup>825</sup>*

La acción musical en las misiones propició una apertura cultural sin igual en el mundo cristiano. Las composiciones europeas que portaban los músicos misioneros se vieron sorprendidas por otras de calado nativo formal y melódicamente diferentes, en las que la evangelización fue el fin principal, y acabo siendo la comunicación el primero en el orden de importancia. Las ceremonias, las fiestas, los óbitos se acompañaron con cantares e instrumentación autóctona, que fundamentó, si se podía fundamentar, la

---

<sup>825</sup> Vila Redondo, *La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)*. Artículo 2003

incursión europea en territorio americano. La música sirvió como tratamiento al misionero, como “salvación” al nativo y como vía educacional principal en el día a día de aquellas peligrosas y osadas empresas<sup>826</sup>.

---

<sup>826</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 45

**CAPÍTULO 5**  
**LA ÉPOCA DE LOS TRATADOS TERAPÉUTICO-**  
**MUSICALES LA ILUSTRACIÓN, EL CLASICISMO**  
**Y EL PRERROMANTICISMO**

## 5. LA ÉPOCA DE LOS TRATADOS TERAPÉUTICO- MUSICALES LA ILUSTRACIÓN, EL CLASICISMO Y EL PRERROMANTICISMO

### 1. INTRODUCCIÓN

Hacia 1750 empezó a generarse en Europa, un nuevo movimiento en la arquitectura, la literatura y las artes, conocido como clasicismo o neoclasicismo.

Social y políticamente hablando, fue el periodo histórico de la ascensión de la burguesía a amplios sectores del poder político y económico, lo cual tuvo consecuencias en el mundo de la cultura y de la música. En la 2ª mitad del siglo XVIII se dieron una serie de acontecimientos históricos importantes y reformas sociales que dieron lugar a violentos movimientos de masas, destacando entre ellos La Revolución Francesa de 1789, hecho que rompió con las monarquías absolutas, llevando su *Libertad, Igualdad y Fraternidad* a todos los contextos, incluido al de la música.

El Clasicismo fue la época de la Ilustración, un movimiento intelectual promovido por la burguesía y la pequeña nobleza, cuya principal manifestación fue La Enciclopedia de Diderot y D'Alambert que divulgó la cultura en amplias capas de la población. En Francia, al movimiento de la Ilustración se le denominó Enciclopedismo, que encabezó la mencionada Revolución Francesa.

Los artistas, encontraron en la burguesía un nuevo público que pagará por apreciar sus obras y al que debían satisfacer con creaciones entretenidas y naturales. De esta forma se liberaron poco a poco de las obligaciones de trabajar supeditados al gusto de los mecenas, obteniendo así una mayor independencia creativa pero contando con el reto de tener que depender del público para rentabilizar sus ingresos.

La música fue abandonando los círculos eclesiásticos y palaciegos para desenvolverse en casas privadas de la burguesía y en espectáculos públicos. Etimológicamente, clasicismo comprendería volver a las antiguas bases del mundo greco romano, y no es del todo incorrecto, pues ese retorno se basó sobretodo en el equilibrio, la sencillez y la belleza, abandonando el estilo recargado del Barroco. Por ello, en el resto de las artes se conoce a este periodo como Neoclasicismo, pues en la arquitectura, escultura y pintura, se intentó imitar las formas de la antigüedad clásica. Con la música, obviamente, no podía suceder lo mismo, pues no pudieron copiarse los modelos musicales

de antaño por no conocerse documentos al respecto, sin embargo, sí compartieron la búsqueda de la belleza y la perfección formal.

Entre los precursores de la música de este periodo podemos nombrar a dos de los hijos de Bach: Carl Phillip Emmanuel Bach y Johann Cristian Bach; pero los tres compositores que se convirtieron en las grandes figuras de esta etapa fueron Haydn, Mozart y Beethoven, que trabajaron en Viena, ya que fue considerada la ciudad más importante dentro del contexto musical del momento. Comprendió un ciclo corto, hasta 1820 o 1827, según las fuentes, fecha de la muerte de Beethoven, que marcó la transición de la Edad Moderna a La Edad Contemporánea.

Los autores huyeron de todo subjetivismo para mostrar, a través de la música, un sentimiento ajeno a ellos mismos. La dinámica general de las obras, aunque buscó el movimiento, la expresión y el sentimiento, lo hizo de una manera equilibrada y controlada por la forma. Por su parte, la ópera comenzó a tener una gran aceptación en el público.

Por lo que se refiere a la situación terapéutico musical, durante este siglo XVIII y principios del siglo XIX, se empezaron a estudiar científicamente los efectos de la música sobre el organismo. Los médicos europeos y psiquiatras americanos, incidieron en la repercusión de la música en diferentes patologías mentales y físicas. Como ejemplo del tratamiento físico encontramos al inglés Richard Browne, que estudió la aplicación de la música en las enfermedades respiratorias, descubriendo que cantar perjudicaba en casos de neumonía y de cualquier trastorno inflamatorio de los pulmones, pero defendió su uso en los enfermos de asma crónica, demostrando que si cantaban los ataques se espaciaban.

Por otra parte, el gran auge de los psiquiátricos ilustrados, fomentaron un concienzudo estudio de las patologías mentales extremas y sus variopintos tratamientos, entre los que se encontraba la música. La terapia para contrarrestar la demencia extrapolaba entre métodos brutales y salvajes, con el trato humanitario promulgado por el estadounidense Benjamin Rush o el francés Philippe Pinel. Estos, utilizaron entre la amalgama terapéutica, la música como medio para centralizar la atención y canalizar, en la mayor parte de las ocasiones, una afectividad fragmentada. Además, las melodías sirvieron

para crear una nueva corriente dentro del campo psiquiátrico llamada sistema funcional.

La proliferación de tratados terapéutico-musicales, fundamentaron científicamente la utilización sonora con enfermos enajenados, hasta el punto de extenderse a todas las clases sociales existentes. En el ambiente cortesano, tal y como sucedió en el periodo anterior con Farinelli y Felipe V de España<sup>827</sup>, encontramos al monarca Jorge III (1738-1820) de Inglaterra, quien, sumido en una desbordante locura, se le intentó aplicar tratamiento musical para controlar las excentricidades que realizaba casi a diario. El compositor del momento en Inglaterra (aunque languideciendo) no era otro que el alemán George Frederic Haëndel, el cual compuso los *Fuegos de Artificio* a petición de dicho monarca antes de perder la cordura. Pues bien, la música de Haëndel, no solo no sirvió para sosegar al delirante mandatario, sino que además le enervó en demasía. Sin embargo, dentro de la bipolaridad que le provocaba los ataques que sufría, y que a veces le hacían sentir eufórico y otras absolutamente hundido, dicha música, le producía más vivacidad y alegría que otras del mismo género, pues la música aquí sirvió para mitigar la tristeza manifestada por los cambios de humor y temperamento producidos por la locura.

En los medios divulgativos de la época, la terapia musical tuvo un importante impulso desde uno de los documentos más representativos de la historia moderna, como fue la Enciclopedia de Diderot y D'Alambert, y que veremos a continuación.

## 1.1 LA TERAPIA MUSICAL EN LA ENCICLOPEDIA DE DIDEROT Y D'ALAMBERT

*L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* fue una enciclopedia francesa editada entre los años 1751 y 1772 en Francia bajo la dirección de Denis Diderot (1713-1783) y Jean Le Rond d'Alembert (1718-1783). Ambos recopiladores, filósofos y grandes pensadores de la ilustración, se embarcaron en un proyecto de dimensiones extraordinarias siendo el tratado más importante de la Edad Moderna, pues contenía la síntesis

---

<sup>827</sup> Ver epígrafe 3.2. Capítulo 4: El Barroco

de los principales conocimientos de la época, en un esfuerzo editorial considerable para su tiempo.

Por el saber que abarcó, el esfuerzo que representó, y por las intenciones que sus autores le asignaron, se convirtió en un símbolo del proyecto de la Ilustración, un arma política y en el objeto de numerosos enfrentamientos entre los editores, los redactores, y los representantes de los poderes seculares y eclesiásticos.<sup>828</sup>

Hasta este punto, el documento en si era una aparente recopilación de textos, efemérides y curiosidades perfectamente redactadas. Pero lo que realmente nos interesa se ubica entre las páginas 903 y 909 de la enciclopedia. En la palabra música, se desarrollaron aspectos teóricos de la misma como tal; a saber ritmo, melodía, armonía, nomenclaturas, formas etc., es decir, los contenidos más formales de lo que encerraba la palabra.

Por otro lado, más adelante, en la misma denominación, se daba cita un subapartado llamado *Efectos de la Música*. La aparición de esta sección es más interesante de lo que podríamos imaginar, pues en ningún otro documento de esta índole, ni siquiera en la actualidad, había aparecido. Podríamos pensar gratamente entonces, que los efectos terapéuticos y curativos de la música estaban muy en boga en el Clasicismo, tal y como demostraremos a lo largo de este capítulo.

Comenzando con el análisis de dicha parte destacamos su introducción, que auguró lo que posteriormente se enumeró:

***“La acción de la música en los hombres es tan fuerte, y sobre todo tan sensible, que no parece necesario acumular pruebas para constatarlo. La experiencia cotidiana demuestra que tanto los que tienen sensibilidad, como los que demuestran una sensibilidad enfermiza, requieren de los sonidos para convencerse de tener o no una posible patología. La música, lleva al hombre más incrédulo, por lo tanto, el menos conocedor, con una dosis normal de sensibilidad, a encantarse con ella, pues su cuerpo recibirá las impresiones llenas de vida, y un estremecimiento involuntario mecánico apoderarse de él”***<sup>829</sup>

---

<sup>828</sup> Yeo, Richard R.. *Encyclopaedic visions : scientific dictionaries and enlightenment culture*. Cambridge University Press

<sup>829</sup> *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* p.904

Sensibilidad, patología, impresiones, estremecimiento, involuntariedad, son algunos de los vocablos que formaban esta primera idea. La música movía las pasiones, manejaba la emoción y por tanto la sensibilidad del oyente; impresionaba al alma y la estremecía, ya fuera para bien o para mal, caso en el que se transformaba en patología. Al mismo tiempo, si no inducía a la enfermedad, la aplacaba y adormecía, y todo desde un punto de vista involuntario, inconsciente y mecánico. Esta descripción, digna de los psicoanalistas del siglo XX, estaba fundamentada según Diderot y D'Alambert, en las historias antiguas y modernas descritas en los anales de la medicina, demostrando los efectos sorprendentes realizados por la música.

Sin embargo, ambos editores no quisieron dejar todo el peso médico musical en manos de los antiguos, que escasamente fundamentados y fabulosos en sus relatos, tenían una credibilidad relativa en una sociedad cada vez más científica:

*“Algunos filósofos no han dejado de tomar toda esta historia como fabulosa, no creyendo que la música podía producir maravillas tan grandes. Sin embargo, alejándose de aquellos tiempos oscuros y fabulosos, familiarizados casi exclusivamente por las declaraciones de los poetas, podemos ver verdaderas historias de vida, hechos casi similares que encontramos en la acción de la música”<sup>830</sup>*

Establecieron entonces una curiosa clasificación de la acción de la música en lo inanimado, en los animales y en el hombre. Evidentemente, y como podemos suponer, las dos primeras acciones no son de nuestro interés, sin embargo la tercera, comparte la inquietud con los pensadores franceses del momento; así dijeron:

*“El lector curioso puede consultar el Tratado de Plutarco, los excelentes trabajos de Kircher y los del padre Mersenne, o la historia de la música de M. Bourdelot. Pero sobre todo, una tesis compuesta en Montpellier, por M. Louis Roger: Testimoni Soni & vi en el corpus humanum Musicae. Podemos afirmar que esta tesis contiene, además de una gran colección de datos interesantes y curiosos acerca de la acción de la Música, un tratado de física muy bien razonado sobre el sonido, que fue probado en particular, y admirado por los conocedores”<sup>831</sup>*

---

<sup>830</sup> Ibid

<sup>831</sup> Ibid. p.905



Las alusiones a Plutarco estaban refrendadas probablemente en los excelentes trabajos realizados por Pierre Jean Burette. Sobre la doctrina de las pasiones, no había más que leer los escritos de Marin Mersenne o Matheson, comentados en el capítulo anterior. Sobre el tarantismo, Kircher era el mejor fundamentado, aunque Baglivo era la eminencia al respecto. Por último, la síntesis histórica de la música, salpicada de efemérides significativas sobre el efecto sonoro en las enfermedades del hombre, pertenecía al médico francés Pierre Michon Bourdelot (1610-1685)<sup>832</sup>, y a sus continuadores Pierre y Jacques Bonnet en la *Historie et de ses effets* publicada en 1725.

Los efectos paradójicos de la música se veían reflejados por los modos griegos al respecto; a saber: el dorio, que inspiraba tranquilidad y sosiego, y su contrario: el frigio, que podía excitar la ira y el coraje. Partiendo de esta premisa bipolar todo efecto musical dependía de la patología del paciente, pues ante una enfermedad melancólica, algunos pensaban que el mejor modo era el frigio, para contrarrestar los efectos depresivos; y otros el dorio, para “arropar” con sentimientos paralelos el letargo sentimental y emocional que suponía. Así se redactó en la enciclopedia:

*“Los informes de Galeno cuentan como un músico, tocando el aire frigio, exaltó a un conjunto de jóvenes borrachos, que calmó posteriormente al interpretar en aire dórico. Pitágoras vio a un hombre joven furioso, dispuesto a prender fuego a la casa de su amante infiel. Le pidió a un músico que cantara en espondeo, y calmó las agitaciones del novio despechado. Plutarco relata que Terpandro, músico llamado del oráculo de la isla de Lesbos en Sparta, se calmó por la dulzura de su voz ante una sedición violenta”<sup>833</sup>*

Estas historias clásicas sirvieron a los lectores del magno compendio para cultivarse en el saber antiguo, y para conocer el acervo músico medicinal que posteriormente se desarrollaría en su época, pero que mantenía las bases de los helenos.

---

<sup>832</sup> Pierre Michon Bourdelot (1610-1685) Estudió medicina en París. En 1634, entró al servicio del duque de Noailles, a quien siguió a Roma. Después de un período de servicio con la Reina de Suecia, regresó a Francia y entró en la abadía de Massay. Un aficionado entusiasta de las bellas artes, invitó a Bourdelot a reunir alrededor de él a artistas, músicos y literatos. Con su sobrino, Pierre Bonnet-Bourdelot, comenzó a recopilar material para los libros que se ocupan de la historia de la música y la danza.

<sup>833</sup> *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* p.905

Por lo que se refiere a los instrumentos musicales tales como flautas, trompetas, tambores o timbales, se utilizaban, además para las orquestas, en las batallas. Dichos instrumentos inspiraban firmeza, valentía, ardor a los guerreros, incluso la prevención de enfermedades o contusiones, y reducían la fatiga de las largas caminatas.<sup>834</sup>

Las conocidas historias alrededor de las leyendas y verdades del tarantismo que ya conocemos, llevaron a los enciclopedistas a nombrarla pasajeramente por intercesión del anatomista y cirujano Pierre Joseph Desault (1744-1795), haciendo universal el tratamiento musical para los mordidos:

*“Un anciano mordido por una tarántula, se puso de pie y bailó durante horas enteras con la misma facilidad que un joven de quince años, al mismo tiempo, vemos los efectos bien marcados por la música, se puede percibir el origen y las razones de su introducción en la danza”*

Además de Burdelot y los hermanos Bonnet, los enciclopedistas tomaron muchas de las informaciones recopiladas por el también historiador francés Charles Rollin (1661-1741), que alegó que la música **“suavizaba las costumbres, e incluso humanizaba a los pueblos salvajes y bárbaros”**<sup>835</sup>. Lo que realmente interesa de la documentación aportada por Rollin era el factor educativo de la música. Conocimos las opiniones de Juan de Mariana y Solorzano al respecto, de Comenio y Luis Vives sobre la incidencia del estudio musical en los monarcas y nobles. Rollin, nombró al historiador clásico Polibio (200-118 a.C) para fundamentar esta característica que moldeaba las rudas costumbres de los que la estudiaban y conocían:

*“Polibio, historiador serio y grave, que sin duda se merece algo de crédito atribuye a la diferencia extrema que se encontró entre dos pueblos de la Arcadia, uno infinitamente amado y apreciado por la suavidad de sus modales, por su humanidad hacia los extraños y la piedad hacia los dioses, y otro por lo contrario; en general, vilipendiados y odiados por su ferocidad y de su irreligiosidad. Polibio, digo, atribuye esta diferencia al estudio de la música, cuidadosamente cultivada por algunos, y descuidada totalmente por los demás”*<sup>836</sup>

---

<sup>834</sup> Ibid. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire...*

<sup>835</sup> Ibid. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire...*p.906

<sup>836</sup> Rollin, Charles, *Hist. CNA. Tom. IV.* p.538

Algunos políticos ilustrados pensaron sin duda que estas alusiones sobre la educación de las naciones a través de la música, era un canto hacia lo que se avecinaba (siete años más tarde), la Revolución Francesa y el impulso patriótico. Pero no pensemos más allá de lo que nos ocupa.

La relación entre la música y la medicina ocupaba el resto del artículo hasta su conclusión. Se nombró a Pitágoras como primero en demostrar el efecto curativo de la música, y a Teofrasto y Galeno como facultativos que prescribieron el tratamiento con enfermos.

Es significativo señalar la importancia que los enciclopedistas le dieron a la incidencia de la música en la peste, pues nombraron a personalidades como el médico alemán Diemerbroeck, que escribió en 1665 un tratado llamado *De la peste*, en cuyo libro IV, se cuestionó si la música era capaz de tratar a los apestados y distraerlos del fatídico trance; o al médico medieval italiano Juan Bautista Paitoni, médico de la corte rusa, que prescribió:

*“Es menester también afirmar y resguardar los poros de la piel trayendo los vestidos perfumados con aromas y almohaditas de olores, y frotarse diferentes partes del cuerpo con pomadas aromáticas ó aceites. En fin, tener el corazón alegre con diversiones honestas, tales como la música ó conciertos”*<sup>837</sup>

Por otro lado enumeraron diversos relatos aparecidos en esta tesis en los que la música era la medicina predominante. Así se dieron cita historias compiladas por Bourdelot, Bonnet y la famosa *Historia de la Real Academia de Ciencias* de Paris de 1707. Un escrito novedoso para nosotros fue el presentado por Jean Joseph Menuret (1735-1815) médico francés que poseía gran facilidad para la escritura, y aportó alrededor de ochenta artículos de medicina al compendio enciclopédico. Así encontramos una instancia relatada por él mismo que evidencia que la terapia musical fue uno de los tratamientos que en algún momento de su vida, como facultativo, utilizó, dejando constancia de ello:

*“Una mujer soltera, de unos treinta años de edad, como consecuencia de la violenta el dolor sufrido en su juventud,*

---

<sup>837</sup>Lavedan, Antonio *Tratado de las enfermedades epidémicas, pútridas, malignas y pestilentes*. Imprenta Real de Madrid 1802

*experimentó diversos trastornos en las funciones naturales, siendo atacada después por las convulsiones, que, en un primer momento regresaban todos los meses, quedando secuelas cada vez más frecuentes. Los medicamentos sólo parecían agravar la enfermedad. Los síntomas estaban marcados por una agitación involuntaria de los miembros, por su rigidez, el rechinar de los dientes y la insensibilidad.*

*Su duración era desigual: a veces un cuarto de hora, pero con frecuencia durante varias horas, y llegaba siempre a la misma conclusión, el llanto desenfrenado. La atención más afectuosa, las diversiones, o entretenimientos, fueron igualmente ineficaces. Entre los medios que se probaron en esta ocasión, fue, afortunadamente, un concierto, durante el cual la paciente joven parecía muy contenta, además se mantuvo libre de cualquier convulsión mientras duró, aunque después regresara a su estado habitual. Este método se repitió con el mismo resultado ante los médicos que la presenciaban, hicieron uso de los intervalos calmantes que le producía la música, y tras muchas pruebas se demostró que todo era inútil tras haber probado la exclusiva eficacia de la música. Su padre, viéndose obligado a regresar al país donde residía, contrató a un músico para acompañar y vivir con ellos. La suave melodía del violín o el piano forte, hábilmente adaptado a los gustos y el estado del paciente, y con frecuencia repetidos, impedían los ataques convulsivos y disminuía la violencia. Este tratamiento que ha sido el único empleado durante los últimos tres años, ha contado con tal éxito, que todas las funciones se han restaurado a su estado natural; y durante un año, los ataques son poco frecuentes, y tan leves, que la falta de su duración no siempre hacen sea necesario recurrir a la agradable terapia»<sup>838</sup>*

Menuret, como médico, debió agotar todas las posibilidades curativas que utilizó con medicina tradicional, apostando por la música como única prescripción, y obteniendo, por lo relatado, un rotundo éxito. En este caso, la música actuó como inhibidor de las fuertes convulsiones que sufría la paciente. Además, la relajación muscular que parecía establecerse en el organismo de la enferma, hace pensar que la música influía en el pulso acelerado, bajando las pulsaciones cardíacas y manteniendo una constante sanguínea adecuada.

El mismo médico planteó un curioso suceso de dudosa fundamentación científica que derivó en un resultado extraordinario:

*“A primeros de diciembre de 1801, Elizabeth Sellers, una erudita de la Escuela de la Caridad de las Niñas, en Sheffield, con 13 años, perdió a su voz. Su forma de expresión era a través de un susurro.*

---

<sup>838</sup> Monthly magazine. Vol XXII. p. 65. También en *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 5-8

*Sin embargo, gozaba de una salud muy buena y pasó por varios empleos de la escuela, tales como tejido, costura, hilado, rueca etc. Leer audible no pudo; y su enfermedad se resistió a toda la asistencia médica; hasta que, en la noche de 120 de marzo de 1805, al oír a algunos de sus compañeros de colegio cantar un himno, en el que desea sumarse, fue sumarse, fue hasta Sarah Milner, y con susurro le rogó que le gritara en su garganta. Milner, en un primer momento, sorprendida por la propuesta, se negó a cumplir con su petición. Pero, al fin, a través de sus repetidas solicitudes, accedió, y le gritó en su garganta con todas sus fuerzas. Tras lo cual Sellers de inmediato recuperó su voz, y, ante el asombro de toda la escuela, lloraba y cantaba, como si estuviera en un estado de enajenación. Continuó en posesión de su voz desde entonces*<sup>839</sup>

Tras las narraciones expuestas, se plantearon dos formas de acción de los efectos musicales en el ser humano. Una mecánica, en el que el cuerpo, como un conjunto de fibras, recibía los sonidos sin interferir en él los estados anímicos; y otra sensible, en el que intervenían el amor, el placer y los sentimientos emocionales. Para explicar la primera se tomaron ejemplos de los barrocos Athanasius Kircher y Boerhaave, comentados en el capítulo anterior.<sup>840</sup>

Como conclusión, los recopiladores ilustrados se mostraron informadores de los efectos musicales, innovadores al respaldar aquellas ideas de los antiguos y modernos sobre la curación física de la gota, la ciática o la tuberculosis por mediación de las canciones; pero cautos, pues no obviaron los comentarios de eruditos que advirtieron de los peligros de la música para el sistema nervioso, o para tratar ciertas patologías mentales que se podían agravar, tal y como veremos más incisivamente en otros puntos de este capítulo.<sup>841</sup>

## **2. LA SITUACIÓN MUSICAL EN EL CLASICISMO**

La música clasicista se impregnó del humanismo ilustrado que quería mostrarse elegante y agradable a todos, por lo que destacó un melodismo externamente sencillo, pero que recogía un trabajo racional acorde con la filosofía del momento. Triunfó la música instrumental, después de unos siglos

---

<sup>839</sup> *Gentleman Magazine*. 1803 p.524. También en *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 8-10

<sup>840</sup> *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* p.907

<sup>841</sup> *Ibid.* pp.908-909

en los que progresivamente había ido ganando terreno, y se impuso el género profano por encima del religioso, fruto de la mentalidad laica del momento. Los compositores de este periodo orientaron su música hacia un equilibrio basado en la proporción y el orden, una claridad que se transmitió a través de la sencillez melódica comentada anteriormente y armonías simples, y una “ingenuidad” que permitió al oyente una gran facilidad de comprensión.

Al igual que en el Barroco se podrían distinguir tres periodos definidos:

Primer periodo que abarcó desde 1750 a 1775 donde se desarrollaron los géneros instrumentales tales como la sinfonía y el concierto, ganando la suficiente fuerza como para ser interpretados independientemente a la música vocal. El compositor del momento fue el austriaco Joseph Haydn (1732-1803)<sup>842</sup>, que además de escribir sinfonías de estructura claramente clásicas, compuso sonatas para pianoforte, nuevo instrumento de teclado que permitió mayores capacidades expresivas y coloraturas interesantes. Creador del “cuarteto de cuerda”, contribuyó al establecimiento de esta disciplina hasta nuestros días.

El segundo periodo abarcó de 1775 a 1790 donde un joven Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)<sup>843</sup> revolucionó la ópera y el concierto. Aunque en un principio se basó en las aportaciones de Haydn, Mozart prefirió melodías más cantables y menos sobrias, al estilo italiano, además de apreciarse en dichas obras más cromatismos y modificaciones armónicas que en otros compositores. En la década de 1780 surgió Muzio Clementi (1752-1832) y adquirió prestigio con sus sonatas y estudios para piano. Gracias al trabajo de este compositor, el piano se desarrolló en toda su extensión mostrando las nuevas posibilidades armónicas y melódicas que se constituyeron y evolucionaron en el Romanticismo.

Una tercera etapa abarcó de 1790 a 1827, donde el alemán Ludwig Van Beethoven (1770-1827) marcó el paso hacia el Romanticismo. Considerado el último gran representante del clasicismo vienés consiguió hacer trascender la música del romanticismo, influyendo en la diversidad de obras musicales del siglo XIX. Su arte se expresó en numerosos géneros y aunque las sinfonías

---

<sup>842</sup> Sutcliffe, W. Dean. *Haydn's Musical Personality*, publicado en *The Musical Times* 130. 1989 pp. 341-344.

<sup>843</sup> Massin, Jean; Massin, Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Turner, Madrid 1987. pp. 1538

fueron la fuente principal de su popularidad internacional, su impacto resultó ser principalmente significativo en sus obras para piano y música de cámara<sup>844</sup>. Sus principales hallazgos fueron las innovaciones armónicas, como el uso de cuartas y quintas, y la búsqueda de una mayor expresividad. También fue pionero en cuanto a la orquestación de sus sinfonías, ya que utilizó muchos instrumentos que no formaban parte de la orquesta y esto impulsó la ampliación de la misma.

Junto a él se dieron cita, el virtuoso pianista eslovaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) y el compositor italiano Luigi Cherubini (1760-1842) que forzaron con mayor celeridad el abandono del clasicismo y el puente hacia la época romántica.

Durante el Clasicismo la vida musical sufrió numerosos cambios y se empezaron a editar y publicar partituras, donde la notación musical se volvió cada vez más específica y sofisticada. Las giras de los músicos insignes mencionados anteriormente, propiciaron un mayor crecimiento formal en este campo.

Las bases melódicas, armónicas y formales de este periodo las vemos en siguiente cuadro explicativo:

<b>La melodía y el ritmo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Las melodías del Clasicismo se ajustan a una estructura ordenada y regular. Se articulan en una frase bien diferenciada de un número determinado de compases. Siguiendo el principio de proporción, cada frase puede dividirse en partes de igual duración respetando la simetría. Los compositores buscan concentrar todo el interés en la melodía principal. Las otras voces tienen un papel de acompañamiento o de soporte armónico.</i></li> <li>• <i>El ritmo será variable en función a la forma</i></li> </ul>
<b>Armonía</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Se suprime el bajo continuo tan usado en el periodo anterior. Se siguen desarrollando los principios armónicos que se habían establecido en el Barroco tardío. Las funciones tonales (tónica, subdominante y dominante) organizan toda la obra.</i></li> </ul>
<b>Formas musicales</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La música religiosa va a estar en declive. La poca que se crea tiene los mismos parámetros que la barroca.</i></li> <li>• <i>La <u>sonata</u> para instrumento que consta de cuatro tiempos.</i></li> <li>• <i>La ópera toma posición y se destaca por encima de las otras formas musicales</i></li> <li>• <i>Otras aportaciones son: La sinfonía, el concierto, los temas con variaciones, cuarteto de cuerdas y quinteto de vientos.</i></li> </ul>
<b>Música vocal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Desarrollo sin igual de la <u>ópera seria</u>. Se eliminarán los excesos barrocos y se tenderá a la naturalidad y el acercamiento al público.</i></li> <li>• <i>Este tipo de ópera notará un cambio en 1752 con el estreno de “La serva padrona” de Pergolesi, novedosa por su desenfadado y ligereza. Dos opiniones: los puristas como Rameau fieles al estilo serio, y los naturalistas</i></li> </ul>

<sup>844</sup> Buchet, Edmond . *Beethoven: Leyenda y realidad*. Traducción de Joaquín Esteban Perruca. Rialp. 1991.pp. 365.

	<p>como Rousseau partidarios de que el pueblo lo entendiera.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gluck como intermediario de ambas opiniones establecerá unos parámetros que agradarán a todos y se establecerá esta forma de ópera. Gana poder la <b>ópera bufa</b>, siendo una ópera mucho más fresca y alegre que la seria. Idioma autóctono, argumentos fáciles, clímax final con todos los personajes en escena. Mozart será su máximo representante con obras como las Bodas de Figaro o la Flauta Mágica</li> </ul>
<b>Instrumentación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los instrumentos experimentan cambios notables. El clave es reemplazado por el piano, que posee mejores posibilidades dinámicas que el primero. Otros como el laúd, la flauta de pico o la viola de gamba tienden a desaparecer.</li> <li>• Los instrumentos de viento, mejorarán sus posibilidades ya que serán mejorados técnicamente por los constructores. Una de las grandes aportaciones del Clasicismo fue la mejora e incorporación del clarinete a la orquesta. Mozart hizo buen uso de él.</li> </ul>

## 2.1 EL MELODRAMA<sup>845</sup>. LA FORMA MUSICAL GRIEGA DEL SENTIMIENTO EN EL SIGLO XVIII

Dentro de los adelantos operísticos del momento, encontramos una variante llamada melodrama, cuya escenografía constaba de varios personajes, y donde resaltaban los pasajes sentimentales mediante la incorporación de música instrumental, es decir, se trataba de un espectáculo en el que el texto hablado se integraba con la música. Podemos considerar esta forma musical la continuadora de la doctrina de los afectos en el Clasicismo, pues sus aspectos sentimentales, patéticos o lacrimógenos estaban exagerados con la intención de provocar emociones determinadas en el público. Su elevado contenido climático, llevado al extremo por la música, lo convertía en un elemento terapéutico excepcional, pues se recomendaba a los enfermos melancólicos la asistencia a estos espectáculos para buscar el regocijo de su pena y aunque ficticio, compartir su desazón, mostrada en la escena superlativamente. La temática, en la mayoría de los casos, era amorosa o trágica, de ahí su importante contenido terapéutico para el espectador afectado, pues retrataba al fin y al cabo la realidad de una sociedad convulsa y absolutamente desconcertada por los cambios. La literatura del mismo, estaba destinada a satisfacer las emociones primarias de las clases inferiores.<sup>846</sup>

Como no podía ser de otro modo, el melodrama tomó su mayor protagonismo en la Francia de la Revolución (1789) donde destacó Víctor Hugo

<sup>845</sup> Percyval, Anthony .*The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976

<sup>846</sup> Portinari, F. *Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Tormo: EDT 1981



(1802-1882) con el drama romántico con representación melodramática de la realidad.

Entonces, ¿era o no benefactor empaparse de la temática melodramática de las obras clásicas para paliar patologías de tipo depresivo? Por lo que parece ser era extraordinario, al igual que lo podían ser las óperas bufas para el fin contrario.

Aquellas personas aquejadas de patologías depresivas y/o melancólicas, buscarían intimidad con personajes que sufrieran los mismos problemas o semejantes, con el fin de arropar su alma con las historias que estos representaban y no chocarse de frente con personajes desenfadados, alegres y aparentemente sin problemas.

Como coadyuvante indispensable de este “tratamiento”, se encontraba la música, esencial para que el hilo del “drama” fuera absolutamente trágico. La culpa, el odio, la muerte, el mal de amores etc., no eran una enumeración de desdichas y fatalidades, sino un elemento terapéutico sin igual por la carga emocional que conllevaba. Además, como el objetivo del clasicismo era llegar al público llano, los diálogos y las músicas eran de una sencillez compleja, es decir, sencillo porque la platea debía de entender e identificarse con la historia, y complejo porque el compositor, como ya nos dijo Vincenzo Galilei, tenía la difícil labor de crear una música para provocar sentimientos pasionales diversos.

El melodrama puede servirnos de colofón a todas las teorías medievales, renacentistas y barrocas que propulsaron la unión indestructible entre la poesía y la música, pues como demostró el francés Du Bartas entre otros, el mensaje era transmitido con mayor celeridad y calado si iba acompañado con música. Era un elemento psicoterapéutico muy poderoso.

En la actualidad, el melodrama es un drama acompañado de música que puede aplicarse fácilmente a la mayoría de películas y producciones televisivas, en las que los personajes son identificados a través de la temática, y las emociones del público manipuladas a través de la música.

## 2.2 TRAS LOS PASOS DE FEIJOO: LAURISO TRAGIENSE Y LA CRÍTICA A LA MÚSICA DEL MELODRAMA

Giovanni Antonio Bianchi (1686 - 1768), fraile menor italiano, teólogo, y prolífico consultor del Santo Oficio, bajo el pseudónimo de Lauriso Tragiense, escribió *Conversaciones de Lauriso Tragiensi Pastor arcade sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*<sup>847</sup>. Al igual que Feijoo, comenzó una encarnizada lucha contra el teatro y la música del momento, castigándolos y vilipendiando a todo aquel que lo creara o formara parte de él. A simple vista parece un seglar más encorsetado en los rígidos cánones religiosos, pero realmente Tragiense, ofrece cosas muy interesantes con tintes terapéutico-musicales que veremos a continuación.

En la obra citada, el autor se basó en la mayoría de los casos, en contenidos clásicos para fundamentar sus opiniones. Era una época en la que, más que en otros periodos, se valoraba en demasía la opinión y escritos de los antiguos griegos; sabiendo que esta documentación nos ha acompañado durante el transcurso de este trabajo, abarcando en mayor o menor grado las teorías de los grandes pensadores con respecto al tema que nos compete.

Sin desviarnos de la cuestión, entraremos a analizar la crítica hacia la música y sus efectos que es lo que más nos interesa, así como el pensamiento del clero en el Clasicismo, ente que fue perdiendo fuerza y crédito a pasos agigantados. Tal vez el miedo a la zozobra religiosa hizo que teólogos y estudiosos como Tragiense o Feijoo, intentaran defenderse con vastos tratados críticos hacia lo que les rodeaba, pero en cierto modo, terminaron por ilustrar todavía más una época trémula en la que la música, parecía erigirse como un símbolo, aparte de cómo un tratamiento curativo con una fundamentación científica cada vez mayor.

En el escrito de Tragiense, en lo que él llamó *conversación segunda* se sirvió del diálogo entre personajes ficticios para establecer una conversación del estado de la música en la antigüedad y su pertinente y odiosa comparación con la del Clasicismo:

---

<sup>847</sup> Traducida de la lengua italiana por Don Santos Díaz González y Don Manuel de Valbuena, catedráticos de poética y de retórica de los reales estudios de esta corte

*“Aquella música pues será la mas perfecta, que sea mas conforme á aquella interior armonía que guardan entre si los movimientos de nuestros sentidos, para expresar los afectos de nuestro ánimo. Ahora bien así como el sonido que nace de los instrumentos es signo de la voz , y la voz que nosotros proferimos es signo de nuestros afectos; viendo que son diversas y de diferente tono las voces que pronunciamos en la alegría, en el dolor, en la ira, en la misericordia , en el temor, en el ardimiento; así tanto mas perfecta será la armonía musical, cuanto mas imite en sus consonancias las diferentes voces de la naturaleza, y exprese los movimientos de nuestro ánimo excitando y despertando en los otros aquellos afectos que intenta representar, y haciendo que el sonido, que es la voz de los instrumentos, sirva al canto , que es el sonido de la voz”<sup>848</sup>*

La enumeración de afectos tales como la alegría, el dolor, la ira, la misericordia, el temor o el ardimiento, como ya nos explicó musicalmente Mathesson, demuestran los conocimientos del italiano en la doctrina de las pasiones, añadiendo que cuantos más efectos naturales imitara la música, esta sería más perfecta.

La idea de la mimética sonora, desveló el consiguiente interés hacia los estados anímicos y los “síntomas” que despertaban en el ser humano. El dominio de dichos estadios, podían conducir al enfermo mental a un tratamiento más acertado y direccionado a paliar el mal.

Si bien la crítica hacia la música del Clasicismo se convirtió en un acicate para explicar lo que en teoría debería de provocar en el oyente, Tragiensi, se debatió entre lo que los griegos demostraron con la música y su aplicación terapéutica y lo que sus contemporáneos, por el mal uso que hacían de ella, eran incapaces de repetir:

*“De este buen uso, respondió Audalgo, dan pruebas claras los efectos maravillosos que se cuentan haber producido la armonía y música de los antiguos, no por poetas acostumbrados á hermosear con ficciones brillantes aun los mas leves hechos, sino por historiadores graves. Mas de tales efectos, añadió prontamente Logisto, bien sabéis, Audalgo, que un erudito escritor cree que no se deduce bien la perfección de la música antigua sobre la nuestra; pues, ó no fueron tales*

---

<sup>848</sup>Bianchi, Giovanni Antonio. *Conversaciones de Lauriso Tragiensi, pastor arcade sobre los vicios y los defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos.* Madrid en la Imprenta Real. Año 1798 p.146

*como nos los han ponderado, ó los puede producir también nuestra armonía música, puesto que es mas rica de instrumentos que la antigua compuesta por lo común de tetracordios. No niego, replicó Audalgo, que nuestra música pueda producir aquellos maravillosos efectos que se cuentan de la antigua; mas porque no los produce, por eso digo que no se hace buen uso de ella”<sup>849</sup>*

Versado en las efemérides clásicas, Tragiense litigó entre las armonías y melodías de los antiguos y sus efectos, y sus contemporáneas. Si la música del Clasicismo no producía los mismos “encantamientos” que la griega, es porque según él, no se hacía buen uso de ella, y no por considerarla ruin como incisivamente nos explicó Feijoo. No obstante Tragiense se obcecó en demostrar que la facilidad de los clásicos para la arquitectura y su clarividencia hacia las grandes construcciones, era paralela a la interpretación musical, y esa aparente sencillez, era de la que los músicos de su tiempo deberían aprender:

*“Nuestros maestros de música buscan lo difícil, lo maravilloso, lo bizarro, creyendo componer con tanta mas elegancia, quanto mas se apartan de la simplicidad de la naturaleza, y no saben que toda la belleza del arte y toda la ciencia de los artífices consiste en formar este fácil. Yo así lo enriendo, vosotros pensad como os agrade”<sup>850</sup>*

La versatilidad en recurrir a los grandes pensadores helenos, hace de Tragiense una persona con una cualidad documentalista muy valiosa para los estudiosos dedicados a esta causa. De este modo, el autor italiano, tomó los postulados de Plutarco y Platón para dar datos sobre los aspectos beneficiosos de la música, con los que por supuesto, estaba totalmente de acuerdo:

*“La autoridad de Platón para probar que la música, madre de la consonancia y del decoro, no fue concedida por los dioses a los hombres para solo su gusto y el placer del oído, sino para restablecer el orden y la armonía en las facultades del ánimo desarreglado muchas veces por el error y la voluntad”<sup>851</sup>*

---

<sup>849</sup> Ibid. *Conversaciones con ...*p. 146

<sup>850</sup> Ibid. *Conversaciones con ...*p. 149

<sup>851</sup> Plutarco. *De superstitione*. p.290

Los posteriores comentarios de Tragiense fueron una enumeración de tipos de música a las que llamó grave, llana, lasciva o afeminada, adecuadas a las diferentes representaciones teatrales del momento. Criticó el uso incorrecto de las mismas:

*“[...] Usando estos de un género de música blanda, propia solo para recrear los ánimos en un placer voluptuoso, pecan contra las costumbres cristianas; y aplicando esta música á las acciones graves, pecan contra el arte. Menos mal sería que se valiesen de esta música solo en las acciones afeminadas, pues entonces pecarían únicamente contra las costumbres, pero no contra el arte”<sup>852</sup>*

La encarnizada lucha por defender la música antigua frente a la de su época, llevó a Tragiense a desconfiar de la buena disposición de las composiciones del Clasicismo, pues como Feijoo, el encorsetamiento religioso le hacía perder cualquier noción de la realidad musical. Sus opiniones no se tuvieron muy en cuenta en los círculos culturales del momento por su excesivo puritanismo e inaceptación de las nuevas corrientes, que si bien eran un recuerdo de las clásicas, la música partió de una evolución del Barroco, mejorando la calidad, la sencillez y la “limpieza” armónica. De lo que no podemos dudar es de la intención de Tragiense, pues amén de la crítica, hay que ir más allá en sus comentarios, ya que no dudó de los efectos de la música en el ser humano y de su incidencia en las enfermedades del alma. Con lo que no estuvo de acuerdo fue en las formas para llegar a ello, pues si antaño se contaron tantos hechos producidos por la intercesión de la música, ¿por qué en su época no iba a ser igual?

### **3. FRANZ ANTON MESMER Y LA TERAPIA MUSICAL: HIPNOTISMO Y MAGNETISMO ANIMAL**

En todas las etapas de la historia encontramos a personajes controvertidos que llevaron sus ideales a extremos insospechados y ciertamente prohibitivos. Los alquimistas del Barroco fueron un claro ejemplo de ello. Recordemos brevemente las “excentricidades geniales” de Agrippa von Nettesheim o los ideales insólitos de Robert Fludd, o el renacentista Paracelso.

---

<sup>852</sup> Ibid. *Conversaciones con ...*.p. 160

Todos ellos, médicos de profesión o al uso, dejaron una impronta en la ciencia de gran calado teórico y práctico.

No es casualidad si en los eruditos nombrados arriba, hacemos notar que alguna parte de sus obras estaban enfocadas a la relación entre la música y la medicina. Esta unión, propició la interacción entre galenos y compositores dando como resultado los hallazgos que ya conocemos.

Pero centremos nuestras miradas hacía un personaje cuanto menos peculiar, que si bien utilizó la hipnosis como eje de sus investigaciones, se apoyó en la música para conseguir el estado transcendental de su origen. Hablamos del austro-alemán Franz o Friedich Anton Mesmer (1734-1815)<sup>853</sup>. Estudió medicina en Viena y en 1766 hizo público un opúsculo con el título *De planetarum influxu in corpus humanum*, en la que trataba sobre la influencia de la luna y los planetas en el cuerpo humano y en sus enfermedades, refuerzo científico-médico de las disertaciones renacentistas y barrocas acerca de la música de las esferas. Sin embargo, lo que le haría famoso sería la doctrina del “*magnetismo animal*”, con su correspondiente método terapéutico. El tratamiento en cuestión se explica en estas palabras:

*"...a raíz del conocimiento que tuvo Mesmer de la curación de una paciente [...] gracias a un imán, elaboró la teoría del “magnetismo animal” Creía en la existencia de un fluido magnético que podía ser traspasado de una persona a otra mediante la imposición de manos o friegas. Al principio utilizaba un imán, pero posteriormente empleó las manos y a veces ni siquiera tocaba a los pacientes, mujeres por regla general. Dicha imposición o pases provocaban en las pacientes crisis de histeria con convulsiones, espasmos [y] temblores, seguidos de una remisión total o parcial de los síntomas.*

*Inicialmente, su labor fue objeto de reconocimiento por sus colegas, adquiriendo Mesmer una gran fama y siendo incluso llamado a Munich por el Elector de Baviera [...] El Consejero de la Academia de Ausburgo escribe: “...lo que ha conseguido aquí con diversas enfermedades hace suponer que le ha arrebatado a la naturaleza uno de sus más misteriosos secretos...”. Posteriormente, sus éxitos y sus procedimientos un tanto teatrales comienzan a granjearle las envidias y odios de sus colegas. El caso de María Teresa von Paradies , es la gota que colma el vaso. Esta joven ciega tratada en vano por los más prestigiosos médicos vieneses, recupera con Mesmer parcialmente la vista. Sus despechados colegas acusan a Mesmer de superchería y de utilizar a la joven, a la que acusada de ser su amante. La situación*

---

<sup>853</sup> Prinz, Armin. *Mesmer, Franz Anton* in: *Neue Deutsche Biographie* 17. 1994

*empeora hasta tal punto que Mesmer abandona Viena y marcha a París en febrero de 1777.*”<sup>854</sup>

Es imprescindible destacar las diferencias de sus investigaciones para encajar a la música en este difícil engranaje. Por una parte Mesmer incidió en el hipnotismo puro y duro, sin un objetivo más allá que la propia evasión del mundo y la experimentación acerca de la sumisión que provocaba, donde el hipnotizador manejaba a voluntad la personalidad y el cuerpo del sujeto. En segundo término encontramos lo que a principios del XIX se denominó mesmerismo, que usando las mismas leyes, era un fenómeno opuesto a la hipnosis. Puesto que esta tendía más al dominio de la persona, el mesmerismo, basado en la creencia del magnetismo animal (la hoy conocida sugestión), se encaminaba más hacia el cuidado del paciente. En sus inicios, Mesmer, en su establecimiento curativo fundado en Viena, no sólo usó el supuesto magnetismo animal, sino que también empleó electricidad, metales y maderas.

Posteriormente viajó a París donde desarrolló su método hasta tener que exiliarse, primero por la llegada de la Revolución francesa y luego, por el azote del mundo científico, detractores a ultranza de sus investigaciones.

Pero, ¿qué relación tuvo todo esto con la música? Todo radicó en las amistades que el propio Mesmer fomentó gracias a su cultura y a su matrimonio con una rica heredera que le abrió muchas puertas, que como simple médico, nunca se hubieran abierto. Muy aficionado a este arte, cultivaba la ejecución del violonchelo, el clavecín y la armónica de cristal (serie de platos o boles de cristal de diferentes tamaños superpuestos y alineados horizontalmente, atravesados por un eje conectado por correa a un pedal que los hace girar mientras se toca, como una máquina de coser), dedicándose inicialmente a organizar en su mansión veladas musicales a las que asistía Mozart, Haydn y otros compositores de la época. Así, la primera opera de Mozart, *Bastien y Bastienne*, fue estrenada en septiembre de 1768 en el teatro que Mesmer poseía en el jardín de su residencia.

Estas reuniones tuvieron que calar en la constante actividad del galeno alemán, pues gracias a ellas, introdujo la música en sus terapias como elemento absolutamente indispensable, contratando a una pequeña orquesta

---

<sup>854</sup> Report of the *Commissioners charged by the King in the examination of Animal Magnetism* (originally published 1784), English translation in *Skeptic* magazine of the Skeptic society, vol 4 no 3 1996

que tocaba en cada sesión de hipnosis que organizaba. Utilizaba los sonidos musicales como medio para actuar sobre el enfermo.

Como dato introspectivo, recordemos pasajeramente al precursor del magnetismo, el ya estudiado en esta tesis, Athanasius Kircher, que publicó hacia 1662 su *Musurgia Universalis*, donde relató los efectos físicos y morales de la música sobre el hombre sano y sobre el enfermo. Ya en este periodo, el médico francés Joseph Lieutaud (1703-1780), colocó a la música entre los anodinos é hipnóticos, y positivamente afirmó que él mismo, acometido y postrado de una grave enfermedad, por espacio de tres días , ante la admiración de los que le asistían, experimentó gran alivio, **y logró su salud por varios tonos y armonías músicas.**<sup>855</sup>

La originalidad de los experimentos de Mesmer, consistió en una utilización catártica de la música al servicio de la intensificación de la crisis. Para él, el sonido era una forma de poder magnético, permitiendo la transmisión de la potencia de fluidos (flujo y reflujo de Mersenne). Sin embargo, no se consideraba que las melodías ejecutadas por los músicos de su consulta calmaran las pasiones, consolaran a los seres afligidos o tranquilizaran a los ansiosos. Buscaba más bien, dar impulso al desarrollo de la sesión, animar las crisis, acelerar el proceso y solamente en los episodios críticos más violentos, reducir la tensión y hacer bajar la temperatura psíquica de la sala.

Este uso de la música al servicio de crisis artificiales, no coincide ciertamente, con aquel recomendado por los defensores del “tratamiento moral” (como desarrollaremos más adelante al hablar de Phillipe Pinel); estos veían en el ritmo musical, un medio para olvidar las penas y el dolor y distraer al paciente demasiado concentrado en las preocupaciones de la vida activa. Pero muy diferente era la intención de Mesmer, al que podríamos considerar un músico-clínico.

Según *La Proposición Fundamental nº 16* de 1779, afirmó: **“la energía magnética es comunicada, propagada y aumentada por el sonido”**<sup>856</sup>. Entonces, según dicho documento, los pacientes sometidos al mesmerismo pensaban que las cuerdas de los instrumentos musicales de la clínica del

---

<sup>855</sup> Cullen, William. *Elementos de medicina práctica* 3. Madrid 1790 p.546

<sup>856</sup> Mesmer, F.A. *Memoire de l'an VII*, en: *Mesmer, Le magnétisme animal* 1779. Proposición fundamental nº 16. p.77



hipnotizador habían sido magnetizadas; para ellos el sonido era un medio de comunicación utilizado por su terapeuta. De esto se extraía una conclusión: el sonido no tenía valor propio; no servía más que en la medida en que transmitía una energía de un hombre a otro hombre, de un terapeuta a un paciente, pues todo dependía de la intención y de la voluntad del “animador”.<sup>857</sup>

Para conseguir esto, no bastaba con la interjección del terapeuta, pues el entorno debía ser el propicio. La sesión en cuestión debía estar perfectamente preparada y acondicionada en un ambiente mágico, etéreo, misterioso y casi místico; la música emocionante y apasionada (a veces de cámara, a veces un coro de niños que cantaba música religiosa y otras veces campanas tubulares), los grandes espejos, los reflejos de la luz magnética, los signos astrológicos del decorado, y la mirada fija del terapeuta dirigida sobre el paciente, disfrazado con trajes de seda y pantuflas doradas, con la intención de provocar una fascinación profunda.<sup>858</sup>

En un dibujo<sup>859</sup> de finales del siglo XVIII se representó el interior de la clínica de Mesmer, con varios instrumentistas tocando, desde la cuerda a la percusión, dispuestos alrededor del hecho terapéutico. Nos sirve de muestra a nuestra imaginación de cómo se pertrechaban las sesiones.

Después de toda esta hiperbólica preparación nos asalta una duda: ¿Teatro o terapia musical? ¿Hereje, charlatán o pionero?

Desde el enfoque de esta tesis, y procesando la capacidad y el empeño con el que Mesmer preparaba tan minuciosamente las sesiones, la credibilidad hacia la funcionalidad de la terapia frente a la pantomima, no debía de causarnos ninguna duda. El error del galeno fue potenciar el efecto histérico en las personas que trataba, porque, aunque más tarde Charcot en París, sería aclamado por ello, Mesmer creó el efecto totalmente contrario asustando a los atónitos observadores que examinaban a los pacientes convulsionar y gritar bajo los supuestos efectos inducidos por el mesmerismo. Esto le causó el descrédito en la comunidad científica. Sin embargo, fue el primero que asoció un estado de voluntariedad y sugestión del sujeto, relacionado con el propio proceso de sugestión.

---

<sup>857</sup> Rausky, Franklin. *Mesmer ou la révolution thérapeutique*, Paris, Payot, 1977, cap.IV

<sup>858</sup> López Piñero, J. M. (2002). *Del Hipnotismo a Freud. Orígenes históricos de la psicoterapia*. Madrid: Alianza Editorial

<sup>859</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 46

Debido al gran revuelo que suscitaron sus novedosos y misteriosos métodos en París, Luis XVI - que consideró aquellas reuniones como “una ofensa a la moral pública”, de la que su esposa María Antonieta era partícipe-, creó una comisión formada por el francés Dr. Guillotin (1738-1814) célebre por inventar la guillotina, el estadounidense Benjamín Franklin (1706-1790), inventor del pararrayos, el astrónomo también francés, Jean Sylvain Bailly (1736-1793) y más tarde alcalde de París, y el médico, botánico y naturalista Antoine Laurent de Jussieu (1686-1758). Dicha comisión estudió el método de Mesmer en busca del fluido magnético animal. Su fatídico dictamen fue que éste no existía y, por lo tanto, tal terapéutica era inútil, y acaso los accesos catárticos violentos de los pacientes podrían producir problemas a largo plazo sobre su salud. De esta forma, concluyeron que todo el proceso de sanación era producto de la imaginación y la fantasía, cuando en el fondo el poder yacía en la sugestión. Pero ellos tampoco la vieron, simplemente juzgaron y rechazaron a Mesmer y su terapéutica.<sup>860</sup> Sin embargo, un siglo después, Zweig (1932), demostró la fundamentación y creatividad de las teorías de Mesmer, diciendo: ***“Es verdad que, sin saberlo él mismo, descubrió algo infinitamente mejor que un nuevo camino: la psicoterapia”***

Por la negación a la novedad y el empeño del alquimista teutón, no trataremos aquí a Mesmer como un charlatán o un hereje, sino como un pionero en el campo de la psicoterapia y de la terapéutica magnética y musical.

### 3.1 LOS CASOS TERAPÉUTICOS DE MESMER

#### Viena

Durante su estancia en Viena, Mesmer trató a diversos pacientes a los que según su sintomatología acondicionaba una música u otra, pues el tratamiento “médico” era estándar a todos los enfermos, siendo la música la única que variaba. De sus primeros pasos con pacientes en la capital austriaca no se sabe gran cosa. Curiosamente, es gracias a la correspondencia que mantuvo con la familia Mozart la que nos desvela sus inicios en 1773 y su incipiente tratamiento. Fue una primera paciente, Miss Franziska Oesterlin, la

---

<sup>860</sup> Zweig, S. *La curación del espíritu. Franz Antón Mesmer, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud*. Barcelona: Editorial Apolo. (1932)

que se sometió a la terapia magnética-musical de Mesmer. Así Leopold Mozart (1719-1787), relató en una carta:

*“La señorita Oesterlin ha vuelto a estar gravemente enferma, y había que aplicar a sus brazos y los pies ampollas. Después de su reunión con el Dr. Mesmer, ella está mucho mejor, pues esperábamos su muerte. Sin duda la medicina del Dr. Mesmer y los sonidos que acompañan a esta, le han devuelto la salud. Tiene un bolso de seda de color rojo para Wolfgang, que ella me ha dado como recuerdo”*<sup>861</sup>

La enfermedad que sufría Frau Oesterlein, no era otra que un trastorno nervioso, obsesivo-compulsivo. Mesmer se formó una opinión al respecto, pensando que existía un “fluido cósmico” que estaba en el aire, y que se inhalaba. De alguna manera este líquido después de ser inhalado se absorbía a través del sistema nervioso y viajaba por todo el cuerpo a través de la sangre. Creía que el bloqueo del fluido magnético-cósmico era el causante de las enfermedades, tanto físicas como psicológicas.

Amén de incidir en la imposición de imanes por todo el cuerpo de la paciente, le acompañaba un pequeño grupo de cámara que tocaba piezas renacentistas y barrocas<sup>862</sup>, con el único fin de “transportar” a la paciente a un lugar libre, lejos de aquellas paredes y provocar la relajación absoluta, semejante a una sesión actual de hipnosis.

Tras este sonado hecho, trató un caso relacionado directamente con la música y su entorno; el intento de curación de la ceguera de María Teresa von Paradies (1759-1824), compositora y pianista austriaca que perdió la vista entre los 2 y 5 años, y que mantuvo una estrecha relación de amistad con Wolfgang Amadeus Mozart, el cual compuso el Concierto para piano No. 18 K456 en Si bemol mayor para ella.

La familia de Maria Von Paradies había acudido a los mejores talentos de medicina en Viena, que declararon su enfermedad incurable. Tras varios años de tratamiento, en los cuales se le afeitó la cabeza y se le pusieron parches en ella, se le aplicaron purgantes y diuréticos, así como descargas eléctricas, no se obtuvieron resultados satisfactorios. No obstante, la ceguera

---

<sup>861</sup> Mozart, L. & WA, *Las cartas de Mozart y su familia*, Anderson, E. (ed. y tr.), Macmillan & Co., Londres 1938 Cap.1 p.343

<sup>862</sup> Mesmer, FA *el mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*; Bouleur, J. (tr.), Holmes, Seattle, WA, 1998, p.57

no era su única aflicción, pues también sufría de melancolía y ataques de delirio<sup>863</sup>, aunque no era de extrañar después de la “cura” que estaba soportando. Con el fin de dar a su hija una diversión, la instruyeron en música convirtiéndose en una excelente intérprete de tecla y una cantante muy capaz.<sup>864</sup> Tal vez, desde este campo conoció Mesmer a Paradies, con la familia Mozart como intercesora. De este modo la joven intérprete se puso en manos del médico alemán. El tratamiento se inició el 20 de enero 1777. A los cuatro días los ojos de la paciente se restablecieron de las anteriores terapias agresivas. Al cabo de un mes, parece que restauró mínimamente la visión, pues se mostró sensible a la luz, experimentaba vértigos, aunque lógicamente, no sabía los colores y tenía problemas para controlar las distancias.<sup>865</sup> Pero la restauración parcial de la visión no le trajo la felicidad, pues acostumbrada al mundo de las sombras, se sentía desorientada y perdida.<sup>866</sup> En cuanto a la interpretación musical, todavía fue peor, pues cuando era ciega tocaba con mayor exactitud y al poder mirar las teclas, equivocaba la mayoría de ellas. Se utilizó la música con frecuencia como terapia coadyuvante, aprovechando que la paciente era una experta intérprete se recurría al piano con asiduidad, aunque según lo dicho, la música le perjudicó más que le favoreció, aunque durante la terapia se mostraba receptiva a que hubiera música instrumental de fondo, pues le sosegaba, y según Pattie (1994), le mantenía absorta en las notas y los sonidos que sonaban.

En teoría el éxito de Mesmer fue total, pero visto el desánimo que reinó en la joven, y la desazón de su familia además de las enemistades médicas que despertaba el mesmerismo, se despidieron del tratamiento para no volverlo a retomar, dejando a la joven sumida en la oscuridad hasta su muerte, y desacreditando por completo la labor de Mesmer, lo que le obligó a abandonar Viena y trasladarse a París.<sup>867</sup>

### París

En 1778, llegó París, donde el éxito fue inmediato. El snobismo de la corte francesa comandado por la mismísima reina María Antonieta situó a

---

<sup>863</sup> Pattie, FA. *El magnetismo animal de Mesmer*; Edmonston, Hamilton, NY(1994) p.57-58

<sup>864</sup> Ibid.

<sup>865</sup> Ibid...p.59

<sup>866</sup> Ibid...p.60

<sup>867</sup> Ibid...p.62-63

Mesmer en una esfera aristocrática muy elevada. Allí comenzó a realizar “terapias de grupo” acondicionadas siempre con instrumentistas destacados e interpretaciones inéditas de la época.

Resulta significativo que Mesmer, tan castigado por sus “excéntricos y surrealistas” métodos, fuera el impulsor de las terapias grupales que hoy son tan imprescindibles en las sociedades, sobre todo la norteamericana.

Un año más tarde conocerá a Gluck y entablarán una estrecha relación artística basada en la admiración mutua por las destrezas musicales improvisatorias de un nuevo artefacto: la armónica de cristal. Debido a esta relación, Mesmer propuso nuevas terapias hipnóticas y magnéticas conducidas por el Dr. Le Roux, en las que él mismo interpretaba piezas improvisadas a dicho instrumento.<sup>868</sup>

Para Mesmer, París era un paraíso para la aplicación de su método, pues en ese momento, estaba lleno de gente que sufría de muchas enfermedades crónicas y sin tratamiento. La población fue arrasada por las epidemias, de las cuales la viruela se temía especialmente. Se estimó que esta desfiguró la cara a una cuarta parte de las mujeres de Francia, y unas 200.000, por vergüenza de su aspecto, se refugiaron en los conventos promediando la esperanza de vida en unos 40 años.<sup>869</sup>

Aprovechando tal descontrol, Mesmer, sin permiso para ejercer la medicina, inventó una cubeta o bañera, (llamada baquet), que llenó de agua y cubrió y de la que salían unas varillas de hierro que los pacientes debían tocar para proceder a la cura, acercándoselas a aquellas zonas afectadas. De este modo se permitía el lujo de poder tratar hasta veinte personas a la vez.

En un grabado de la época, se observa el aparato en cuestión, y la disposición de los pacientes<sup>870</sup>.

Aunque este tratamiento en masa fue cuanto menos grotesco, Mesmer no renunció tampoco a la ayuda musical. Dispuso en muchas ocasiones de un piano o una armónica de cristal en las sesiones, que debía estar sonando

---

<sup>868</sup> Hyatt Rey, A. "*Las gafas de música y armónica de cristal*", Actas de la Real Asociación Musical, *Sesión 72d*, Londres, (1946, 02 de abril) p. 97-122

<sup>869</sup> Pattie, FA. *El magnetismo animal de Mesmer*; Edmonston, Hamilton, NY(1994) p.68-69

<sup>870</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 47

constantemente<sup>871</sup>. El magnetismo se propagaba entonces por la música, y la vibración de la misma, en el líquido acuoso de la cubeta<sup>872</sup>.

La realidad se convirtió en leyenda, y la leyenda en mito, y Mesmer comenzó a organizar sesiones de espiritismo. Durante dichas reuniones, mantenía puertas y ventanas cerradas, pesadas cortinas permitían una tenue luz, y no había ruido que se filtrara desde el exterior. El ambiente era cálido y opresivo, causando dificultad para respirar, conduciendo a la excitación emocional. Reinaba el silencio, excepto por los rumores entre pacientes y médicos (Mesmer con sus asistentes) en el dar y recibir el diagnóstico, el tratamiento y la prescripción. Pero había una excepción, el sonido de un piano o armónica de cristal procedente de una esquina de la habitación.

Sabemos que Mesmer había aprendido de sus maestros de Viena las propiedades curativas de la música, y que el magnetismo animal podía comunicarse, propagarse, y reforzarse por el sonido.<sup>873</sup> Pero analizándolo bien, y como ya hemos comentado, al principio no estaba interesado en la melodía como tal cuando puso los instrumentos musicales en sus clínicas. No obstante, eran indispensables para su práctica médica, pues inquietaba y calmaba a los enfermos según prescripción. Así la música de tormenta ayudaba a atraer la crisis, y la música suave ayudaba a disipar la misma.

Los músicos presentes en las terapias, iban de un lado a otro según las señales de Mesmer o de sus ayudantes. Uno de sus seguidores, Caullet de Vaumorel, declaró que había presenciado cambios de estados de ánimo y una sensibilidad especial hacia la música que se tocaba en la consulta de Mesmer, capaz de cambiar el humor de los pacientes.<sup>874</sup> Así lo describió otro paciente en un testimonio fechado entre 1778-1779, en el que leemos las actuaciones de Mesmer desde el punto de vista terapéutico-musical para tratar la gota:

***“Después de varias vueltas por la habitación, el señor Mesmer desabrochó la camisa del paciente y, retrocediendo un poco, puso su dedo sobre la parte afectada. Mi amigo sintió un cosquilleo. Luego movió su dedo de forma perpendicular a través de su abdomen y el pecho, y el dolor***

---

<sup>871</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 48

<sup>872</sup> Ibid...p.70-71

<sup>873</sup> Mesmer, FA, *El mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*; Bouleur, J. (tr.), Holmes, Seattle, WA. 1998 p. 27

<sup>874</sup> Buranelli, V., *El mago de Viena: Franz Anton Mesmer*, Coward, McCann y Geoghegan, NY. 1975. p.125-126

*siguió exactamente al dedo. Sentaron después al señor Mesmer en la armónica de cristal y apenas comenzó a tocar mi amigo se vio afectado emocionalmente, se estremeció, perdió su aliento, cambio de color, y sintió ganas de caer. En este estado de ansiedad, el señor Mesmer le colocó en un sofá para que se encontrara con menos peligro de caer. El agudo dolor del paciente había cesado de repente.”<sup>875</sup>*

Después de leer estas palabras, evidenciado queda el uso catártico de la música como momento climático de la terapia. El uso nuevamente de la armónica de cristal, nos hace detenernos por un momento en las propiedades terapéuticas de dicho aparato.

### 3.2 EL SONIDO TERAPÉUTICO DE LA ARMÓNICA DE CRISTAL

La armónica de cristal, fue una máquina inventada en 1761 por el comentado Benjamin Franklin, e inspirada en el arpa de cristal (vasos llenos de agua con diferentes alturas). Se componía de varios platos de cristal superpuestos y alineados en torno a un eje central que giraba movido por una correa conectada a un pedal. Al mojar los dedos y rozar el cristal, producía el efecto sonoro. Una fotografía actual nos muestra una armónica de cristal del siglo XVIII que nos ilustra la forma del instrumento con el que Mesmer cautivaba a sus pacientes.<sup>876</sup>

Pero el instrumento en si encerraba más problemas de los que pudiera desear, pues aunque Mozart, Beethoven o Strauss compusieron obras para él, se prohibió su uso porque consideraron que causaba locura, depresión y problemas conyugales.

Probablemente, esta fama de instrumento diabólico la propició el que Mesmer lo utilizara para sus terapias y el rechazo que el médico causaba en el círculo científico de la época, tachando todo lo que hacía de falacia, estupidez y charlatanería burda.

Pero lo que realmente nos interesa en este momento es su poder cautivador, etéreo y misterioso, así como su sonido celestial y a la vez infernal.

Al margen del entorno terapéutico de Mesmer y de la utilización de la armónica de cristal para tal fin, sabemos que en 1772, su creador, el estadounidense Benjamin Franklin (1706-1790), estando en París y habiendo

---

<sup>875</sup> Harsu, J. *Recueil des effets salutaires de l'aimant dans les maladies* 1782. Quoted in Pattie (1994) , 73 Citado en Pattie (1994) , p.73

<sup>876</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 49

sido nombrado ese mismo año miembro de la Academia de las Ciencias de dicha ciudad por sus aportaciones a la ciencia, nos dejó un momento muy interesante para la temática que nos ocupa.

Fue llamado a la corte polaca, donde la esposa del príncipe heredero Adam Czartoryski (1734-1823), padecía de melancolía. Ella misma escribió como le fue aplicada la terapia sonora por el propio Franklin:

*“Yo estaba enferma, en un estado de melancolía, y escribí mi testamento y cartas de despedida. Deseando que me distrajera, mi marido me explicó que Franklin era un hombre afamado y que lo había llamado a nuestra presencia...*

*Franklin tenía un rostro noble y con una expresión de bondad. Sorprendido por mi inmovilidad, tomó mis manos y me miró diciendo: jeune femme pauvre ['pobre señora joven']. Luego abrió una armónica de cristal, se sentó y tocó durante mucho tiempo. La música dejó una fuerte impresión en mí y las lágrimas comenzaron a fluir de mis ojos. A continuación, Franklin se sentó a mi lado y mirando con compasión dijo: "Señora, usted está curada" De hecho, en ese momento me curé de mi melancolía. Franklin se ofreció a enseñarme a tocar la armónica -. Acepté sin dudarle, por lo tanto, me dio doce lecciones”*<sup>877</sup>

Después de leer el documento no podemos por menos que reconocer, ya con más rigor científico, el efecto benefactor de la música para la curación de enfermedades psíquicas. Lo curioso de esto es que el instrumento utilizado por Franklin y Mesmer fue ideado en principio para la interpretación musical, y no para la terapia, pues, como ya hemos comentado, muchos compositores escribieron obras para él<sup>878</sup>.

A pesar de su inmediato éxito, el sonido arrebatador del instrumento tenía el consabido lado oscuro. Entre músicos y espectadores se fue extendiendo la idea de que algunos virtuosos de este instrumento acababan perdiendo la razón, hechizados por el sonido, provocando problemas nerviosos, disputas matrimoniales, convulsiones... incluso se llegó a contar que un niño había muerto durante un concierto. El rechazo social fue tan grande que la armónica de cristal cayó en el olvido y, a principios del siglo XIX, era considerada una pieza de museo. Tal vez, debido a ese lado oscuro, se utilizó

---

<sup>877</sup> Lipowski, ZJ, *Benjamin Franklin como psicoterapeuta: Un precursor de la psicoterapia breve*, *Perspectivas de la Biología y la Medicina*, 27, 1984, 361-366

<sup>878</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 50



más para los divanes que para los teatros, y pasó a ser un instrumento eminentemente terapéutico, aunque su contraindicación hizo que muchas veces se tocara clandestinamente hasta caer en desuso. Gracias a una pintura de Alan Foster en 1926<sup>879</sup>, nos podemos hacer una idea de la figura de Franklin tocando el instrumento que ideó.

Pero hasta su ostracismo, la armónica de cristal gozó de halagos venidos desde todas las esferas del saber. De esta forma, encontramos a un compatriota de Franklin, el poeta Nathaniel Evans (1742-1767)<sup>880</sup>, que describió en 1763 la producción sonora y el efectismo de la armónica de cristal comparándolo con una armonía celestial en un breve ensayo llamado *Joyas para la armónica de cristal*:

*“El sonido de la armónica es como un coro sagrado, que inspira nuevas alegrías, sus gorjeos son suaves, y claros. Golpea el oído con su arrebató celestial y lo transporta hacia el interior del cuerpo dulcemente. Su mareante sonido fusiona la música con el alma y no deja lugar al movimiento. Se puede tocar con alegría y su sonido es tan puro que trasciende a lo divino. Como respira en este marco el corazón bajo su encanto. Hará la musa su propio homenaje a los hombres? Su son no es venial, sino que asienta las gracias del cielo, y describe las virtudes de Apolo sirviéndose de una elegante dulzura”*<sup>881</sup>

Podemos dilucidar en las palabras de Evans una apasionada descripción de las relaciones entre el sonido de la armónica y su calado en el hombre, sin embargo el hecho de que el poeta fuera coterráneo de Franklin, en un momento de la historia crucial para la formación de los Estados Unidos de América, hizo que magnificara hasta el extremo las virtudes del invento del científico. No obstante, no debemos obviar el hecho de que realmente el sonido debía ser absolutamente increíble, tanto para bien como para mal, pues a nadie dejaba indiferente, se amara o se odiara, siguió causando reacciones muy apasionadas.

El gran violinista italiano Paganini (1782-1840), afirmó que poseía **“una voz tan celestial que era capaz de curar la peor de las enfermedades”**; Thomas Jefferson (1743-1826), tercer presidente de los Estados Unidos de

---

<sup>879</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 51

<sup>880</sup> American Bibliographies. *Nathaniel Evans*. Edited Appletons Encyclopedia. 2001 p.507

<sup>881</sup> Artículo de la revista, *The Art of Science: Enhancing Creativity Through Science and Technology*. Nathaniel Evans 1763. February 18, 1998

América, dijo que era **“el mayor regalo ofrecido al mundo musical del siglo”**. Goethe, Mozart, Johan Adolph Hasse y Théophile Gautier también la elogiaron.

### 3.2.1 Posibilidades expresivas de la armónica de cristal. Puente entre la salud, la medicina y el estado anímico

En el clasicismo, la musicalidad inédita y expresiva estaba a la orden del día. Ante el incipiente romanticismo, todo aquello que exaltara el espíritu humano, que lo ruborizara, que lo “encogiera”, o que lo “arropara”, era síntoma de sosiego, felicidad, bonanza, melancolía, dolor o salud. Estos sentimientos enfrentados eran los que según los teóricos musicales de la época despertaba la armónica de cristal.

Si bien nos dirigimos hacia la época romántica, no debemos olvidar el periodo precedente, pues aunque se intentó romper con el Barroco de forma radical, recordaremos en las siguientes palabras, lo que ya estudiamos acerca de la doctrina de los afectos y las pasiones. De este modo el alemán Karl Leopold Röllig (1745-1804), compositor e intérprete de armónica de cristal e inventor de la Orphica (piano pequeño y portátil), destacó la labor pasional del sonido del vidrio diciendo:

*“Al igual que las grandes pasiones, que sólo duran brevemente y expresan un elevado grado, lo mismo ocurre con la armónica. Es un instrumento con el que se pueden provocar efectos milagrosos y de terror (...) evocar los sentimientos religiosos y melancólicos muy altos y muy nobles”<sup>882</sup>*

Nuevamente, al margen del instrumento mencionado, observamos como la música era capaz de causar sentimientos y emociones dispares e incluso antagónicas. Un intérprete fiable como Röllig, podía definir desde la propia fisonomía del instrumento, la evocación de sentimientos benefactores y detractores para el ser humano. Pero insisto en que esta bipolaridad de sensaciones, ya la causaba la música desde los primeros siglos mostrados en este estudio, sin interjección de ningún instrumento en concreto. Es precisamente la ambivalencia misma de los efectos (alegría y tristeza) lo que interpelará al siglo XVIII.

---

<sup>882</sup> Hyatt King, Alec, Hoffmann, Bruno, *Glass harmony*. En *Transparence*, L'Orquestre de verre. 1950

En la actualidad, la armónica de cristal mantiene una potencia sugestiva y puede provocar emociones contradictorias: una fuerza de seducción, atractiva para unos, y una angustia repulsiva, para otros... El siglo XVIII que acababa y el siglo XIX que comenzaba llevaba en su equipaje a la melancolía y lloraba fácilmente por cualquier avatar que importunase. Las almas más ilustres que llevaron a cabo tales extremos emocionales fueron, Cecilia Davies y su hermana Marianne, Johann Gottlieb Naumann o Maria Kirchgessner, entre otros, liderando la época romántica de la pasión. Bien cierto era que estaban sujetos a crisis de melancolía y encontraron en las sonoridades de la armónica de cristal respuestas a sus inclinaciones.

Aparte del sentimiento pasional, Röllig atribuía a sus sonidos la facultad de crear lazos de amistad:

*“Se abalanzó sobre mí llorando y pidiéndome que parara; se abrazaron llenos de amistad y de pasión. No quiero imaginarme lo que pudiera suceder si una armónica cayera en manos de una persona supersticiosa o en las de un charlatán.”<sup>883</sup>*

La última frase nos deja desconcertados. ¿Se refería a su compatriota Mesmer tachándolo de charlatán? No se ha encontrado ningún documento que así lo certifique, pero dada la época y la sutileza de los escritos de algunos pensadores del momento, podríamos pensar que así era.

Sin embargo, y centralizando de nuevo nuestra atención, los nuevos timbres que aportaba la armónica, enriquecían la paleta de compositores en busca de una instrumentación diversificada. Sus notas “etéreas” motivaban y desencadenaban un fin de siglo en el que la imaginación soñaba todavía con la existencia de una “música de las esferas” y de armonías celestes, recurrencia evidente de la resucitación del clasicismo en el siglo XVIII-XIX. Además, el instrumento respondía a la búsqueda de un sonido continuo y articulado, con potencia y feblidad a la vez, como solo podía hacerlo la voz humana.

Pero no todo quedaba en una simple interpretación una tarde o mañana cualquiera, indistinta y aleatoria. La particularidad expresiva y su consecuente efectismo terapéutico, escondía unas intrincadas condiciones de uso que hacían al instrumento aún más misterioso de lo que ya era. Recurriendo de

---

<sup>883</sup> Ibid.

nuevo a Röllig<sup>884</sup>, el cual enumeró unas proposiciones muy interesantes acerca de la interpretación de la armónica, vemos como la complejidad de la interpretación hizo de ella una herramienta exclusiva:

- Era deseable tener **“un ambiente templado, manos ni demasiado calientes ni demasiado frías”**, para hacer vibrar lo fundamental de la copa y no sus armónicas.
- La técnica para tocar la armónica de cristal necesitaba falanges que rozaran y dedos tendidos, no los “martillos” que tocaban el piano.
- La dinámica de interpretación debía ser lenta, por lo tanto, era difícil ir más allá del adagio: **“El control de la velocidad de deslizamiento es uno de los secretos de la buena interpretación (...) las pasadas no están hechas para este instrumento. Pero “ha vuelto a dar el gusto del adagio y del largo”. Es necesario “tocar sobre el crescendo y el decrescendo (...) tocar piezas no demasiado cambiantes y que más bien modulen”<sup>885</sup>** mientras que Müller, que veremos a continuación, dijo: **“No está hecho para el allegro”<sup>886</sup>**
- Los materiales de cristal se propagaban poco, el sonido emitido era poco potente, por lo que: **“la distancia al público no debe ser ni demasiado grande ni demasiado corta”** (K. L. Röllig)<sup>887</sup>

### 3.2.2 Un instrumento peligroso

Cuando el rumor de que algunas enfermedades podían ser causadas por el contacto activo o pasivo del instrumento, el pánico comenzó a esparcirse. La exageración propició que el instrumento fuera culpable de los conflictos nacionales, de los nacimientos prematuros, e incluso de convulsiones en perros y gatos. Franz Leopold Röllig, en sus escritos confesó moderadamente angustiado:

***“Temblor nervioso, vértigos, calambres, tumores, parálisis de brazos y piernas, uno por uno los acontecimientos que me esperaban tras***

---

<sup>884</sup> Hyatt King, Alec, Hoffmann, Bruno, *Glass harmony*. En *Transparence*, L'Orquestre de verre. 1950

<sup>885</sup> Berke, D. *Werke für Klavier und mehrere Instrumente. Werke mit Glasharmonika*. The Philips Complete Mozart Edition, Vol. 14. 1991 p.57

<sup>886</sup> Müller, JC, 1788 *Un manual de instrucciones para la armónica de cristal*, Fox, L. (tr.), Leipzig (1995); Fotocopia de Finkenbeiner.

<sup>887</sup> Röllig, K.L, *Über die armónica. Ein Fragment*. Berlín 1787

*una pasión demasiado fuerte de este instrumento (...) lo peor de todo era mi imaginación que me hacía soñar con los ojos abiertos (...) ver fantasmas por la noche (...) y que parecían hablarme de mi fin (...) ya que estaba sentado delante del instrumento día y noche (...) cómo podría haber pensado que mi infelicidad procedía de la fuente de mi felicidad”<sup>888</sup>*

Los síntomas que supuestamente debía sufrir Röllig por la prolongada exposición ante el instrumento, era una enumeración muy amplia y poco concreta, por lo que cualquier mortal podía desarrollar dichas patologías sin necesidad de tocarlo o escucharlo. La rumorología hacía que el desconocimiento de la ciencia implicara a los “sonidos demoníacos” que producía la armónica.

Según el musicólogo alemán Friedrich Rochlitz (1769-1842), la armónica de cristal perjudicaba seriamente a los intérpretes que la tocaban. De este modo lo escribió en el periódico musical *Allgemeine Musikalische Zeitung*<sup>889</sup>, diciendo:

*“la armónica estimula en exceso los nervios y sumerge al músico en una acuciante depresión y, por lo tanto, en un oscuro y melancólico humor que acaba llevándolo a una lenta auto-destrucción. Si sufre de algún desorden nervioso, no debería tocarlo; si aún no se encuentra enfermo, no debería tocarlo; si se encuentra melancólico no debería tocarlo”.*

¿Cómo era posible que un instrumento, aparentemente delicado, causara tantas desavenencias? En cierto modo y tras diferentes investigaciones actuales, se ha concluido que la sintomatología que describió Rochlitz, podría deberse a la cantidad de plomo con la que se fabricaba el cristal y no por los efectos directos de su sonido. El envenenamiento por plomo es conocido por causar daños neurológicos, dolor abdominal crónico y la muerte. A pesar de su reputación maligna, más de 4000 armónicas de cristal fueron construidas y más de 400 piezas de música fueron escritas para ella.

---

<sup>888</sup> Federhofer-Königs, R. *Röllig, Karl Leopold; morir Musik en Geschichte und Gegenwart*, V.7, pp. 609-610

<sup>889</sup> Publicación en 1797 por el propio Friedrich Rochlitz bajo la editorial Breitkopf & Härtel, continuando así hasta 1818, si bien siguió contribuyendo con sus artículos.

Sin embargo, y después de leer estas informaciones, podemos relacionar el estado conducente de los pacientes de Mesmer cuando se les aplicaba el tratamiento y la armónica de cristal era el instrumento elegido para este. Tengamos en cuenta la terapia en si y el halo esotérico que la rodeaba, el tintineo acampanado del sonido de la armónica que podía llevar al intérprete, según Rochlitz, a la desesperación, pero no nos consta que Mesmer tuviera aparentes crisis melancólicas y depresivas tal y como atestigua el musicólogo. Sin embargo, cuando dice **“si aún no se encuentra enfermo, no tocarla”**, es porque el instrumento estaba indicado para un fin terapéutico tal y como Mesmer había propuesto, y si el sonido del mismo era capaz de sumirte en la melancolía, probablemente era capaz de sacarte de ella. Lo que parece claro era que su sonido no dejaba impasible ni al paciente ni al intérprete, pues el grado de excitación que podía provocar servía al médico de clímax y punto de inflexión en las sesiones.

A colación de la aplicación en los tratamientos de la armónica de cristal, Mesmer experimentó sobre su discípulo y mano derecha Charles D'Esilon, el cual evidenció molestias corporales evidentes, propiciadas según parece por la música que emanaba del artefacto vidriado (Pattie 1994).<sup>890</sup> Paralelamente a Mesmer, D'Esilon conducía algunas sesiones, pero como era ciertamente reacio a utilizar la armónica, propuso interpretar piezas al piano, instrumento con sonido mucho más agradable y bastante desarrollado desde el clave. Pero sus tratamientos no tuvieron tanto éxito como con la armónica mesmeriana.<sup>891</sup>

A pesar de la labor psicoterapéutica de Franklin y Mesmer con el instrumento, el escritor-músico Johann Christian Müller, advirtió en su manual llamado *Anleitung zum Selbstunterricht auf der Harmonika* (Método para el autoaprendizaje de la armónica), en 1788, que el hecho de tocar y escuchar el sonido de la armónica era contraproducente para la salud, agravando el estado de ánimo con una exposición prolongada bajo su dominio:

***“Si usted ha sido alterado por novelas nocivas o falsos amigos, absténganse de tocar la armónica - que sólo le molestará aún más. Hay***

---

<sup>890</sup> Pattie, FA. *El magnetismo animal de Mesmer*; Edmonston, Hamilton, NY 1994 p.103

<sup>891</sup> Franklin, B. et al *Rapport des comisarios Encargados de la par-le-Roi, la revista Skeptic*, Salas, C. y D. traducción del informe de Franklin et al. de Luis XVI. Con la introducción de M. Shermer; 1996, Vol. 4. No. 3, pp 66

*gente de este tipo - de ambos sexos -, que deben ser advertidos de no estudiar el instrumento, a fin de que su estado de ánimo no se agrave*,<sup>892</sup>

En tales efectos dañinos cayó la experta intérprete inglesa Marianne Davies<sup>893</sup> (1743/44-1818), virtuosa del instrumento que acabó su vida en un sanatorio mental. Davies protagonizó el estreno mundial de la armónica de cristal a principios de 1762.<sup>894</sup> Tras una carrera repleta de éxitos junto a su hermana, la cantante Cecilia Davies, y de conocer a importantes insignes de la música del momento, Marianne enfermó hacia 1778 de extraños trastornos nerviosos. Parece ser que la pérdida de sus padres y de sus benefactores fueron las causas principales de su mal, puesto que ella nunca achacó sus dolencias a la implicación de la armónica de cristal<sup>895</sup>, de hecho pedía en su convalecencia que tocaran en su presencia para obtener una pronta recuperación, convencida, tal vez por las informaciones que le llegaban de las actuaciones mesmerianas, del poder curativo y terapéutico de la armónica.<sup>896</sup>

Grandes personalidades alzaron sus miradas hacía el instrumento y sus misteriosos poderes terapéuticos y nocivos al mismo tiempo. La variopinta cantidad de halagos y vilipendios se sucedieron en cascada, desde la aparición del aparato hasta su extinción. Otras voces autorizadas en la materia, como el médico francés Louis Roger, dijo en su *Tratado de los efectos de la música en el cuerpo humano*, en 1761:

*“El timbre melancólico de la armónica nos sumerge en un profundo desánimo y relaja todos los nervios del cuerpo, hasta el punto de que el hombre más robusto no sabría escucharlo durante una hora sin encontrarse mal (...) una enfermedad general semejante a la que sentimos mediante el soplo del viento (...). El arpa eólica puede causar fiebres...”*<sup>897</sup>

---

<sup>892</sup> Archive for the ‘The Arts’ *Category Benjamin Franklin’s Madness-Inducing Machine*. In Bizarre and Unusual, Colonial (American) Period, The Arts on February 10, 2010

<sup>893</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 52

<sup>894</sup> Cita extraída de la publicación en el Diario Bristol de 12 de enero 1762. Citado en los documentos de Benjamin Franklin 10:119, fn.

<sup>895</sup> Matthews, B. *Las hermanas Davies, JC Bach y la armónica de cristal*, *Música y Letras*, 5, 1975, 6 abril, p.150–169.

<sup>896</sup> Piotrowski, KR *trastorno Marianne Davies, la armónica de cristal y de los nervios*. Glass Music International, Inc. Diario. 1988, Vol. 1, N.º. 1, p.5ff

<sup>897</sup> JM Roger. *Treatise on the Effects of Music on the Human Body*. París 1803

Las contraindicaciones de Roger son cuanto menos confusas. La relajación de la que habló la comparó con el desánimo y aletargamiento, e incluso limitó el tiempo a menos de una hora de audición antes de “encontrarse mal”. No es del todo convincente, a pesar de sus conocimientos médicos y de su tratado, la opinión era hartamente infundada.

Posterior a la opinión de Roger, el escritor, diplomático y político François-René, vizconde de Chateaubriand (1768-1848), dijo sobre la música de vidrio: **“el oído de un mortal puede percibir en su tono quejumbroso los ecos de una armonía divina”**.

Aunque hasta 1761 la armónica de cristal no vio la luz, se conocían ya las propiedades y los sonidos que emanaban del rozamiento del vidrio a diferentes alturas, pues el instrumento en el que Franklin se inspiró, llamado el arpa de vidrio, existía desde los clásicos. En contra de todas las disertaciones expuestas arriba, G. P. Harsdorfer (1607-1658), en 1636 dijo que la música producida mediante los cristales podía curar la **“debilidad de la sangre”**.

Que la armónica se utilizaba como coadyuvante de la terapia mesmérica, o como instrumento canalizador de emociones, era en cierto modo, lógico; que sus sonidos sirvieran para relajar los estados nerviosos, también, pero que se usara para comunicarse con los sordos y observar sus sensaciones, se antoja cuanto menos curioso. Así lo propuso y practicó el escritor y político francés Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825), polifacético, erudito y humanista, aprovechando el tirón mediático del instrumento para proponer una terapia innovadora.

### 3.2.3 La armónica de cristal en el teatro. Musa de poetas y músicos del siglo XIX y XX

Mesmer se sirvió de la armónica de cristal para aumentar la circulación del "magnetismo animal". Basándose en las tonalidades ricas y etéreas de este instrumento, (así como de la simbólica luz proporcionada por el material vidriado) estaba convencido que ayudaba a la resolución de las crisis de histeria.

Esta música de vidrio se asoció con terapias psicológicas en el ámbito psiquiátrico. Su fuerte emisión vibratoria y la riqueza de su espectro sonoro,



creó a su alrededor un aura que representaba lo etéreo y lo mágico, lo romántico y lo extraño.

No tardaron en aparecer compositores que en los momentos álgidos de sus obras, aprovecharon el cartel del instrumento y su paralelismo con la locura, para favorecer el clímax de sus argumentos. Uno de estos compositores nacidos durante el Clasicismo, aunque con clara inclinación hacia el romanticismo, fue el compositor operístico italiano, Domenico Gaetano Maria Donizetti (Gaetano Donizetti) (1797-1848), conocido por sus obras *L'elisir d'amore*, o *Lucia di Lammermoor*, basada en la obra del prolífico escritor inglés Sir Walter Scott. Esta última, *Lucia de Lammemor*<sup>898</sup>, cumplía con un sinfín de tópicos románticos en los que la música era parte esencial de la trama. Ambientada en la Escocia del siglo XVI, la protagonista, Lucia, cuya vida estaba presidida de terror y sufrimiento, acababa perdiendo la razón y acelerando los acontecimientos hacia un final trágico. Entre tal drástico folletín, aparecía una escena en la que Lucía, estaba absolutamente enajenada, llevada por la melancolía y la autodestrucción. En ese momento de difícil cordura, hacía acto de presencia en la escena, una armónica de cristal, tal vez imitando la locura, o tal vez intentando sacar a la protagonista de la angustia existencial en la que se encontraba.

G. Malher, se basó en el sonido de la armónica para ciertos pasajes de sus obras, recordando el universo fantástico del escritor, jurista, pintor, cantante y compositor alemán Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), que participó activamente en el movimiento romántico de la literatura alemana. Hoffmann, adepto a la armónica de cristal, pensó acompañar sus obras fabulísticas con el tintineo del instrumento, con el fin de causar un efecto misterioso y mágico a sus palabras, ya fueran cantadas o recitadas.

H.Wolf, puso música de cristal a los poemas de Goethe y Eduard Mörike. Arnold Schoenberg la utilizará para su atonalidad libre, buscando en ella expresar la angustia existencial<sup>899</sup>.

---

<sup>898</sup> Riding, Alan; Dunton-Downer, Leslie. *Guías visuales Espasa: Ópera* (1.ª edición). Espasa Calpe, S.A. 2008 pp. 154-155

<sup>899</sup> Cavia Naya, Mª Victoria. *Arnold Schönberg (1874-1951). Europa y España*. Universidad de Valladolid, 2003 p.153

#### 4. LOS GRANDES COMPOSITORES DEL CLASICISMO Y SU RELACIÓN CON LA TERAPIA MUSICAL

Cuando hablamos de los compositores por excelencia en este periodo, nos referimos a los archiconocidos Haydn, Mozart y Beethoven principalmente, pero la vez que estos, integraban el panorama musical del clasicismo otros compositores e intérpretes, que tuvieron una relación directa con la terapia musical. De una forma u otra, a lo largo de sus vidas, se vincularon a la terapéutica sonora, poniendo de relieve los extraordinarios poderes de las melodías en las patologías tanto personales, que las tuvieron, como aplicadas a pacientes deliberada o involuntariamente.

El conocimiento de la música como medio terapéutico ha estado ligado normalmente a grandes eminencias médicas y filosóficas con algunas manifestaciones en literatos, políticos y músicos, sin embargo, si incidimos en el periodo anterior y el propio, fueron compositores de renombre los que se interesaron por los diferentes usos de las melodías al margen de la mera audición. De tal forma, pusieron en práctica auto tratamientos y terapias con enfermos, con el fin de experimentar los efectos musicales sobre la psique humana.

Los estudios de estos efectos, fueron en la mayor parte de los casos inducidos por eruditos en el tema, y por consiguiente, el posterior interés de los compositores. Tal fue el caso de Mozart, al conocer y trabajar para el médico alemán Franz Anton Mesmer (1734-1815), o la extraña relación vía correspondencia que mantuvo Haydn con Maria Anna von Genzinger (1754-1793), músico aficionada con una sensibilidad especial hacia el tema que nos compete.

##### 4.1 LA DEPRESIÓN EN LA VIDA DE HAYND

Franz Joseph Haydn (1732-1809), compositor vienés, fue uno de los máximos representantes del Clasicismo, entre otras cosas, por desarrollar en toda su extensión la sinfonía, el cuarteto de cuerda, y la forma sonata.<sup>900</sup> Vivió durante toda su vida en Austria y desarrolló gran parte de su carrera como músico de corte para la rica y aristocrática familia Esterházy de Hungría. Tuvo

---

<sup>900</sup> Basil, Smallman *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford University Press. (1992) pp. 16-19

una estrecha amistad con Wolfgang Amadeus Mozart y fue profesor de Ludwig van Beethoven.<sup>901</sup> En la época de su muerte, era uno de los compositores más célebres de toda Europa.

Debido a los altibajos emocionales que azotaron a Haydn durante su vida (viudedad, viruela, pólipos nasales etc.), y sobretodo en los últimos años de esta, sufrió un deterioro progresivo de sus habilidades mentales que le impidieron la realización de las actividades habituales; síntomas que hoy podríamos definir como demencia. Por ello, Haydn fue, poco a poco, “perdiendo la cabeza”.

Gracias a la actual clasificación del DSM-IV-TR, la demencia puede ser debida a varias causas. Las más comunes son la arteriosclerosis cerebral y la enfermedad de Alzheimer. Si bien ambas causas de demencia tienen criterios diagnósticos parecidos, la demencia de origen vascular se acompaña de trastornos neurológicos focales, como alteraciones del equilibrio<sup>902</sup>, cosa que ocurría a Haydn con frecuencia.

Se manifestaron además dos síntomas que padeció en los últimos años de vida: la hinchazón de las piernas y la dificultad para respirar, provocada por una insuficiencia cardíaca que lo confinó en su casa. Según se ha documentado, Haydn en este periodo de “reclusión involuntaria”, intentó mediante la música trabajar constantemente la memoria, que perdía por momentos, con ejercicios diarios al piano y con interpretaciones de amistades muy allegadas a él.

En 1793, muere Maria Anna von Genzinger con 38 años, mencionada anteriormente, amiga (¿íntima?) del compositor, que le sumió en una profunda tristeza. La relación que mantenía con Genzinger era por correspondencia casi semanal y prueba de ello fue una de las cartas que Haydn le escribió añorando momentos musicales compartidos y definiendo su tristeza melancólica:

***“Bueno, aquí estoy sentado en mi desierto, abandonado, como un huérfano pobre, casi sin que la sociedad humana sepa de mi, la melancolía, habita en mi memoria los últimos días. Sí, el pasado, ¡ay! ¿Quién puede volver a aquellas horas felices que con encanto rodeaban***

---

<sup>901</sup> Griesinger, Georg August. *Biographical Notes Concerning Joseph Haydn* En Gotwals y Vernon, University of Wisconsin (1963) pp. 24-25

<sup>902</sup> Clasificación diagnóstica de enfermedades mentales DSM IV-TR con nomenclatura CIE-10: F06.32 Síntomas de depresión mayor y F00.1 Demencia tipo Alzheimer, de inicio tardío.

*a un solo corazón y una sola alma? Todas las agradables veladas musicales que puedo recordar quedan lejos”*

En 1803, a las 71 años, ya no pudo completar su último cuarteto, por lo que le envió a su editor una tarjeta que decía **“he perdido toda mi fuerza, estoy viejo y débil”**.<sup>903</sup> A pesar de ello, intentó continuar con sus metódicos hábitos hogareños, con su elegante vestir, con su peluca empolvada, sus guantes blancos de cuero y el disfrutar de la compañía de amigos.

Desde su abatimiento, postrado en una silla y con fugaces momentos de lucidez, Haydn se regocijó en tiempos pretéritos, y gracias a las interpretaciones instrumentales cada vez más esporádicas, conseguía mantener su razón en la frontera con la pérdida de la retentiva.

Su mente dispersa le hacía aferrarse al popularismo de algunas melodías patrióticas como *Gotterhalte Franz den Kaiser*, compuesta por él mismo en 1797 y que le unía débilmente a la realidad. Que Haydn recordara estos momentos musicales constata la eficacia musical para “activar” el recuerdo, pues muy probablemente, el compositor escuchaba melodías que relacionaba con el pasado.

Sabemos que en la actualidad, la terapia musical en los centros geriátricos va enfocada a consolidar por medio de las canciones introspectivas de los pacientes con demencia o Alzheimer, un recuerdo que les sitúe lo más próximo a un mundo real.

Al margen del estado psicológico del compositor vienés, su relación con la terapia musical fue mucho más allá. Situándonos años antes, hacia 1790, momento en el que Haydn abandonó Viena para socorrer al príncipe Nicolás Esterházy de Hungría, se dio uno de los momentos terapéutico musicales más interesantes del Clasicismo.

En una carta fechada el 9 de febrero del año señalado, en la habitual correspondencia con Marianne von Genzinger, revelaba las quejas del compositor y el destino que le obligaba a abandonar las comodidades de Viena para regresar a Esterháza. Apenas dos semanas después de escribir aquellas palabras, tuvo lugar un acontecimiento de la mayor importancia para la casa

---

<sup>903</sup> Geiringer, Karl; Geiringer, Irene *Haydn: A Creative Life in Music* (3ª edición). University of California. (1982), vv.pp.

del príncipe Nicolás, pues el 25 de febrero murió la princesa María Isabel. Haydn relató los esfuerzos que llevó a cabo para intentar consolar al príncipe:

*“La muerte de su esposa hundió al Príncipe en una tristeza tal, que tuvimos que usar todos los medios a nuestro alcance para sacar a Su Alteza de la depresión y, así, los tres primeros días se interpretó música de cámara cada noche, sin canto; pero el pobre príncipe, durante el concierto de la primera noche, se deprimió tanto al escuchar mi Adagio favorito en Re, que nos llevó largo tiempo alegrar su ánimo con otras piezas. Al cuarto día, se cantó una ópera, al quinto una comedia y a partir de entonces nuestra actividad habitual, como siempre”<sup>904</sup>*

Las palabras de Haydn nos llevan a pensar que conocía los efectos medicinales de la música, probablemente por la amistad que le unía al marido de Marianne von Genzinger, Peter Leopold Genzinger, médico de Esterhazy, ya que ambos estuvieron trabajando a las órdenes del príncipe húngaro.

La iniciativa del tratamiento fue seguramente inducida por el galeno, pero con la inestimable colaboración de Haydn. No obstante, las noticias de los efectos terapéuticos de la voz de Farinelli en la corte española, se hicieron eco en el resto de las sociedades europeas, por lo que era previsible la experimentación con las patologías mentales llevadas a cabo.

No se tienen más datos al respecto de si Haydn utilizó este mismo tratamiento para otras personas, aunque nos resultaría lícito pensar que así fue. No obstante, solo se han documentado, como es lógico, efemérides de las casas reales, donde, tanto terapeutas como monarcas, gozaban de reconocimiento social y fama.

#### 4.2 MOZART Y MESMER. LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA MEDICINA<sup>905</sup>

La historia de las relaciones entre médicos y artistas contiene páginas que se pueden calificar, como mínimo, de curiosas. Somos conocedores a lo largo y ancho de este trabajo, que la unión de ambas disciplinas, aglutinadas en una misma persona, o compartidas entre dos o más, ponía de relieve la

---

<sup>904</sup> Philip G. Downs *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven* ed. Akal 1998 Madrid Capítulo XXIV. Haydn Correspondence pp.98-99

<sup>905</sup> 27 de octubre de 2010

importancia de la música como agente terapéutico o como medicina para los sentidos, la psique y el cuerpo. El artista, encontró en la medicina un incentivo supremo para desarrollar su arte, sobre todo hacia finales del Barroco y durante este periodo. La experimentación sonora de las emociones y su representación y calado en el cuerpo humano, debió llamar la atención a más de un músico, que con el fin de incidir en la psicología humana, dotaron sus obras de un gran contenido afectivo y efectista. Es en esta época donde la terapia musical marca un determinado camino lejos de las conjeturas que hasta ahora arribaban a nuestros ojos y oídos.

Con la ayuda de expertos de todos los campos del saber, medicina, filosofía, literatura etc., las relaciones entre hombres y mujeres de diferentes competencias, establecieron las bases para nuevas vías de tratamiento a través del sonido. Pero centremos nuestros esfuerzos en una peculiar y productiva relación médico-musical como fue la que existió entre uno de los médicos más famosos y controvertidos del siglo XVIII, Franz Anton Mesmer, estudiado en el punto anterior, y uno de los más grandes genios de la música de todos los tiempos, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Se conocieron cuando Mozart todavía era un niño, pero un niño de 12 años capaz de componer una ópera. Hacia 1790, veintidós años después, el nombre y la terapéutica de Mesmer aparecerían en una de sus obras más conocidas, la ópera buffa *Così fan tutte*.

Al final del primer acto se presentaba una clarísima alusión a Mesmer y su particular “medicina”. La escena referida se desarrollaba en casa de las hermanas Fiordiligi y Dorabella, donde habían acudido disfrazados sus prometidos, los oficiales Ferrando y Guglielmo, para probar y comprobar la fidelidad de sus respectivas novias. Se suponía que habían muerto por haber ingerido un veneno. Aparecía entonces en escena don Alfonso, auténtico responsable de toda la trama, por ganar una apuesta que ha hecho con los oficiales, y la criada Despina dispuesta a todo, también por dinero, que se hacía pasar por un esperpéntico “Doctor en Medicina”. Sacando un gran imán (la piedra mesmérica), lo pasaba una y otra vez sobre los cuerpos de los jóvenes, mientras sonaba una musiquilla de campanillas (sonido semejante a la armónica de cristal), que “despertaba” y solicitaba de las hermanas un beso como remedio para sentirse bien del todo.

Pero vayamos por partes en el análisis de los conocimientos de Mozart sobre la acción terapéutica de la música. Por descontado, desde que este conoció a Mesmer, entró en contacto con una vertiente de la música diferente de lo simplemente placentero o estético. Implícitamente, en la ópera *Così fan Tutte*, Mozart hizo alarde de ello y nombró los tratamientos llevados a cabo por el galeno alemán. Además, la relación de su padre Leopoldo Mozart con un nutrido círculo cultural y médico, mantenía en la familia el conocimiento de los poderes terapéuticos de los sonidos. Lógicamente, y debido a la prodigiosa productividad musical del genio de Salzburgo, los conciertos por toda Europa, ocuparon todo el tiempo material del que disponían los Mozart, obviando cualquier otra aportación que la música les pudiera ofrecer. Sin embargo, se encontraron de bruces con el asunto en repetidas ocasiones, pues amén de la relación mantenida con Mesmer, Wolfgang Amadeus, mantuvo una estrecha amistad con Maria von Paradies, paciente de Mesmer, comentada anteriormente y a la que se le aplicó, como ya sabemos, terapia musical para “curar” su ceguera.

Aunque no existen documentos que aseguren que Wolfgang Amadeus Mozart fuera partícipe en ninguna sesión de terapia musical, ni se requirió su participación directa en alguna labor de esta índole, un estudio relativamente actual (40 años) del que gracias a su publicidad somos conocedores, concluyó que la música compuesta por Mozart, que podríamos mal resumir como una serie de variaciones complejas y brillantes sobre temas sencillos, activaba unas vías neurológicas que resultaban en un mejoramiento de la capacidad intelectual. Aunque este efecto era pasajero, algunos investigadores lo interpretaron como que cierto tipo de música lograba unos cambios favorables en el cerebro de las personas que la escuchaban. Pero este asunto no nos debe sorprender, pues en el siglo XVI, Oliva de Sabuco ya explicó la implicación sonora en el cerebro y en el sistema nervioso de algunos pacientes, y como ciertas melodías eran beneficiosas para algunas patologías psíquicas.

Volviendo a la época que nos ocupa, y concretamente a Mozart, es necesario aclarar que, por descontado, el compositor no estableció un fin terapéutico en la audición de sus obras, y por supuesto no indicó su uso para tal objetivo, pero tampoco lo hicieron muchos otros músicos que ofrecieron sus

composiciones a la humanidad y esta las utilizó, utiliza y utilizará a su antojo para sus propios propósitos.

Por alguna razón, y tras concienzudos estudios, la música mozartiana repercute en el ser humano de manera especial, ¿tal vez por su vivacidad, por su carácter desenfadado y ligero, o tal vez por la aparente facilidad de sus melodías? La complejidad de nuestro sistema neuronal, es más receptiva a la música del compositor austríaco que otras de sus mismos contemporáneos<sup>906</sup>. ¿Cuál es la razón? Difícil respuesta. La generalización por la cual la música de Mozart es más permeable para el organismo que otras, está fundamentada a medias, pues se han considerado estudios en los que tal música no causaba el mismo efecto a todos los que la escuchaban, estando supeditada al “estado” anímico, mental y físico de los pacientes en un momento determinado.

Científicamente, la música de Mozart, posee unas propiedades muy particulares que la distinguen, pues su ritmo, melodía, métrica, tono, timbre y frecuencias, logran estimular el cerebro humano, especialmente las zonas relacionadas con el hemisferio derecho.

Este estudio actual contrapone ciertas concepciones que se tenían en el Barroco y en el Clasicismo, pues eruditos en la materia como Feijoo o Brocklesby, defendieron la simplicidad musical por tener un fácil acceso a la mente humana, pero lo que no se cuestionaron fue que dicha simplicidad no desarrollaba el aspecto cognitivo, por tratarse de esquemas armónicos simples y poco elaborados.

#### 4.3 EL AISLAMIENTO MUSICAL DE BEETHOVEN

Ludwing van Beethoven (1770-1827) empezó a quedarse sordo a la edad de 22 años. Debido a la pérdida de sus capacidades auditivas, se entregó a una febril actividad creadora, y a la par, sufrió penalidades personales producidas por dos desengaños amorosos.<sup>907</sup> Al margen de estos avatares, el genial compositor alemán, sufría achaques hepáticos que se tradujeron en patologías más graves a medida que iba avanzando en edad. Pero lo que

---

<sup>906</sup> The Mozart effect: encore. 2007 Aug;11(1):152-3. Epub 2007 Jun 29

<sup>907</sup> Salomon, Maynard. *New Light on Beethoven's Letter to an Unknown Woman*. Vol. 58, n.º 4 (Oct.). The Musical Quarterly. 1972 pp. 572-587



realmente le “postró” a tener como aliciente la música, fue la sordera que le acompañó hasta el fin de sus días.

Alejado evidentemente del bullicio cortesano, del que nunca fue asiduo voluntario, se encerró en la música y se aisló parcialmente del mundo que le rodeaba, salvando de algunas visitas que le mantenían en contacto efímero con la realidad.<sup>908</sup>

La música se convirtió para Beethoven en su única medicina, en su único punto de sustento entre una tambaleante cordura, una depresión continua y una agria personalidad que le granjeó enemistades, hasta el punto de quedarse prácticamente solo. Nos preguntamos si tal confinamiento en los sonidos le ayudó o le perjudicó. Según la mayor parte de las opiniones vertidas hasta ahora, la música tenía que haber favorecido la relación de Beethoven con su entorno, tenía que haber “moldeado” unas conductas ciertamente disruptivas, y tenía que haber “mitigado” un dolor constante, pero lejos de este hecho, encerró aún más al compositor en una soledad extrema.

Lo que debemos de dilucidar es, sabiendo lo que sabemos hasta este punto de los efectos de la música sobre el ser humano, si a Beethoven le sirvió para mantenerse ocupado y no caer en la desesperación de la enfermedad, o si le avocó a una profunda locura de la que solo emanaban sonidos y pocas palabras.

De lo que no podemos dudar, es que la música fue alimento mental para la persona. Es probable que dicha actividad retrasara el desarrollo de las múltiples patologías físicas que acabaron postrando a Beethoven en cama en sus últimos meses de vida, pero no está demostrado que así fuera. Podríamos pensar, que la inherente unión entre el compositor y su música, le llevó a manifestar, desde la pérdida de la audición, un comportamiento bipolar, pues sabemos que la música, tiene una gran capacidad para generar polarizaciones. Eso, añadido a la soledad y a un “autismo” al uso, provocó un aislamiento crónico que fue arropado por el constante influjo sonoro.<sup>909</sup>

Salvando las distancias artísticas con el genial compositor alemán, además de las cronológicas, mencionaremos pasajeramente sin desdeñar el

---

<sup>908</sup> Clive, Peter. *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. New York: Oxford University Press. 2001

<sup>909</sup> Meredith, William. *The History of Beethoven's Skull Fragments*. 2005. The Beethoven Journal 20 p. 38

talento de su poesía y ensayos, al escritor inglés John Milton (1608-1674), estudiado en el capítulo anterior. El porque de esta aparición en una época que no le corresponde, pues claramente, esta enclavado en el Barroco, se debe a que padeció una deficiencia sensorial de consideración al igual que Beethoven, y el tratamiento, esta vez inducido y buscado, fue el regocijo melódico. El mal del que hablamos fue la ceguera, que en 1652 sumió al autor de obras tan afamadas como *El paraíso perdido*, en la oscuridad. En una extensa biografía del autor inglés, se relató que aunque aislado y atormentado por su afección, logró culminar sus objetivos y desarrollar las tareas que se había impuesto, iluminando la opacidad de sus días con la música y la conversación<sup>910</sup>.

## **5. LOS GRANDES TRATADOS TERAPÉUTICO-MUSICALES DEL CLASICISMO**

El desarrollo de los usos contemporáneos de la música como medio terapéutico, ha sido transmitido en parte por vía oral y en parte, aunque en menor grado, por vía escrita. Este último canal de difusión nos llega gracias a copistas, eruditos consumados y como no a la creación de la imprenta europea allá por el siglo XV.

Sin embargo, queremos hacer notar la gran difusión textual en el Clasicismo, pues la proliferación de textos terapéutico-musicales con una recia fundamentación teórica, nos invita a creer en una neo ciencia de la salud (musicoterapia en el siglo XX), que no ha resultado ser tan nueva tras el seguimiento realizado en el presente trabajo.

La experimentación de la que nos hemos hecho eco con anterioridad enmarcó una época en la que la música, desde el punto de vista terapéutico, tomó un gran impulso, pues se crearon tratados con todo detalle de la repercusión de la música en las enfermedades mentales y su trabajo de campo correspondiente, ya que gracias a la apertura de algunos psiquiátricos, en los que la música formó parte del tratamiento de sus enfermos, se pudieron poner en práctica todo el entramado conjeturado por los estudiosos.

Curiosamente tomaron la iniciativa en estas lides galenos de reconocido prestigio en la Europa del Clasicismo, tales como los británicos Richard

---

<sup>910</sup> Fallon, Stephen. *Milton Among the Philosophers* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), p. 81

Brockelsby o Richard Browne, el francés Louis Roger, o los españoles Antonio José Rodríguez, Francisco Javier Cid, Bartolomé Piñeira y Siles, Rafael Rodríguez Méndez o Francisco Vidal y Careta. El archiconocido filósofo francés J.J Rousseau también elaboró un conjunto de ensayos en los que realizó una concienzuda disertación sobre los poderes y efectos musicales en el hombre.

Tantas elucubraciones al respecto situaron a la terapia musical en una esfera insospechada a finales del siglo XVIII, impulsando dicha disciplina hacia una firme constatación como ciencia de la salud en el siglo XX.

A continuación se detallan los trabajos de los estudiosos mencionados.

## 5.1 JEAN JACQUES ROUSSEAU. ENTRE LA MORAL Y LA TERAPIA MÚSICAL

Una de las mentes más extraordinarias de la historia, osó como buen músico que era, discutir sobre la música de su época y tacharla de amoral, insensible y carente de efectos como los descritos por los antiguos griegos. Tal pensador no era otro que el franco-suizo Jean Jacques Rousseau (1712-1772), escritor, filósofo y músico definido como un ilustrado, a pesar de las profundas contradicciones que lo separaron de los principales representantes de dicha corriente.

Su herencia de pensador radical y revolucionario dieron la pauta teórica para establecer los cimientos de la Revolución Francesa, donde la libertad, la igualdad, y la fraternidad, fueron los lemas extraídos probablemente de dos de sus célebres frases, una contenida en *El contrato social*: **“El hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado”**; y la otra, en su *Emilio o De la educación*: **“El hombre es bueno por naturaleza”**, de ahí su idea de la posibilidad de una educación.

Tras estudiar las obras de este filósofo, centraremos nuestra mirada en aquellas en las que la música, como medio terapéutico, tuvo su aparición.

Es necesario señalar, tras haber revisado *Las Confesiones*<sup>911</sup> del genial ilustrado suizo, que a pesar de describir en innumerables ocasiones dolencias como la gota, la ciática o la locura, hartó tratadas con terapia musical en todos los periodos estudiados en este trabajo, y de estar tan absolutamente, como

---

<sup>911</sup> JJ.rousseau. *Las Confesiones*. 1712-1765 aprox. Escuela de filosofía Universidad ARCIS. 403 pp.

dijo, entregado a la música en toda su magnitud, en ningún momento utilizó este medio para tratarse de sus incesantes patologías que le tenían temporalmente apartado de la sociedad. Sin embargo, era conocedor de los efectos curativos de la música sobradamente, por las citas que veremos a continuación.

Las constantes alusiones al poder de la música y su incidencia en las costumbres y las virtudes del ser humano, proporcionaron al filósofo suizo una perspectiva medicinal de los sonidos que enfocó hacia los temas de la época relacionados con esta disciplina, como el tarantismo, las efemérides clásicas y contemporáneas, y las manifestaciones de la música en la psicología del hombre.

Todas las referencias al respecto se dieron cita en tres tratados, *Traité sur la Musique*, en el *Essai sur l'origine dans Langues* y en el *Dictionnaire de la musique*.

En el primero de ellos, comenzó por los efectos paliativos de las canciones en los atarantados, aunque con un novedoso enfoque. Rousseau, pensó que la Tarantella, como melodía estándar para tratar los casos de tarantismo, no era válida en aquellos que su origen no era italiano, por lo que tachaba el tópico de la universalidad de la música, e incluso decía que el texto cantado en lenguas diferentes solo podían entenderlos aquellos que fueran de la misma nación. Bajo este prisma, los nervios eran frenados por músicas que los afectados entendieran, y puso como ejemplo las cantatas de Nicolás Bernier (1664-1734), en una historia que ya nos ilustró Feijoo en el periodo anterior.<sup>912</sup>

*“Se cita la curación de las picaduras de las tarántulas como prueba del poder físico de los sonidos. Este ejemplo prueba todo lo contrario. No son necesarios ni sonidos absolutos ni los mismos aires para curar a todos aquellos picados por ese insecto. Cada uno de ellos necesita aires de una melodía que le sea conocida y frases que comprenda. El italiano necesita aires italianos, el turco necesitaría aires turcos. Cada uno se afecta sólo por acentos que le son familiares. Sus nervios sólo se prestan en la medida en que su espíritu los predispone: es preciso que entienda la lengua que se le habla para que pueda animar lo que se le diga. Dicen que las cantatas de Bernier curaron a un músico francés de fiebre, pero la habrían provocado en un músico de cualquier otra nación”<sup>913</sup>*

---

<sup>912</sup> Ver epígrafe 7.1. Capítulo 4 : El Barroco.

<sup>913</sup> JJ. Rousseau. *Essai sur l'origin Dans langues*. Sanson et compagne. Paris 1781 Capítulo XV p.215

Podríamos dilucidar que el pensamiento de Rousseau era algo primitivo, pero tal vez no se equivocaba, pues como tantas y tantas veces se ha comentado, y se sigue comentado en la actualidad en Musicoterapia, generalizar los gustos musicales, y que a todos nos afecten de la misma forma, es imposible.

El filósofo debió pensar esto, pues abogó por considerar que no todas las músicas eran apropiadas para todos. Fueran cuales fueran las patologías, antepuso los gustos musicales y las costumbres melódicas de cada país, donde las sociedades residentes, debían estar acostumbradas a escuchar la música autóctona, en su idioma nativo, causándoles, al margen del sentimiento patriótico, diferentes sensaciones que no acertó a describir.

En el mismo escrito, presentó una analogía muy práctica sobre la pintura y la música, en la que destacó a esta última como inductora de sentimientos que la pintura, bajo su forma de pensar, era incapaz de producir. Influenciado por las reminiscencias barrocas de la teoría de las pasiones, no pudo ocultar su preferencia artística hacia la música y sus efectos:

*“Una de las grandes ventajas del músico es la de poder pintar las cosas que no se podrían escuchar, mientras que al pintor le es imposible representar las que no se podrían ver, y el mayor prodigio de un arte que sólo actúa por el movimiento es el de poder configurar incluso la imagen del reposo. El sueño, la calma de la noche, la soledad y el propio silencio, entran en los cuadros de la música. Se sabe que el ruido puede producir el efecto del silencio y el silencio el efecto del miedo, como cuando uno se adormece ante una lectura igual y monótona y se despierta en el instante en que cesa. Pero la música actúa más íntimamente sobre nosotros excitando, mediante un sentido, afecciones semejantes a las que se pueden excitar mediante otro; y como la relación no se percibe si la impresión no es fuerte, la pintura, desprovista de esta fuerza, no puede devolver a la música las imitaciones que ésta extrae de ella”<sup>914</sup>*

En su *Diccionario de Música*, dio unas connotaciones muy interesantes sobre el tema que nos ocupa, pues se basó en hechos pasados para fundamentar los presentes:

---

<sup>914</sup> JJ. Rousseau *L'Essai sur l'origine des langues*. 2002 Chicoutimi, Québec. Capítulo XVI p.58

*“La música gozaba de la mayor estima entre diversos pueblos de la antigüedad, principalmente entre los griegos, y esa estima era proporcional al poder y a los efectos sorprendentes que le atribuían a este arte. Platón no teme decir que no se pueden hacer cambios en la música sin repercutir en la constitución del Estado, y afirma que se pueden asignar los sonidos capaces de hacer nacer la bajeza del alma, la insolencia y las virtudes contrarias. Aristóteles, que parece haber escrito su política únicamente para oponer sus sentimientos a los de Platón, está sin embargo de acuerdo con él en lo concerniente al poder de la música sobre las costumbres. El juicioso Polibio nos dice que la música resultaba necesaria para suavizar las costumbres de los árcades que habitaban un país donde el aire es triste y frío; que los de cineses, que descuidaron la música, sobrepasaron en crueldad a todos los griegos, y que no existe otra ciudad en la que se hayan visto tantos crímenes. Ateneo nos asegura que antaño todas las leyes divinas y humanas, las exhortaciones a la virtud, el conocimiento de lo que concernía a los dioses y a los héroes, las vidas y las acciones de los hombres ilustres eran escritas en verso y cantadas públicamente por coros al son de instrumentos, y nosotros vemos, por nuestros libros sagrados, que ésas eran, desde los primeros tiempos, las costumbres de los israelitas”<sup>915</sup>*

La enumeración de casos entre leyendas y realidad filosófica, solo demuestra que Rousseau era un gran lector de las obras clásicas y por lo tanto, conocedor de la repercusión musical en la moral y la psique de los hombres. No obstante, en su explicación siempre recondujo su interés personal hacia el tema central de todas sus obras: la reivindicación de la buena naturaleza del ser humano, y cómo ayudado, en este caso por la música, conseguía moldear sus costumbres, conductas y actos, siendo una tradición, según apostilla, clásica y cristiana.

Como buen litigante de su época, y como ya rezó Feijoo entre otros, la poca credibilidad que otorgaba a los poderes de la música de su tiempo, era una base algo inestable como para dudar de los efectos curativos de ésta en comparación con la antigüedad clásica, pues extrañamente, después de refutarla, se mostró lícito a creer que no era así:

*“La música está despojada en la actualidad de ese grado de poder y de majestad, hasta el punto de hacemos dudar de la verdad de las maravillas que operaba antaño, aunque atestiguadas por los más juiciosos historiadores y por los más graves filósofos de la antigüedad.*

---

<sup>915</sup> JJ. Rousseau. *Diccionario de música*. Ediciones Akal 2007 pp. 285- 286

*No obstante, en la historia moderna se vuelven a encontrar algunos sucesos parecidos”*

La habitual historia de la acción de Timoteo sobre Alejandro Magno, la actualizó en una más moderna (siglo XI), con el rey Eric I<sup>916</sup> de Dinamarca, en la que dijo, que si los modos griegos frigio y lidio, fueron capaces de “afectar” de diferente manera al emperador macedonio, también fueron capaces de enardecer al monarca nórdico hasta el extremo:

*“Timoteo inflamaba de furor al gran Alejandro al tocar con su lira en modo frigio, y le calmaba al hacerlo en lidio. Con la música Eric, rey de Dinamarca, llenó su alma con tal furor que asesinó a todo un grupo de sus convidados”*

Basándose en un documento controvertido por su autoría, Rousseau expuso, desde una fuente imprecisa (D'Aubigny), como Claudin (1490-1562), compositor renacentista francés de chansons, disuadió el temperamento violento de un cortesano con el modo hipofrigio:

*“D'Aubigny relata que bajo el reinado de Enrique III el músico Claudin, mientras tocaba en las bodas del Duque de Joyeuse en el modo frigio, animó, no al Rey, sino a un cortesano que se olvidó de sí mismo hasta el punto de echar mano a las armas en presencia de su soberano. Pero el músico se apresuró a calmarlo tomando el modo hipofrigio. Esto se dice con tanta seguridad como si el músico Claudin hubiese podido saber exactamente en que consistían el modo frigio y el modo hipofrigio”*

Fisiológicamente también tuvo palabras que alumbraron la acción musical en el pulso y en la micción. Así nombró una breve historia del químico irlandés Robert Boyle (1627-1691):

*“Boyle cuenta acerca de un caballero que, al sonido de la gaita, le era imposible retener su orina, y se aceleraba su corazón hasta creer que se le saldría del pecho”*

Ya en primera persona, fue testigo de una dama quien, al sonar de cierta música, era avasallada por una risa involuntaria y convulsiva, y de la *Historia*

---

<sup>916</sup> Hvitfeldt, Arild. Danmarks Riges Krønike en *Compendio de higiene pública y privada*. Vol. 1. Gerona 1829 pp.111-112

de la Academia de Ciencias extrajo un documento que rezaba, cómo un músico condenado a muerte por una terrible fiebre, sanó gradualmente al compás de un concierto ejecutado a los pies de su lecho.

¿Por qué una mente tan privilegiada fue a la vez tan incongruente? ¿Era un artista o simplemente un teórico? Fuera lo que fuera, Rousseau escribió sobre los efectos pasionales de la música y los experimentó, pero nunca condicionado por ellos, ni siendo estos, acicate terapéutico para él. Parece como si conociera todo el dispendio de sensaciones emotivas y afectivas que causaban los sonidos pero nunca se atrevió a describir o utilizar en su favor. Espectador omnisciente de todos los hechos acaecidos alrededor del “mágico” poder de las melodías, nunca fue ni partícipe ni portador de su uso. Por lo tanto hay que valorar sus escritos como lo que son, un conjunto de informaciones que justificaban su extenso conocimiento de varias materias, pero sobre todo la relación del hombre y la sociedad a través de la música.

## 5.2 RICHARD BROCKLESBYE Y SUS REFLEXIONES TERAPÉUTICO-MUSICALES

Richard Brocklesby (1722-1797), médico inglés educado en Irlanda, estudió medicina en Edimburgo y se graduó en Leiden hacia 1745. Sucedió a John Pringle como Cirujano General del Ejército británico en 1758, y sirvió en Alemania durante parte de la Guerra de los Siete Años. A su regreso se dedicó a la práctica médica e investigación en Londres y se retiró de la vida pública.

Su círculo de confianza recogía al Dr. Samuel Johnson (1709-1784), Edmund Burke (1729-1797) y su sobrino nieto Thomas Young (1773-1829). Estas relaciones fueron de vital importancia para entender el proceso de su obra terapéutico- musical, recopilada en un escrito llamado *Reflexiones sobre el poder de la música* (1749), basado en los recursos musicales derivados de las diversas emociones, especialmente el miedo, el exceso de alegría, y la excesiva tristeza. También habló de utilizar remedios como la música para las enfermedades de la mente reconocidas en el siglo XVIII, como el delirio, frenesí, la melancolía, y los casos maniaco-depresivos. Además, la consideró como una ayuda a los ancianos y las mujeres embarazadas.

En resumen, enumeró los poderes curativos de la música, concebidos hacia mediados del siglo XVIII de primera mano, pues fue copartícipe de todos



sus tratamientos, lo cual demostraba unas excelentes cualidades para la terapéutica.

Hay que significar, que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se proyectó un espectacular punto de inflexión en la relación de la música con la medicina, ya que los médicos por primera vez, empezaban a depender en gran medida de la experimentación y la observación para la elaboración de sus conclusiones.

Cabe mencionar al historiador y musicólogo que ya estudiamos en el capítulo anterior, Charles Burney, que se refirió a las famosas actuaciones del castrati Farinelli en la corte española, y a los extraordinarios efectos terapéutico-musicales aplicados a su monarca depresivo, como una constante experimentación.

En un reciente estudio del musicólogo persa Armen Carapetyan (1908-1992), acerca de la música y la medicina desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, se expone que durante todo su periodo de investigación hubo gran cantidad de estudiosos que se esforzaron en dar una noción plausible y científica de la música como medio curativo en los casos psicopáticos y en enfermedades del sistema nervioso<sup>917</sup>. Uno de estos estudiosos fue Louis Roger con su obra *Tratado de los efectos de la música en el cuerpo humano*, donde detalló en su segunda parte las posibilidades medicinales de la música y sus efectos.

Con Brocklesby y las aportaciones historiográficas de Burney, se abrió una nueva etapa en la historia de la terapia musical, partiendo del estudio del galeno inglés llamado *Reflexiones sobre la Música Antigua y aplicación de la música como medio curativo para las enfermedades*. Centrémonos pues en él.

Brocklesby se caracterizó por una intuición extraordinaria para diagnosticar y proponer el tratamiento adecuado a cada patología. Versado en física, matemáticas, medicina y música,<sup>918</sup> incidió sobre todo en los tratamientos sonoros para enfermedades y trastornos psíquicos como reza el índice de sus *Reflexiones...* desplegadas en tan solo 82 páginas:

---

<sup>917</sup> Catapeiyan, A. (1948). *Music and medicine in the Renaissance and in the 17th and 18th centuries*. p.146 In M. Schullian & M. Schoen (Eds.), *Musk and medicine* (pp. 117-157). New York: H. Wolff.

<sup>918</sup> Curran, W. *Dr. Brocklesby of London*. *Journal of the History of Medicine and Atlifd Sciences*, 1962, p. 511

CAPÍTULO I: Origen de la música y como afecta a la mente (p.1-16)

CAPÍTULO II: La operatoria musical en los órganos corporales (p.17-25)

CAPÍTULO III: De la energía de la música en los trastornos mentales (p. 25-45)

CAPÍTULO IV: En cuanto a la música que cura las enfermedades y afecciones del cuerpo y la mente (p.45-69)

CAPÍTULO V: De los retrasos de la edad por la aplicación de la música (p 69-75)

CAPÍTULO VI: ¿En qué consiste la diferencia entre la antigua y música moderna? (p.76-82)

Comenzó sus *Reflexiones* sobre el poder de la música confirmando que ésta era capaz de curar o mitigar diversos trastornos, añadiendo que los antiguos, como conocemos sobradamente, contaron muchos casos al respecto, y que dichas efemérides también se producían en el Clasicismo. Al final del Capítulo I, analizó cómo afectaba la música a la mente afirmando: **“la mente tiene la facultad y la disposición para estar satisfecha o descontenta con ciertos aires, o con ciertos sistemas de sonidos”**<sup>919</sup>. Esta explicación sostiene, que la “mente varia de gusto” partiendo desde una uniformidad dentro de un mayor grado de variedad. Es decir, pongamos como ejemplo una composición de tres tiempos, en la que un primer tiempo se desarrolle en modo mayor, con una dinámica entre *mf* y *f* y una agógica de allegro. Los sentimientos que puede despertar en el oyente este aire son alegría, vivacidad y bienestar, así como cierto desasosiego. Sin embargo encontramos en el segundo tiempo una dinámica *pp* y *p*, desarrollada en modo menor y con cadencias tensionales al final de cada fragmento significativo. Lo que se despertará en el oyente esta vez serán sentimientos de recogimiento, tristeza y sosiego. Por lo tanto, concluyó: **“la composición maneja los afectos dentro**

---

<sup>919</sup>Brocklesby, R (1722-47), *Reflections on Ancient and Modern Music with Application to the Cure of Diseases*, Londres, Cooper, 1749 p.13-14

**de ella misma pues si se construye con acordes consonantes, provocará unas determinadas emociones en el oyente”<sup>920</sup>.**

Tengamos en cuenta una sentencia que ha provocado la difícil generalización de los efectos sonoros para un tipo de enfermedad concreta, y que Brocklesby explicó perfectamente diciendo que el grado de placer musical variaba de persona a persona. Es precisamente en el aspecto primitivo de estas, donde el genial galeno inglés incidió al acertar diciendo que la música era capaz de imitar los sonidos de la naturaleza, siendo dichos sonidos los que llegaban al alma humana con más celeridad.

La mayor parte del tratado de Brocklesby estaba dedicado a las pasiones y a las emociones provocadas por la música, así como a las enfermedades de la mente y cómo estas podían ser tratadas con melodías y armonías concretas. Comenzó estas discusiones con su receta particular para conservar la salud corporal y mental, pues dijo que para preservarla, era necesario que las facultades estuvieran en su mayor parte bien equilibradas, sin un sesgo indebido de cualquier afecto en particular, que pudiera disminuir proporcionalmente el vigor y la constitución del ser humano.<sup>921</sup> En general, las pasiones, aumentaban y se convertían en habituales. Explicó además: **“las pasiones más violentas de la mente producen las alteraciones más aparentes en el cuerpo”**.<sup>922</sup>

Es desde este punto donde Brocklesby nos ancla imprescindiblemente al acervo musical, pues las pasiones más violentas que mencionó, a saber, miedo, ira, dolor, excesiva alegría o entusiasmo en la religión o en el amor, eran disipadas o controladas por medio de la música. Sobre este control de los temperamentos afectivos, encontramos un relato que nos constata el hecho:

***“La señora de la March, una joven de gran belleza y virtud, supo de las infidelidades de su marido, y cayó en tal furia, que se intentó suicidar en repetidas ocasiones. Se arrojó al fuego, por la ventana o a un estanque de peces cerca de su casa, de los cuales había sido rescatada dos veces. Los médicos le asistieron en vano a pesar de todos sus esfuerzos. Pero un capuchino, que pasaba por allí a pedir limosna, oyó lo sucedido con La March e informó de la posibilidad de que algunos intérpretes musicales con experiencia en el laúd, debían ser enviados***

---

<sup>920</sup> Ibid

<sup>921</sup> Ibid. Brocklesby, 1749, p.26

<sup>922</sup> Ibid. Brocklesby, 1749, p. 29

*para tocar ante ella, día y noche, o cuando la ocasión lo requiriera. Esto se hizo en consecuencia, y en menos de tres meses, la pasión violenta la abandonó, y se quedó para siempre el sonido, tanto en el cuerpo como en la mente”<sup>923</sup>*

Pero Brocklesby, además, relató las archiconocidas crónicas de los clásicos que muy bien desarrolló en el Renacimiento John Case y que harto conocemos. Sin embargo, mostró algunas historias de su tiempo como la de uno de sus casos más importantes. Un caballero escocés, aficionado arpista, que había perdido a sus dos hijos en la guerra, manifestó una serie de síntomas que le causaron una enfermedad mental. Refiriéndose a la historia musical del paciente, quien fue puesto a oír música con el propósito de provocar una motivación para tañer el arpa que debido a su decadente estado anímico, había abandonado. Los hechos que relató Brocklesby se exponen en el siguiente párrafo:

*“Se le brindó un auditorio en el cual compartir una experiencia musical y poder comunicarse. Parientes y amigos le ayudaron en su rehabilitación, pues le llevaron hasta él a uno de los más hábiles virtuosos en el arpa, para que se le acercara con aquellos sonidos suaves y solemnes que antes le proporcionarían tanto placer. Los parientes no tuvieron dificultad alguna en acceder a la prueba, y a la segunda o tercera pieza el paciente evidenció una emoción nada común tanto en el cuerpo como en la mente y poco después comenzó por reprochar a sus amigos que perturbaran sus meditaciones. Posteriormente, el médico prescribió al paciente que tocara todos los días con público hasta que gradualmente el enfermo fue inducido a hablar de cosas corrientes; poco después, a tomar alimentos y las medicinas requeridas por su condición, hasta que por fin recuperó perfectamente su anterior estado de salud”*

Encontramos en esta historia algunos apuntes significativos con los que ya nos hemos topado en esta época. Lo primero, señalar que el paciente era muy aficionado a la música, por lo que la accesibilidad a ella y hacia ella, era más asequible. Además la receta de Brocklesby también la aplicó Mesmer en el tratamiento de la pianista Maria von Paradies, que amén de su ceguera, debió presentar síntomas depresivos y melancólicos como los manifestados en el caballero escocés del que ahora hablamos. La constante exposición a las

---

<sup>923</sup> *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp.145-146

melodías casi a diario, obligaron a la maltrecha moral del caballero, a distraerse y focalizar su atención hacia la audición y hacia la interpretación.

Avanzando en los estudios de Brocklesby, expuso también la derivación mental que provocaba el miedo, y como en sentimientos como este, la música volvía a tener un papel importante. Así explicó:

*“Muchos soldados con franqueza, me han dicho el hecho de pensar en reunirse con la muerte en combate, derivó su ardor bélico de participar en las batallas, hasta que una trompeta marcial y otros instrumentos de guerra despertaron su espíritu hundido, y los inspiró de nuevo en la esperanza de la victoria y el desprecio a la muerte.”<sup>924</sup>*

Esta propiedad musical de arena sonora en la batalla ya nos la mostraron los griegos, y por alusión en este trabajo, los musulmanes, incapaces de separarse, ni siquiera en la guerra, de la música. Una vez más se pone de manifiesto el poder exaltador y enardecedor de ésta, suplantando el temor por el valor gracias a su actuación.

Del miedo pasamos a la alegría excesiva, la cual Brocklesby relacionó con un experimento llevado a cabo por el eminente compositor y organista inglés John Stanley (1712-1786). Detengámonos por un momento en este compositor para entender la historia que nos acontece.

Stanley, ciego a temprana edad, dedicó sus esfuerzos a la interpretación organística en diversas iglesias, lo que le granjeó gran fama y reconocido éxito por su precocidad y buen hacer con dicho instrumento. Amigo del célebre Haëndel, organizó conciertos benéficos en los jardines de Vauxhall, transmitiendo así sus conocimientos musicales y el enfoque hacía una nueva vía, la terapia musical. La confirmación de ésta como tal, se puso en práctica en 1770, cuando se convirtió en director del Hospital de Niños Expósitos de Londres. En este entorno fue donde Brocklesby nos sitúa la crónica de Stanley. Acostumbrado a tratar con los niños del Hospital, Stanley pasaba mucho tiempo educándolos tal y como sugirió Vivaldi, a través de la educación musical. De este modo, trató a un niño de dos años que mostraba claros síntomas de tristeza y una melancolía insólita para su edad, además de un comportamiento nervioso y excesivamente activo. El músico probó tocar en su

---

<sup>924</sup>Brocklesby, R (1722-47), *Reflections on Ancient and Modern Music with Application to the Cure of Diseases*, Londres, Cooper, 1749 p.28-29

presencia una música triste, cromática y sombría para rodear al niño del ambiente en el que se encontraba y poder acceder a él con más facilidad. Una vez encontró la vía de acceso a los afectos del niño, varió en la interpretación y tocó una música alegre, que inmediatamente levantó la moral del infante. De esta forma, a través de la música se podían controlar los estados nerviosos del niño, y aplicarle una música u otra cuando manifestara dichos síntomas.

Sin embargo, y crítico con la situación, Brocklesby advirtió, que la música no podía controlar todas las pasiones desenfrenadas, y que muchas veces la acción sonora era baldía.<sup>925</sup>

Posteriormente, analizó las enfermedades que resultaban de las perturbaciones de la mente tales como el delirio, el frenesí, la melancolía, y los casos maníacos. Esto ocurría, según él, cuando los sentidos recibían “impulsos eléctricos” (neurotransmisores cerebrales) modificados a partir de las alteraciones de los órganos internos.<sup>926</sup> Es decir, la baja concentración o déficit de neurotransmisores, podía producir las patologías mencionadas arriba. Esta teoría quedaría demostrada si dichas dolencias las produjera sólo el déficit neurotransmisor, pero el médico inglés, al afirmar que también eran provocadas por alteraciones de otros órganos corporales, se estaba refiriendo a diferentes fluidos corporales (sangre, orina, líquido cefalorraquídeo) y sus metabolitos (compuestos producidos tras el paso de estas sustancias por puntos del organismo -el hígado- donde se transforman)<sup>927</sup>.

No perdamos de vista la incidencia biliar en los humores corporales que teorizaron musulmanes, medievales, renacentistas y barrocos y que Brocklesby nos recordó en la demostración científica de las enfermedades mentales y como el metabolismo humano, las creaba. Nuestro médico se inspiró para tales afirmaciones en el holandés Hermann Boerhaave (1668-1738), profesor de Medicina en la Universidad de Leyden. Boerhaave creía que el cuerpo se componía de una serie de recipientes por los que fluían los líquidos vitales del cuerpo, y con el movimiento, obstrucción o estancamiento de estos líquidos, se restauraba la salud o se provocaba la enfermedad. De tal forma, afirmó que la

---

<sup>925</sup>Rorke Margaret Ann. *Music Therapy in the Age Enlightenment*, PhD University of Utah. *Journal of Music Therapy*, XXXVIII (1), by the American Music Therapy Association, 2001, p. 69

<sup>926</sup>Ibid. *Music Therapy in the Age...* 2001 p.70

<sup>927</sup> Guerra García, Almudena. *LA depresión y sus causas*. Publicado en la revista digital Saludalia. Octubre de 2008

música podía curar la catalepsia.<sup>928</sup> De acuerdo con esta teoría, Brocklesby la recomendaba para poner en orden los movimientos irregulares del cuerpo.<sup>929</sup>

Años más tarde, reafirmó esta idea el Dr. John J. Kelso en 1835, pues publicó en *The Lancet*, que durante los ataques catalépticos, la música era un factor importantísimo de distracción para el enfermo.<sup>930</sup>

De estos movimientos irregulares se derivaban las perturbaciones de delirio, frenesí, melancolía y casos maníacos. Brocklesby las describió de la siguiente manera:

- **Delirio:** Condición en la que la mente sólo está atenta a criaturas de su propia fantasía. El mejor remedio para éste, era la música: **“despierta la atención de manera agradable, y alivia la mente ansiosa mediante la consecución de una serie de melodías”**<sup>931</sup>
- **Frenesí:** Alteración de todos los síntomas de un delirio, más una fiebre aguda. La música funcionaba bien aquí también como una cura. Para corroborar esto, Brocklesby comentó un caso ubicado en los registros de la Real Academia de Ciencias de París en 1708:

*“Un maestro de baile, después de un exceso de fatiga, cayó enfermo de fiebre que le acompañó durante cinco días con síntomas comatosos temporales y derivó en un frenesí de silencio, en el que continuamente se esforzaba por levantarse de la cama, y amenazaba todos los que se oponían a él, y con un comportamiento irascible, se negó obstinadamente a cualquier ayuda. En estas circunstancias, Mr. Mandajor (probablemente el médico que le estaba tratando), propuso probar el poder de la música, y por consejo de un conocido del paciente, se interpretaron ante éste melodías que se sabía que le eran agradables. Cuando el paciente oyó la música, se levantó con una agradable sorpresa, y quiso mantener el tiempo con las manos, pero estaba demasiado rígido como para ello, por lo que siguió el moviendo con la cabeza, expresando placer, y después de un cuarto de hora cayó en un profundo sueño”*<sup>932</sup>

---

<sup>928</sup> Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 3 p.299. Bruselas 1828

<sup>929</sup> Rorke Margaret Ann. *Music Therapy in the Age Enlightenment*, PhD University of Utah. Journal of Music Therapy, XXXVIII (1), by the American Music Therapy Association, 2001, p.70

<sup>930</sup> John J. Kelso *Case of Catalepsy*. The Lancet 1835 p.23

<sup>931</sup> Brocklesby, R (1722-47), *Reflections on Ancient and Modern Music with Application to the Cure of Diseases*, Londres, Cooper, 1749 pp.48-49

<sup>932</sup> Ibid Brocklesby, 1749, p.61

Citando al médico griego Areteo (120-200 d.C), hizo hincapié en el punto de que la música funcionaba especialmente bien en los pacientes que habían disfrutado de ésta antes de dicha enfermedad.

- Melancolía: Trastorno caracterizado por un excesivo abatimiento. Brocklesby lo atribuyó a las condiciones atmosféricas y las alteraciones que afectaban a los vasos del cerebro diciendo:

*“Todo el mundo experimenta cambios en su metabolismo que atañen al carácter y a la mente cuando hace mal tiempo, o los días varían entre calor y frío”<sup>933</sup>.*

En este apartado, relató la historia de un caballero que había estado en la zona italiana de Gallipoli (Apulia) y que se había curado con música de unos estados melancólicos:

*“Es de destacar que distintas melodías afectan a personas diferentes, pero en general, los aires enérgicos hacen más servicio a la gente melancólica, y tal es el poder de la música de la época, que a menudo no pueden evitar bailar al escucharla, de esta forma el éxtasis continuará hasta que el estado de salud del cuerpo y la mente se restauren”<sup>934</sup>*

La variedad melódica y armónica de ciertas canciones, podían influir de tan diferentes formas según la persona y la afección, que estigmatizar una de ellas para una dolencia determinada era ciertamente complicado. No obstante, Brocklesby se arriesgó con una generalización, la cual debemos explicar y contextualizar según las palabras vertidas en el párrafo precedente. Que la historia relatada transcurriera en Apulia, centro napolitano de la tarantella y el desarrollo de la misma por aparición del tarantismo, nos aclara la alusión de los **“aires enérgicos y el baile desenfrenado hasta el éxtasis”**; en una coherencia y fundamentación ya comentada en este trabajo a lo largo de las etapas históricas estudiadas.

- Casos maníacos: Son casos de locura institucionalizada, causados por excesos o defectos de violencia de las pasiones. La música podía ser empleada aquí con un buen propósito. En particular, calmaba los

---

<sup>933</sup> Ibid Brocklesby, 1749, p.51

<sup>934</sup> Ibid. p.60



afectos violentamente agitados y tranquilizaba las andanzas de la fantasía para que los medicamentos administrados pudieran trabajar más eficazmente:

*“Si encontramos ahora práctico en algunos casos suavizar las afecciones turbulentas, y apaciguar los desordenados vuelos de la fantasía, como lo sería restablecer la unión previa del cuerpo y la mente por los poderes de la música, en ese intervalo podríamos administrar las medicinas adecuadas para el mejor propósito”*<sup>935</sup>

Hacia el capítulo final de las *Reflexiones sobre la Poder de la Música*, Brocklesby centró su estudio en dos grupos de personas: los ancianos y las mujeres embarazadas. Consideró que uno de los principales deberes de un médico era prolongar la vida, y defendió el uso de la música para retardar el proceso de envejecimiento, que era causado por la disipación progresiva de los espíritus animales. El objetivo, por tanto, debía ser la conservación de estos espíritus animales, que se agotaban por la pasión desmedida, el dolor, o las evacuaciones excesivas. Aconsejaba a todos: **“recrear su espíritu todos los días con un rato de buena música”**<sup>936</sup>, y recomendaba también la música para levantar el ánimo y ayudar a las posibles molestias de las mujeres embarazadas y por lo tanto, al bebé nonato para su desarrollo normal.

En su sexto y último capítulo, Brocklesby expuso un tema muy recurrente en los grandes eruditos de los siglos referentes al Barroco y al Clasicismo, la inevitable comparación entre la música griega con la de su época, ilustrándola con ejemplos de obras de G.F Haëndel como *El Alegre y el Pesaroso* y *Acis y Galatea*<sup>937</sup>. Creía que el poder curativo de la música griega derivaba de su simplicidad, tal y como describió Feijoo. Además, pensaba que la música sencilla apelaba a los sentidos y no abrumaba a la mente haciéndole trabajar en demasía al obligarle a hacer conexiones entre piezas de una misma composición. Sin embargo, los versados en música, preferían la complejidad y ornamentación de la del siglo XVIII, aunque como veremos más adelante, Tartini abogará también por la misma sencillez ante la dificultad armónica.

---

<sup>935</sup> Citado por Hunter y McAlpine, *300 Years of Psychiatri*, p. 377

<sup>936</sup> Ibid. p.73

<sup>937</sup> Curran, W. *Dr. Brocklesby of London*. *Journal of the History of Medicine and Atlifd Sciences*, XVII, 1962 p. 509-521

Por supuesto, la ciencia médica moderna difiere en muchos puntos de vista del pensamiento de Brocklesby acerca de los trastornos y la fisiología de las enfermedades. Sin embargo coinciden en que la música despierta la atención, alivia la mente ansiosa, y coadyuva a trabajar con mayor eficacia a los fármacos.

La exactitud de los resultados médicos de Brocklesby, en gran parte, dependieron de la experimentación y la observación, métodos por otra parte en pleno auge en el Clasicismo y que se instaurarán hasta nuestros días.

### 5.3 RICHARD BROWNE: *DE MEDICINA MÚSICA*

Considerado por muchos el primer texto terapéutico musical de la historia, *De Medicina Musica* fue, grosso modo, un compendio muy interesante al respecto, pero desde el estudio de siglos anteriores en la materia, no tuvo absolutamente nada que envidiar a trabajos tan concienzudos como los de los renacentistas Case o Bermudo o los barrocos Kircher y Ramos de Pareja entre muchos otros.

Si bien fue un tratado escrupulosamente bien fundamentado científicamente, pues las fuentes en las que se basó el autor fueron de gran contenido y rigor empírico, *De Medicina Musica*, publicado en 1729, fue un ensayo sobre la mecánica del canto y sus efectos, la música en si, y la repercusión del baile en el cuerpo humano<sup>938</sup>.

A pesar de ser un trabajo cuya elaboración y fuentes estaban enclavadas en el periodo Barroco, debemos encuadrar el opúsculo en el momento en que se dio a conocer, pues fue un novedoso compendio con tintes experimentales y empíricos tal y como hemos visto en las bases científicas del Clasicismo. Además, su influencia sobre trabajos posteriores lo sitúa como un referente en la materia.

Cuando el documento se imprimió en Londres, esta era una ciudad de poco menos de un millón de habitantes, donde el rey Jorge II se encontraba en su segundo año de reinado, y Haëndel, que había llegado diecisiete años antes, estaba en mitad de su carrera y aún no había escrito su monumental *Mesías* (1741-42).

---

<sup>938</sup> Dictionary of National Biography. *Browne or Brown, Richard* (fl. 1674- 1694) por George Thomas Bettany. 1968

Richard Browne, farmacéutico de Oakham, en el condado de Rutland, se graduó en Oxford y estudió medicina en la Universidad de Leiden entre 1675 y 1676. Este último año se licenció en el Colegio Real de Médicos y no se sabe nada más de su carrera médica, diluyéndose en el tiempo como un personaje casi desconocido a los ojos científicos.

El tratado que nos interesa, fue escrito supuestamente, a principios de 1674, sin ser difundido ampliamente, aunque paradójicamente tuvo repercusión en al menos otros tres textos médico-científicos fechados entre 1678 y 1694.<sup>939</sup> El escrito estaba dedicado a Edward Noel, primer conde de Gainsborough<sup>940</sup>.

#### Fuentes<sup>941</sup>

Browne se inspiró en trabajos de médicos y científicos barrocos reconocidos, algunos contemporáneos suyos como el galeno escocés Archibald Pitcairne (1652-1713), el gran genio botánico holandés Hermann Boerhaave (1668-1738), los italianos Georgius Baglivio (1668-1707), Lorenzo Bellini (1643-1704) y Malpighi Marcello (1628-1694), y los ingleses Thomas Sydenham (1624-1689), y John Friend (1675-1728).

De todas estas celebridades, extrajo lo que más le interesó para su propósito, poniendo de manifiesto una gran versatilidad y construyendo un estudio plagado de fundamentos teóricos y prácticos que no dejaban lugar a refutar ninguna de las propuestas expuestas por él.

Comenzando con el documento *De Medicina Musica*, encontramos los primeros tintes bibliográficos<sup>942</sup>, pues para justificar la incidencia de la música en la digestión, Browne se apoyó en el *Opuscula aliquot* de Lorenzo Bellini<sup>943</sup>, considerado uno de los fundadores de la iatromecánica italiana, que utilizó modelos mecánicos para explicar las funciones corporales. En la misma línea del “tránsito digestivo”,<sup>944</sup> citó a Boerhaave y más adelante, al sabio Dr. Pitcairne y Hecquet.<sup>945</sup>

---

<sup>939</sup> Browne, *Medicina Musica* p. III

<sup>940</sup> Dictionary of National Biography *Noel, Baptist*, por William Arthur Shaw. 1968

<sup>941</sup> Clair Gibbons, Alicia y George N. Heller. *Bach, Handel and Beethoven Music Therapy in Handel's England Browne's Medicina Musica* ( 1729) University of Kansas College Music Symposium, Vol. 25 1985, pp. 59-72

<sup>942</sup> Browne, Richard, *De Medicina Musica*. p.9-10

<sup>943</sup> Lorenzo Bellini, *Opuscula aliquot ad Archibaldum Pitcairnum...De motu cordis... De motu bilis... Defermitis etglandulis*. Leiden: C. Boutesteyn, 1695

<sup>944</sup> Browne, Richard, *De Medicina Musica* p.20

<sup>945</sup> Jean Pecquet, *New Anatomical Experiments, Por Which the Hitherto Unknown Receptacle of the Chyle*, London: Printed by T. W. for Octavian Pulleyn, 1653.

En otro orden de cosas, Browne habló sobre el recurrente tema de los efectos y tratamientos de la picadura de la tarántula<sup>946</sup> citando a los Dres. Mead y Baglivo<sup>947</sup>. Probablemente, extrajo la historia de la tarántula, del tratado de medicina de este último, publicado en inglés en 1704<sup>948</sup>. Con respecto al tratamiento paliativo producido por el veneno de la araña, sabemos, que la mejor medicina al respecto era la danza. Browne habló de ello y de su repercusión en el sistema circulatorio, donde citó a Bellini como una autoridad en la cura de los escalofríos y las fiebres, producidos por la ponzoña arácnida.<sup>949</sup>

En el cuarto capítulo del texto, Browne hizo referencia al trabajo de Marcello Malpighi en embriología y neurología,<sup>950</sup> y para hablar del proceso circulatorio, citó a Richard Lowers<sup>951</sup>, probablemente tomando las consignas del *Tractus du Corde* de éste, publicado en 1680.

Continuando con el tratado *De Medicina Musica*, acreditó a Thomas Sydenham<sup>952</sup> el desarrollo y características de la histeria como enfermedad mental<sup>953</sup>. Para finalizar, la farmacología y descripción sobre los medicamentos, la tomó del *De remediorum viribus* del Dr. John Friend.<sup>954</sup>

A lo largo de su escrito, Browne describió la actividad de los espíritus y su esfuerzo en las respuestas físicas y emocionales en el cuerpo humano. Indudablemente, se basó en el cartesianismo fisiológico de los postulados de Descartes, explicando los procesos humanos y psicológicos,<sup>955</sup> sin embargo, nunca llegó a reconocer esta fuente.

Otras referencias que no están documentadas, aunque nos son harto conocidas, fueron los mitos en los que Aquiles se calmó por mediación del sonido de un arpa,<sup>956</sup> la buena acción de Timoteo para apaciguar a Alejandro

---

<sup>946</sup> Browne, Richard, *De Medicina Musica* p.50

<sup>947</sup> Burney, Charles. *A General History of Music*, ed. by Frank Mercer. London: Oxford University Press, 1935 p. 157.

<sup>948</sup> Giorgio Baglivi, *The Practice of Physick Reduced to the Ancient Way of Observations...* London: Printed for A. Bell [etc.], 1704).

<sup>949</sup> Browne, *Medicina Musica*, p. 56

<sup>950</sup> Belloni, Luigi. *Dictionary of Scientific Biography, Malpighi, Marcello*, 1970

<sup>951</sup> Browne, *Medicina Musica*, pp.84, 91, 93

<sup>952</sup> Ibid. p.106

<sup>953</sup> Frank Payne, Joseph. *Dictionary of National Biography. Sydenham, Thomas*, 1968

<sup>954</sup> Greenhill, W.A *Dictionary of National Biography Freind, John*, M.D, 1968

<sup>955</sup> Rene Descartes, *The Passions of the Soul*, en *The Philosophical Works of Descartes*, 2 vols., traducido por Elizabeth S. Haldane and G.R.T. Ross (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), 1, 328-427.

<sup>956</sup> Burney, A. *General History of Music*, p. 277. (La Ilíada) y en *De Medicina Musica* p.42

Magno a través del canto<sup>957</sup>, así como la famosa historia de la curación de David en la locura de Saúl.<sup>958</sup>

Después de referirse a tantos contemporáneos y clásicos, Browne escribió en términos generales, que los diferentes tempos de las óperas italianas, a saber, adagios, andantes y allegros, causaban sensaciones dispares en el hombre<sup>959</sup>, aludiendo no solo a la música sino al dramatismo de la trama de los libretos.

Esta particularidad, nos relega nuevamente al melodrama, del que anteriormente hemos hablado, y su fuerte contenido emocional.

### Teorías terapéutico-musicales

En su estudio, Browne se refirió a la influencia de la música en el cuerpo. En concreto, a los efectos de la misma y su repercusión en los estados de ánimo, trastornos psicosomáticos, sistemas cardiovasculares, y la digestión. También reconoció los diferentes efectos de la música para estimular y sedar, formulando recomendaciones para su uso en la prevención de enfermedades, y sugiriendo algunos casos donde la música podía ser dañina.

Comenzando su ensayo con una discusión sobre las ventajas y desventajas del canto, tomó como referencia la canción como fuente de placer, que a su vez daba lugar a ideas agradables a través de asociaciones extramusicales (asociaciones de la música con objetos y personas). Esta idea se hizo evidente al escribir:

*“Ahora, para la solución de esta verdad, por paradójico que sea, supongamos que el oído de un hombre, está bien coordinado, modulado, ya que por el presente instrumento, transporta a la mente, y es capaz de conformar una idea bonita y clara de una melodía. Supongamos también que esta composición es tan exacta y armoniosa, que favorece a la facultad intelectual. No podemos imaginar en la razón de que cualquier placer, puede surgir de la sensación inmediata, pero sólo a partir de la reflexión sobre las ideas agradables del afinamiento antes formada y guardaba en la mente, podemos entenderlo”<sup>960</sup>*

---

<sup>957</sup> Ibid, p.155 y en *De Medicina Musica* p.43

<sup>958</sup> Ibid, p.196-197 y en *De Medicina Musica* pp. 47-48

<sup>959</sup> Richard Browne, *De Medicina Musica* p.38

<sup>960</sup> Ibid....*De Medicina Musica* p.3-4

La noción de que la música podía dar lugar a asociaciones extramusicales es una premisa actual en el campo de la musicoterapia<sup>961</sup>. A pesar de que este tema surgió en el Romanticismo, Browne reconoció la posibilidad de que las asociaciones placenteras surgieran solas. Aunque incidió en que tras un entrenamiento auditivo, estas asociaciones harían su aparición con más frecuencia y regularidad, es decir, serían más asiduas en personas relacionadas directamente con la música.

Los terapeutas en música contemporánea, usan la música para estimular una amplia gama de asociaciones<sup>962</sup>, por lo que las ideas de Browne, se han ampliado en la práctica actual. Esta idea de placer, Browne la interpretó como una respuesta afectiva, que no podía surgir de la sensación inmediata, sino sólo de las ideas agradables asociadas con la música. La literatura contemporánea indica que la respuesta afectiva, y por lo tanto, las respuestas placenteras, se asocian con una amplia gama de comportamientos que incluyen la percepción, memoria, aprendizaje, razonamiento y acción<sup>963</sup>.

Por otro lado estudió la aplicación del canto en los casos de trastornos respiratorios. Descubrió que este era perjudicial en los casos de pleuresía, neumonía y cualquier trastorno inflamatorio de los pulmones por su acción inmediata sobre ese órgano, pero en el asma crónica, creía que si el paciente ejercitaba sus pulmones cantando en los intervalos de los ataques, podría prevenir una recaída o aliviar el paroxismo.

La canción, aceptada como un ejercicio parcial, útil en algunas circunstancias, podía ser considerada como un elemento para reforzar el pecho. Su unión con la música hacía que se produjeran ciertos efectos en el sistema nervioso. Podía ser adecuada para las personas con una voz velada, carentes de tono y energía.<sup>964</sup> Además, a nivel articulatorio, la repetición de canciones y el estudio de la música vocal, en particular la acción de sonidos de hilatura, podía ser eficaz para los tartamudos<sup>965</sup>. Científicamente, los inhibidores de la colinesterasa del lenguaje se extienden no sólo a los agentes

---

<sup>961</sup> William W. Sears, *Processes in Music Therapy*, en *Music in Therapy*, ed. E. Thayer Gaston (New York: The Macmillan Company, 1968), pp. 38-39.

<sup>962</sup> Helen L. Bonny and Louis M. Savary, *Music and Your Mind: Listening with a New Consciousness*, 2nd ed. (New York: Harper & Row, Publishers, 1981), p. 31.

<sup>963</sup> Paul Thomas Young, *Feeling and Emotion*, en *Handbook of General Psychology*, ed. Benjamin B. Wolman (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1973), pp. 749- 771.

<sup>964</sup> Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 3. Bruselas 1828 p.437

<sup>965</sup> Ver epígrafe 8. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos. *Notker Balbulus...*

de la articulación, sino también a los de la voz, y detienen el espasmo en la propia laringe.<sup>966</sup>

En otras investigaciones presentes, se ha intentado determinar como afecta el impacto de la música en las medidas fisiológicas, las respuestas del estado de ánimo, y la investigación filosófica.<sup>967</sup> En esta línea, Browne sugirió que el canto era placentero, independientemente de la capacidad vocal del cantante: **“Y así, cantando, podemos elevar el alma, aunque la voz sea áspera y sin armonía”**.<sup>968</sup>

Aunque reconoció los beneficios de cantar y su incidencia en el desarrollo de otras habilidades musicales, indicó además que esta práctica aumentaba de manera importante la formación musical:

*“Este placer en cantar admite mucho de mejora; pues no solo afina el órgano de la audición, sino que además perfecciona su facultad distintiva, con el fin de dar al alma una percepción más rica de la armonía. De esta manera somos capaces de atesorar en nuestra mente las ideas más claras y precisas de cada belleza mística y el embellecimiento de la melodía, al aumentar el discernimiento del oído con tanta precisión. Este placer puede ser mejorado en alguna medida por habituarnos a cantar, pues con este ejercicio, los órganos ganarán una mayor fuerza y agilidad en su acción”*<sup>969</sup>

Sin duda Browne, en toda esta disertación, invitó a conocer el llamado efecto placebo, entendido como la capacidad curativa de un agente terapéutico, en este caso la música, que no produce ningún efecto farmacológico. La práctica musical, relacionada con el placebo, nos lleva a un punto muy interesante de la teoría del galeno inglés, pues el desarrollo de habilidades prácticas (cantar), promueve con éxito experiencias musicales, y las experiencias exitosas, aumentan el placer, entonces la práctica puede aumentar el placer.

Esta cuestión, que aparentemente parece simple, encerró un contenido psicológico muy atractivo, pues la música se convirtió aquí en un acicate mental de placer relacionado con el bienestar de la persona.

---

<sup>966</sup> Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 2 Bruselas 1828 p.448

<sup>967</sup> Rudolf E. Radocy and J. David Boyle, *Psychological Foundations of Musical Behavior* (Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, Publisher, 1979), pp. 190-206

<sup>968</sup> Richard Browne, *De Medicina Musica* p.4

<sup>969</sup> Ibid. p.5-6

Browne describió cantar como un complemento a los tratamientos médicos para curar los trastornos nerviosos tales como la melancolía, la depresión o la ansiedad, entre otros. Escribió que el resultado de los trastornos mencionados, eran causados por una deficiencia espiritual, y propuso que el canto podía contribuir a la curación, ya que vigorizaba dicho espíritu afecto y transmitía pensamientos positivos:

*“En los trastornos nerviosos tales como las afecciones hipocondríacas, histéricas y melancólicas, el canto debe ser muy eficaz para la cura, pues estas enfermedades de la mente nos llenan de ideas negativas y lúgubres, y nos cargan el cuerpo por falta de espíritu; y cantando podemos halagar el oído tan agradablemente que afecte la mente y distraiga nuestros pensamientos ansiosos mediante la sucesión de ideas alegres y vivaces de la canción. Por este medio podremos, en verdad, alegrarnos y elevar el alma y vigorizar por simpatía las emociones del espíritu”*<sup>970</sup>

Asimismo, sostuvo que más mujeres que hombres sufrían de melancolía porque, a su juicio, las constituciones y complexiones corporales eran más débiles. Como colofón, aunque de forma negativa, recalcó que existían grandes dificultades para convencer a una persona melancólica para que cantara.<sup>971</sup>

Como ya hemos comentado en capítulos anteriores, la melancolía era sin duda una forma de depresión diferente a como la entendemos hoy. Actualmente, sus causas se atribuyen a una enfermedad crónica física, a una dependencia del alcohol, al estrés psicosocial, o a otros trastornos, y no a los espíritus deficientes o deprimidos como sostenía Browne.<sup>972</sup>

Hoy, los programas de tratamiento contra la depresión, incluyen intentos de utilizar la música sin obtener resultados tangibles o fundamentados. Mientras que Browne recomendaba cantar para aliviar la melancolía, dichos programas de terapia de música moderna, utilizan lógicamente, otras actividades que no son sólo esta. No obstante, que el británico tuviera tanta fe en la música, le convierte en cierto modo, en un gran innovador del tratamiento, pues el efecto sonoro aplicado a una terapia, iba normalmente acompañado de

---

<sup>970</sup> Richard Browne, *Medicina música*, Nottingham, John Crooko editor. 1729, pp. 28-29.

<sup>971</sup> American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3rd ed. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 1980, p. 217 y en *De Medicina Musica* pp.16-17

<sup>972</sup> *Ibid*, p. 216



fármacos y medicina tradicional, de la que Browne no dio detalle, por lo tanto muy probablemente ni la utilizó para la “curación” de la melancolía.

En otro orden de cosas, dijo que los estados de ánimo o las emociones podían afectar el cuerpo y causar enfermedades. Pensó que las pasiones excesivas como la ira, podían provocar afecciones, y la investigación actual así lo demuestra, asegurando que los factores psicológicos pueden dar lugar a quejas somáticas y trastornos físicos.<sup>973</sup>

Browne pensaba que la música podía cambiar estados de ánimo y hoy se asiente a esta elucubración, pues se ha demostrado que la música puede reflejar estados de ánimo e incluso evocarlos.<sup>974</sup> Pero dentro de esta evocación, la música se define por varios parámetros. Entre ellos está el ritmo, que puede ser usado para ayudar a determinar las tendencias estimulantes y sedantes. En una recopilación de los trabajos de Thayer Gaston, publicadas en 1982<sup>975</sup>, en la que describió la música como estímulo, manifestó que los ritmos de la percusión tendían a inducir la tensión muscular y promover la energía física y el movimiento corporal. Asimismo, dijo que la música sedante, carente de elementos de percusión, promovía la relajación muscular y el sosiego.<sup>976</sup> Browne sostuvo que las notas rápidas, fortalecían el movimiento de los espíritus. Recomendó entonces “adagios melódicos” para personas con cólera, rabia o locura, estando a favor de “allegros melódicos” para personas con melancolía. Aconsejó sonidos lentos y suaves para calmar el cuerpo y los sonidos allegro para despertar y vigorizar el movimiento de los espíritus. Abogó también por la música alegre y vivaz para conservar la salud mediante la estimulación de la secreción abundante<sup>977</sup>.

Además de la influencia de la música en el estado de ánimo, Browne propuso que la música tenía un efecto sobre las funciones fisiológicas, es decir, el ritmo cardíaco, la circulación sanguínea y la digestión. Sus descripciones en este campo no fueron tan detalladas como las anteriores, pero aseguró que el ritmo cardíaco y la circulación de la sangre dependían de la “llegada” de los espíritus que, a su vez, podrían aumentar con el canto. Pensó que cantar podía

---

<sup>973</sup> Ibid

<sup>974</sup> Radocy and Boyle, *Psychological Foundations*, pp. 195-203

<sup>975</sup> Thayer Gaston, E & Otros: *Tratado de Musicoterapia*: Barcelona: Paidós, 1982.

<sup>976</sup> Thayer Gaston, E. *Dynamic Music Factors in Mood Change*, Music Educators Journal 37 (Febrero-Marzo 1951), 42-43.

<sup>977</sup> Browne, *Medicina Musica* pp.35-37

promover la motilidad gástrica y provocar la digestión. También especuló que el baile contribuía a aliviar las obstrucciones en los vasos capilares, promoviendo así la mejora de la circulación. Sin embargo, no definió en sus teorías la influencia de la música en los procesos fisiológicos, pero varios estudios han indicado, que el análisis de efectos estimulantes y sedantes de la música u otros estímulos de sonido, varían las respuestas fisiológicas.<sup>978</sup>

De tal forma, en 1981, Grace Malcolm estudió el efecto del ritmo externo sobre la frecuencia cardíaca, teniendo en cuenta factores de edad, formación musical, género, preferencia y el humor (estado anímico). Los resultados evidenciaron que hubo una tendencia de aumento del ritmo cardíaco producida por una música estimulante.<sup>979</sup>

Así como toda la teoría vertida por Browne, ha sido extrapolada a la actualidad, evidenciando su gran inteligencia, no existe investigación contemporánea que afirme o niegue los efectos de la danza en la circulación sanguínea, ni tampoco ningún trabajo convincente acerca de la motilidad gástrica propiciada por el efecto cantor.<sup>980</sup>

En *Medicina Musica*, Browne anticipó algunas reacciones fisiológicas a la música, y propuso que la música podría ser utilizada como un tratamiento preventivo en el cuidado de la salud, sin dar más detalle sobre dicha prevención, excepto para decir que las melodías alegres y vivaces eran el mejor tipo de música para asegurar una buena vitalidad. Por otro lado se contradijo, pues afirmó, como ya hemos visto, que el baile podía proporcionar beneficios para la salud, pero advirtió en contra de este, que podía interferir en el descanso, privando a la persona de la pausa.

Llegó a la conclusión de su ensayo de 125 páginas con un largo debate de varias enfermedades, todo lo cual se atribuyó a un desequilibrio o un déficit en el espíritu del cuerpo. A pesar de la aparente ingenuidad de estos análisis, el genial galeno inglés estaba en la línea terapéutica que hoy intenta transmitirnos la musicoterapia. Así *De Medicina Música*, fue un documento

---

<sup>978</sup> George D. Lovell and John J. B. Morgan, *Physiological and Motor Responses to a Regularly Recurring Sound: A Study in Monotony*, *Journal of Experimental Psychology* 30 (Tune 1942), 435-451

<sup>979</sup> Grace Malcolm, *Effect of Rhythm on Heart Rates of Musicians*. Masters thesis, The University of Kansas, 1981.

<sup>980</sup> Virginia M. Wilson, *Variations in Gastric Motility to Musical Stimuli*, in *Music in Therapy* 1956, ed. E. Thayer Gaston . Lawrence, Kansas: Allen Press, 1957, pp. 243-249.

importantísimo en la historia de esta disciplina y en otros campos relacionados, ya que fue el primer tratado en inglés que afirmó que:

- El éxito en la música no dependía de la posible competencia de los músicos que la practicaban, sino en el éxito de la capacidad adecuada y los niveles de funcionalidad.
- La música podía cambiar y evocar estados de ánimo.
- La música podía dar lugar a asociaciones musicales adicionales.
- Las emociones podían causar trastornos psicosomáticos.
- La música estimulante y sedante podía tener diferentes efectos sobre los individuos.
- La música podía influir en los procesos fisiológicos.
- La música podía ser perjudicial en el tratamiento de algunas condiciones de salud.
- La música tenía una gran variedad de aplicaciones terapéuticas.
- La música se podía utilizar en la atención sanitaria preventiva.

#### 5.4 LOUIS ROGER Y EL TRATADO DE LOS EFECTOS DE LA MÚSICA EN EL CUERPO HUMANO

Joseph Louis Roger (1705?-1761) fue un médico francés que ejerció en Montpellier donde se doctoró y fue admitido como miembro de la Real Academia de Medicina francesa. Roger investigó sobre muchos temas, pero tal vez sea el facultativo con los tratados mejor fundamentados entorno a la relación entre la medicina, la física del sonido y la música. En 1758 publicó una excelente monografía titulada *Tentamen de soni vi musices in corpore humain* donde explicó detalladamente la anatomía y recorrido del sonido en el sistema auditivo. Pero la obra que acaparará todo nuestro interés es la llamada *Traité des effets de la musique sur le corp humain*<sup>981</sup>, escrita en francés, en la que repasó todas las características de la música, desde los elementos acústicos y su encuentro con el oído humano, hasta su incidencia en el alma.

Dividida en dos partes, este ensayo fue un compendio exquisitamente redactado donde se expuso gran cantidad de información alrededor del hecho musical en general.

---

<sup>981</sup> Roger, Louis. *Traité des effets de la musique sur le corp humain*. París 1803.

Fueron muchas las fuentes que utilizó Roger. Gran parte de ellas ya han sido analizadas en esta tesis, como los excelentes trabajos de Kircher, Mersenne, Della Porta entre muchos otros que mencionó. Por lo tanto, omitiremos su repetición para agilizar el texto, destacando aquellas aportaciones que sean novedosas e inéditas a nuestra competencia.

Roger examinó los efectos de la música en la mente y el cuerpo, y concluyó que en ésta se repetían regularmente patrones preferidos de tono y ritmo. Tal afirmación proponía un nuevo hallazgo en la evolución musical y su repercusión en el cerebro. En primer lugar la música jugaba un importante papel en la psicología humana, reforzando la memoria musical a través de la repetición de patrones rítmico-melódicos. Por otro lado, el aspecto introspectivo de la misma (como muy bien describirá Freud en el psicoanálisis), ayudaba al cerebro a mantenerse en constante vigilia y funcionamiento. Además las melodías influían en las pasiones de manera determinante, provocando alegría y regocijo en ocasiones, o ira e hilaridad en otras. Desde este punto Roger también mencionó la capacidad de ésta para reproducir emociones y conducir al oyente a estados emocionales extremos.

Este elenco de patrones psicoafectivos, llevaron a Roger a plantearse la repercusión psicológica de la enfermedad en el paciente. El abatimiento lógico de verse postrado o impedido, necesitaba de un apoyo moral de gran magnitud. Por lo tanto ¿qué mejor que la música para conseguir reestablecer la alicaída alma del enfermo?

La mayoría de las dolencias crónicas producían asco, tristeza, miedo e impaciencia, procesos que sin duda retrasaban la recuperación. Con la ayuda musical, amen del tratamiento médico a aplicar, se podía, según Roger, acelerar la recuperación.<sup>982</sup>

Una recuperación por otro lado, que dependía de los síntomas y el grado de la enfermedad. Al respecto, Roger adoptó una nueva forma de simplificar la somatización:

*“A menudo, la gravedad de la enfermedad depende de un solo síntoma. Si pudiéramos eliminar el síntoma predominante, la enfermedad reduciría sus elementos y sería mejor conocido y más*

---

<sup>982</sup> Ibid. *Traité des effets de la musique...* Prefacio XXXIII

*rápidamente sanado. La tranquilidad relajante de la música que lleva al sistema nervioso, a veces tiene la ventaja de simplificar una condición complicada. Por lo tanto, alivia el delirio, síntoma peligroso cuando no está relacionado con la condición de las fuerzas*<sup>983</sup>

Hasta este momento nunca habíamos encontrado una afirmación tan clarividente al respecto. Si bien era una opinión muy personal, aunque probada, más adelante veremos como la consecuencia de la música en el sistema nervioso, podía conllevar una patología propiamente dicha, por lo que el factor relajante de los sonidos, era y es muy relativo.

La voz humana también resultaba terapéutica. Basándose en el historiador Plutarco (50-120), y en el médico griego Oribasio de Pérgamo (320-400), escribió que ésta servía para fortalecer y trabajar los pulmones, para facilitar una buena digestión, y para provocar bienestar en las mujeres embarazadas; palabras ya difundidas y estudiadas en el tratado de Richard Browne. Hipócrates (460-370 a.C), gracias al tono de voz, fue capaz de saber si la persona estaba a punto de convulsionar, si era maniática o si estaba o no cerca de la muerte.<sup>984</sup>

Lo que podemos afirmar, es que cantar, produce fisiológicamente una importante liberación de tensiones, además, claro está, que favorece a la respiración. Es por este lado por donde se decantó Roger, aunque por lo que parece, estaba de acuerdo con los remedios planteados por los griegos mencionados.

Más adelante, el médico francés realizó un exhaustivo análisis anatómico del oído y las vibraciones sonoras y acústicas, por lo que esta parte del tratado correspondía más a la física que a la medicina. No obstante, señaló nueve fenómenos armónicos<sup>985</sup>, que entrelazó con los modos griegos tal cual los expuso en el Renacimiento el inglés John Case. En esta relación, había ciertas armonías, que producían diversas sensaciones en el alma, aunque bien sabemos, que esto dependía mucho de los factores externos e internos de las personas, pues a algunos unas armonías les parecerían tristes y les transmitirían ese estado, y a otros podía no afectarles.

---

<sup>983</sup> Ibid. Prefacio XXXIV

<sup>984</sup> Ibid. pp.27-28

<sup>985</sup> Ibid. *Traité des effets de la musique...* pp.133-141

Con los ritmos quiso establecer otra cadena de fenómenos, dando razones que explicaban los pulsos binarios y ternarios, e incidiendo en que el ritmo era innato en el hombre, y afirmando que las personas sordas, tenían más facilidad para captar la rítmica que las que oían:

*“Los sordos son sensibles a la medida, y parece que la naturaleza se desarrolla esta posibilidad que tenemos ante nosotros a oír sonidos. Se ha informado que una bailarina de París, aunque sorda, es capaz de danzar, con tal precisión que es imposible encontrar ningún fallo ni sospecha que su patología”<sup>986</sup>*

También habló de la música y su efecto en los animales, tema que por otro lado, era muy del gusto de la sociedad clasicista, no por su rigor científico, sino por las curiosas historias en derredor de él.<sup>987</sup>

En la última parte del tratado, concretamente en el capítulo cuatro, comienza lo que a nuestro parecer, sería la cuestión más interesante. Las primeras notas de este apartado se basaron en lo que los enciclopedistas llamaron la “acción mecánica de la música” y que más tarde desarrollará el norteamericano Samuel Mathews, como veremos. Dicha acción mecánica, era la que el cuerpo, como un conjunto de fibras, recibía los sonidos sin interferir en él los estados anímicos. Es decir, el cuerpo como un ente de la naturaleza era “azotado” por los sonidos, y “sufría” las vibraciones y consecuencias de ellos sin intervenir factores emocionales. Así lo explicó de forma muy inteligible el galeno francés:

*“El sonido resuena sobre las fibras musculares violentamente y la fuerza de todas estas fibras, entre sí es suficientes para determinar los movimientos de este músculo, el brazo o el miembro al que pertenece se extenderá o doblado en una forma, por así decirlo, convulsivo, dependiendo de si el músculo es un extensor o flexor. No es raro que para observar estos movimientos involuntarios de la personas sensibles, sean igual que un fuerte ruido”<sup>988</sup>*

En este contexto, introdujo las historias sobre el tarantismo, que eran un claro ejemplo de movimientos involuntarios provocados por la música. El atarantado, era una máquina mecánica de bailar alocadamente ante un sonido

---

<sup>986</sup> Ibid. p.145

<sup>987</sup> Ibid. pp.160-173

<sup>988</sup> Ibid. *Traité des effets de la musique...* p.189

que era externo y que nunca se involucraba con los sentimientos.<sup>989</sup> La curación en este tipo de enfermedades era física y no mental, pues como veremos más adelante, y ya conocemos, la ponzoña afectaba a las funciones motrices y no tanto a las mentales.

También trató como mecánicos los efectos de la música sobre la digestión, el pulso o la circulación de la sangre. Todo aspecto fisiológico en el que no interviniera la mente, era una respuesta mecánica al tratamiento terapéutico musical.

En la actualidad, tal aseveración hubiera quedado baldía e incompleta, pues se considera que la mente y el cuerpo son un conjunto inseparable y que la repercusión de una enfermedad física, azota al estado anímico y al sistema nervioso del paciente, siendo la anomalía física, también mental.

Para contextualizar todo el acervo curativo musical a nivel mental, Roger nombró todas las crónicas clásicas y conocidas hasta el momento, estudiadas ya en periodos anteriores: Aquiles, Terpandro, los Lacedemonios, Agamenon, Claudin, Eric de Dinamarca etc.<sup>990</sup> Sin embargo ofreció novedades de sus contemporáneos como el historiador Bourdelot:

*“Bourdelot relata que el embajador de la Haya, quedo muy sorprendido al presenciar en la habitación del príncipe de Orange, como tres músicos famosos estaban dando un concierto que sirvió de poción para el corazón abatido del príncipe que disipó su melancolía y la enfermedad que le atormentaba”<sup>991</sup>*

Como el médico alemán Wilhiam Albrecht que curó la melancolía haciendo tocar ante su paciente un ritornello, provocándole gran regocijo y alegría, y levantándose de la cama perfectamente rehabilitado.<sup>992</sup>

Citó a Monsieur d’Autrivai, tesorero de Francia durante el reinado de Luis XV, como ejemplo de olvidar el dolor escuchando música:

*“Una úlcera en la pierna le hacía sufrir cruelmente, no tuvo remedio para aliviarse, nada más que la música, que era para él un soberano narcótico. Su horrible sufrimiento le llevó a puertas de la*

---

<sup>989</sup> Ibid. pp.195-203

<sup>990</sup> Ver epígrafe 6.1. Capítulo 3: El Renacimiento

<sup>991</sup> Ibid. *Traité des effets de la musique...* p.238

<sup>992</sup> Ibid.

*muerte, y para suavizar el horror de sus últimos tormentos, celebró con una misa desde su lecho de muerte con abundante música, que él se dio a las y salió de la vida sin más dolor*<sup>993</sup>

El tratado en si fue una recopilación de informaciones y documentos muy interesante, con pocas aportaciones personales de Roger. Sin embargo, sirvió de consulta para infinidad de médicos que ante tratamientos tradicionales inútiles, probaron con la música una alternativa terapéutica que muchas veces era efectiva y otras, no tanto. No obstante, Roger marcó una pauta que posteriormente será muy desarrollada en otros tratados del clasicismo, como el cientifismo musical, y la apertura a otros campos en el contexto sonoro.

## 5.5 OTROS ESCRITOS TERAPÉUTICO-MUSICALES

Aunque no de igual forma que las obras expuestas anteriormente, se dieron cita otros tantos autores entre los que se encontraban médicos, músicos, filósofos y poetas que aportaron no pocas ideas a la causa que mostramos en esta tesis. Si bien no fueron tratados expresamente dedicados a la terapia musical, si tuvieron la suficiente relevancia como para mencionarlos y otorgarles la importancia que se merecen. A continuación vemos algunos de ellos.

Compositor y violinista esloveno-italiano, Giuseppe Tartini (1692-1770), se interesó por la teoría y la composición, sobre todo para violín. Sus tratados eran un compendio de la armonía barroca y el principio de la clásica, donde destacaban los estudios sobre la ornamentación, la tablatura y las bases armónicas.

Sin embargo, la parte que nos interesa donde aparecen las alusiones al poder curativo de la música, son las traducciones realizadas por el botánico inglés Benjamin Stillingfleet (1702-1771), que aportó algunas anotaciones interesantes al respecto de la terapia musical en pos de las elucubraciones e ideas del compositor italiano. En la obra *Literari Life and select Works*<sup>994</sup> publicada en 1811, Stillingfleet escribió un tratado sobre el *Poder y los Principios de Armonía*, principalmente derivados del trabajo de Tartini, llamado

---

<sup>993</sup> Ibid. p.243-244

<sup>994</sup> Syillingfleet, Benjamin. *Literary life and select Works of Benjamin Stillingfleet: Several of which have never before been published*. London 1811 Vol. I. Cap. XIII. pp.205-216



*Observaciones sobre la naturaleza y los efectos de la música en la Antigüedad en comparación con lo moderno.*

De tal forma comenzó situando la obra de Tartini en 1754, donde el violinista, se interesó en relacionar la música con la ciencia. Partiendo de bases estrictamente armónicas, y muy influenciado por la doctrina de las pasiones, Tartini dijo que en la antigüedad clásica: **“una simple melodía, a una sola voz, o en el mejor de los casos, a dos o tres voces al unísono”**<sup>95</sup>, era capaz de conmover, curar y causar efectos superiores a aquellas composiciones (barrocas y clasicistas), ricas en armonía, complejidad y fundamentación científico-matemática:

*“Si la intención de los griegos, era no excitar ningún afecto en general, sino uno en particular, una pasión específica, es tan cierto como que la Naturaleza no puede equivocarse, que toda pasión tiene su particular movimientos, y su tono particular de voz. Por ejemplo, las pasiones más universales y opuestas, alegría y la pena: la alegría tiene su movimiento vivaz y su tono intenso y agudo de la voz, el dolor de su lento movimiento, y el tono bajo y lánguido. En proporción al mayor o menor grado de cada una de las pasiones, siempre y cuando permanezca dentro de sus límites, y en su naturaleza”*

Efectivamente, si se quería estimular una sola pasión, que mejor que el sonido o la melodía más simple para conseguirlo. Si por el contrario, eran diversos los intereses emotivos, era lícito pensar que armonías más complejas se tenían que utilizar. Pero ¿por qué la diferencia entre agudo y grave para expresar un sentimiento? Evidentemente, Tartini aclaró que era un defecto suministrado por un movimiento enérgico en los agudos, lo cual estaba muy bien para algunas ocasiones, pero mal para otras, ya que un cierto movimiento y una en voz particular, pertenecían a todas las pasiones: **“y no es un movimiento separado de la voz, ni una voz separada del movimiento”**<sup>96</sup>

Por lo tanto, no solo la dinámica y la agógica despertaban las pasiones, sino también la intensidad sonora. Recordemos por un momento la alusión a las efemérides clásicas de Feijoo, cuando mencionó el poderoso toque de

---

<sup>95</sup> Ibid. p.209

<sup>96</sup> Ibid. pp.210-211

trompeta de Herodoto<sup>997</sup>, donde la intensidad y la fuerza del sonido, insufló vigor a las huestes griegas.

Entonces, lo que defendió Tartini, no fue el avance que a todas luces experimentó la música con referencia al Renacimiento, sino la simplicidad armónica con que contaban los griegos para curar. Hasta tal punto, apoyó esta creencia, posiblemente hartado del recargado estilo barroco, del que dijo:

*“Yo respondo, ante una canción simple frente a otra exquisitamente modulada de acuerdo con nuestro arte; dejar que el mismo músico cante uno y la otra, y aún así el juicio será sin duda a favor de la primera canción. Repito, lo que tenemos ante la naturaleza tiene más poder que el arte, y añadido que la parte más grande y el ritmo de la música es diatónico”*<sup>998</sup>

Para representar la sencillez, el efectismo y la bonanza de la música en el ser humano, según nuestro compositor, con la escala diatónica era suficiente por su naturalidad. Por lo tanto, ¿dónde se podían encontrar esas músicas simples pero cargadas de emotividad y sensibilidad? En las canciones populares. Stillingfleet, estaba absolutamente de acuerdo con Tartini en esta sentencia, al considerar que estas melodías restauraban el alma de los hombres tras las duras jornadas laborales o tras las batallas y tenían igualmente la candidez para relajar y la fuerza para enaltecer los espíritus más abatidos.<sup>999</sup> Como ejemplo de esto, Stillingfleet ilustró con la *Ópera del Mendigo*, estrenada en 1728, y compuesta por baladas populares de gran formato, arias de ópera, himnos de iglesia y melodías folclóricas de la época. Según el inglés, dicha música tuvo tan gran acogida entre el público que tuvo que ser representada durante largas temporadas. Con las letras y las canciones de esta composición la gente se sentía identificada, ya que comunicaban, sin grandes alardes armónicos, una música fácil de entender y cercana al pueblo.<sup>1000</sup>

Posteriormente, continuó Stillingfleet con la disertación de Tartini, que compartió en opinión, puntualizando acerca de las palabras del matemático y

---

<sup>997</sup> Ver epígrafe 7.1. Capítulo 4: El Barroco

<sup>998</sup> Syillingfleet, Benjamin. *Literary life and select Works of Benjamin Stillingfleet: Several of which have never before been published*. London 1811 Vol. I. Cap. XIII. p. 212

<sup>999</sup> Ibid. pp. 214-215

<sup>1000</sup> Ibid.

compatriota Dr. Wallis sobre la familiarización del tratamiento musical en las personas. Así expuso:

*“Que nadie considere todas estas circunstancias, y decidir si es posible conciliarlos con la opinión del Dr. Wallis, que, después de haber observado que la música, con los antiguos, tuvo en la poesía, la danza, el gesto, así como en el cantar y tocar, gran manifestación dice: Ahora todo esto debe operar en las necesidades y en gran medida en las fantasías y los afectos de las personas ordinarias, no familiarizados con este tipo de tratamientos”<sup>1001</sup>*

Pero a Tartini no solo se le consideró un innovador que relacionó música y ciencia, y abogó por la facilidad melódica para los tratamientos curativos; sino que se le conoció por un hecho que muy bien lo identifica con las tribulaciones demoníacas que sufrieron San Dunstan o Hildegard Von Bingen en la Edad Media:

*“Soñó una noche, que hizo un pacto con el diablo, quien se comprometió a estar a su servicio en todas las ocasiones: y durante esta visión, todo lo sucedido de acuerdo a su mente. Por último imaginó que se encontraba presente el diablo con su violín, con el fin de descubrir qué clase de un músico que era. Para gran sorpresa suya, se le oyó tocar un solo, de singular belleza, ejecutado con gusto y precisión, superando todo lo que había oído hasta entonces. Tan grande era su sorpresa, y tan intensa era su deleite en esta ocasión, que lo privó de la potencia de la respiración. Se despertó con la violencia de sus sensaciones, y al instante se apoderó de alta del violín, con la esperanza de expresar lo que acababa de oír, pero fue vano. Sin embargo, a continuación, compuso una pieza de música, que es, quizás, la mejor de todas sus obras, y la llamó, Sonatas del Diablo, aunque inferior a lo que había se había producido en su sueño. Declaro entonces que habría roto su instrumento, y abandonó la música si hubiera encontrado otro medio de subsistencia”<sup>1002</sup>*

A pesar de ser una historia de aparente poca consideración, fue representada por algunos pintores de la época, como el francés Louis Leopold Boilly<sup>1003</sup> (1761-1845).

Novalis (1772-1801) fue un poeta alemán prerromántico. Su nombre real era Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg. A pesar de la brevedad

---

<sup>1001</sup> Ibid. p.221

<sup>1002</sup> *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp.56-58

<sup>1003</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 53

de su vida, pues vivió tan solo 29 años, escribió relatos incisivos acerca de filosofía, estética y literatura, en los que expresó las principales inquietudes y concepciones teóricas del Romanticismo. El papel asignado al arte se acercaba al de la religión, por cuanto tenía la misión de hacer visible aquella intuición absoluta, aunque en sus apuntes Novalis indicó que tal acceso debía realizarse desde la autorrevelación del arte como mediación, como falsedad y, por tanto, como absoluta libertad creativa.

La relación del poeta con este trabajo radica en la concepción que tenía sobre la música y la enfermedad, pues anotó, en línea con Burton: **"toda enfermedad es un problema musical; y la curación, una solución musical"**. Dicho aforismo ha cobrado en la actualidad una importancia interesante, pues según Marina Meyer Rojas, en un artículo que explica la obra *Musicofilia* del musicólogo Oliver Sacks, lo toma como lema para explicar todo los cuentos sobre la música y su incidencia en el cerebro, y en las emociones que relata Sacks.<sup>1004</sup>

Analizando el aforismo en si, podemos pensar que Novalis estaba al corriente de las tendencias terapéutico musicales de la época, en la que la música cumplía una función sanitaria. En otras palabras, dijo: **"la curación de la enfermedad a través de la enfermedad, y la tristeza como consuelo de la tristeza"**. De semejante hipérbaton, se hicieron los mimbres de la música romántica.

François Joseph Fétis (1784-1871) fue un musicólogo belga, compositor y el crítico más influyente del siglo XIX. Su compilación de datos biográficos llamada *Biographie Universelle des musiciens*, sigue siendo hoy un excelente referente en el campo de la musicología.

Pero no son sus grandes dotes de compilador biográfico lo que más nos interesa de su obra, sino una en concreto, denominada *Curiosidades históricas de la música*, en la que habló de muchos interrogantes alrededor de la vida de compositores, melodías y formas musicales. En el capítulo final del legajo, se abre un último apartado dedicado a la acción física de la música, su influencia en los afectos y las emociones animales y humanas.<sup>1005</sup>

---

<sup>1004</sup> Meyer Rojas, Marina. *Música y Sensibilidad*. pp.124-127

<sup>1005</sup> Fétis, François Joseph. *Curiosités historiques de la musique*. Bruselas 1830 pp.442-448

Tras una extensa descripción de los efectos musicales en los animales, que aunque interesante, poco útil a nuestro propósito, cercó sus comentarios alrededor de la aplicación sonora en la salud humana. De tal forma seleccionó una serie de anécdotas al respecto que muy bien le sirvieron para ilustrar sus afirmaciones:

*“La Princesa Belmonte Pignatelli, acababa de perder a su marido. Había transcurrido un mes sin proferir ni una queja y ni una sola lágrima. Un peso terrible le estaba oprimiendo: se estaba muriendo. Hacia el anochecer, se encontraba la princesa en sus hermosos jardines pero el aspecto de la naturaleza no era encanto para ella, y no podía darle ningún alivio. En su vida, la princesa había sido protectora de artistas, por lo que se presentó a visitarla el mejor cantante de Alemania, Raff<sup>1006</sup>, que se hallaba en París en aquella época. Una de las doncellas de la princesa se dio cuenta de la presencia del gran artista, y le propuso que cantara tras una arboleda una arietta del compositor Hasse titulada “El Sajón”. Su voz pura y conmovedora, la melodía sencilla pero expresiva, y la letra adaptada a los lugares y circunstancias, produjeron tal efecto en los órganos de la princesa, que comenzó a llorar abundantemente. Este hecho se repitió los días posteriores. La fiebre que devoraba a la princesa cesó por completo y tras la visita del facultativo, le dijo señalando a Raff: Aquí está vuestro médico”<sup>1007</sup>*

El poder de la voz humana nos deja nuevamente su huella en el ánimo de aquellas personas, que afectadas por algún mal psíquico, necesitaban de él para regocijo de su melancolía o depresión. Vimos en el periodo anterior como Farinelli “encandiló” a reyes y súbditos con su extraordinaria voz, y como a través de sus cantatas, oratorios, arias etc., convirtió su excelencia en un elemento curativo muy eficaz. Uno de los cantantes más afamados en esta etapa, fue el alemán Anton Raff (1714-1797). Con su poderosa voz de tenor, trató de agasajar una personalidad quebrada e insensible como la de la Princesa Belmonte Pignatelli. Ésta, al encontrarse con las melodías que brotaban de la garganta del divo, acompañado claro está de factores colaterales (cadencias, flexibilidad y expresividad coral, armonías, letra), quedó seducida por su música y liberó su tensión, transformándola en llanto.

---

<sup>1006</sup> Anton Raff (1714-1797). Tenor alemán que por la perfección musical y técnica y el enorme registro de dos octavas y media de su voz, fue considerado uno de los mejores cantantes del siglo XVIII. Mozart compuso para él el papel principal de *Idomeneo, Rey de Creta*. Parece ser que su dominio de la voz, al igual que Farinelli, cautivaba a los oyentes.

<sup>1007</sup> Fétis, François Joseph. *Curiosités historiques de la musique*. Bruselas 1830 pp.442

Fetis criticó en ocasiones el uso de la música para ciertas dolencias, e incluso llegó a aseverar que no era un método adecuado para el tarantismo, pues exaltaba en demasía un estado que tenía que aletargarse, no activarse.<sup>1008</sup>

## 6. LOS EFECTOS FISIOLÓGICOS DE LA MÚSICA

En el Clasicismo, poco a poco, los autores demostraron tener enfoques más científicos acerca del tratamiento terapéutico musical. Las especulaciones sin rigor empírico tuvieron cada vez menos cabida, aunque la fundamentación teórica siguió estando presente, irremediablemente supeditada, al acceso que se tuviera a los enfermos.

Algunos de estos autores comprendieron que la música podía actuar sobre el cuerpo tanto como sobre la mente. Aunque esta no era una concepción nueva, el experimentalismo, fue mayor en este campo, pues ayudó a demostrar la repercusión sonora en la fisiología humana.

Encontramos pues hacia finales de siglo XVIII y principios del XIX, cierto material de investigación sobre los efectos puramente fisiológicos de la música. Estos, siguieron racionalmente el creciente conocimiento médico de fisiología y neurología, disciplinas que se tendrán muy en cuenta con la proliferación de los psiquiátricos y el estudio de los “dementes” internos en ellos.

Los estudiosos, al igual que ya promulgaron en Bolonia en el siglo XIV d'Abano y Foligno<sup>1009</sup>, descubrieron alguna relación entre los ritmos corporales y la música, el pulso y el tiempo musical. Observaron el efecto de la música sobre la respiración, sobre la presión sanguínea y la digestión.

En cuanto a la respiración, el inglés Richard Browne, estudiado anteriormente, pensó que el canto, **"inflúa en el movimiento del corazón, la circulación de la sangre, la digestión, los pulmones y la respiración. Al cantar, la presión del aire sobre los pulmones era mayor que en la respiración común"**. Dicha teoría fue expuesta brevemente por el teórico barroco Marin Mersenne en su *Harmonie Universale*.<sup>1010</sup>

---

<sup>1008</sup> Ibid. *Curiosites historiques...* p.447

<sup>1009</sup> Ver epígrafe 6.1. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos.

<sup>1010</sup> Ver epígrafe 4.3. Capítulo 4: El Barroco

La repercusión de la música sobre la digestión tuvo más teóricos a los que responder, pues partiendo de los conocimientos de Alcuino de York con Carlomagno en el siglo VIII, comentado en capítulos anteriores, y la insistencia en el medievo de utilizar la música constantemente en banquetes y celebraciones gastronómicas, fue en el Clasicismo, donde eruditos de todas las ramas del saber, apoyaron dicho uso como un bien terapéutico sin igual. De este modo, el famoso escritor, historiador, filósofo y abogado francés François Marie Arouet, más conocido como Voltaire (1694-1778), llegó a decir, exageradamente por supuesto, que la verdadera popularidad de la ópera, nació de ser interpretada en los ágapes cortesanos.

Aunque más “exquisito” fue el reverendo anglicano inglés Sidney Smith (1771-1845), quien dijo una vez que su idea del cielo era comiendo foie gras acompañado del sonido de trompetas. Pero no solamente habló de la música en estos términos, sino que describió gráficamente el efecto de la música para animar a un público manifiestamente aburrido diciendo que en el experimento en sí, del cual fue partícipe, primero se ejecutó una compleja fuga por una orquesta experta. De repente, surgió un aire más vivo y expresivo, como evocando un sentimiento natural; y al instante, todos los asistentes sonrieron con suma satisfacción. Tras este episodio, aseveró nuestro clérigo, que la música era capaz de ofrecer el más delicioso y racional entretenimiento tanto a nuestros sentidos como a nuestro estómago<sup>1011</sup>.

La explicación empírica de la repercusión de la música en la digestión fue desarrollada por el Dr. Herbert Lilly (1878-?), al explicar en una monografía sobre la terapéutica musical, que los sonidos musicales recibidos por el nervio auditivo, producían una acción refleja sobre el sistema simpático, estimulando o deprimiendo los nervios vaso-motores, y por tanto influyendo en la nutrición del cuerpo. Mantuvo, sin temor a equivocarse, qué condiciones ambientales determinadas se veían beneficiadas por armonías musicales adecuadas. La fatiga muscular era superada por melodías estimulantes, como era notablemente ejemplificada en el efecto de inspirar aliento a las hordas de los cansados soldados en la batalla. Y es que parece ser un hecho establecido,

---

<sup>1011</sup> Lawrence, Robert M.. *Primitive psycho-therapy and Quackery*. Boston and New York Houghton Mifflin Company. The Riverside Press Cambridge 1910. p.71

que el complejo proceso de la digestión se viera facilitado por música alegre, del tipo denominado “música del hígado” por los franceses<sup>1012</sup>.

Si hay que destacar en este periodo a un fisiólogo como tal, es al inglés Robert Dunglison (1798-1869), médico que estudió en las universidades de Londres, Edimburgo y París, y que ejerció la medicina en Virginia, siendo médico personal de Thomas Jefferson. Sus conocimientos llevaron al continente americano las enseñanzas y teorías promulgadas en Europa, entre las que destacó la música como medio terapéutico. En sus escritos sobre la digestión o las enfermedades de estómago, la mencionó como un agente de distracción a tener en cuenta. Además se interesó por la repercusión fisiológica del veneno de la tarántula, tan cotidiano en nuestra investigación, en el que la música era el único tratamiento a aplicar.<sup>1013</sup>

Sin embargo, existieron detractores que dilapidaron las funciones fisiológicas que despertaba la música. Uno de ellos fue el ensayista inglés de ascendencia galesa Charles Lamb, (1775-1834), reconocido por su obra *Essays of Elia* y por el libro infantil *Tales from Shakespeare*. Lamb estaba en contra de utilizar la música como coadyuvante, hasta el extremo de degradarla denominándola como dolorosa. En una de los capítulos de su obra *Ears*, comentó, que el sonido de un martillo de carpintero en un cálido día de verano, a la hora de dormir, no era nada comparado con el malicioso poder que la música podía otorgar. De tal forma dijo, que asistiendo a una ópera italiana, tuvo que abandonarla y correr hacia los lugares más bulliciosos y ruidosos de la ciudad para calmar sus nervios, ocasionados por los acordes operísticos, y describiéndolos como insoportables. La música era para él una fuente de dolor, más que de placer.<sup>1014</sup>

Pero para nuestra sorpresa, la exagerada opinión de Lamb no estaba aislada, pues el también escritor inglés, versado en música, Richard Eastcourt (1740? -1828), en sus *Apuntes del Origen, progresos y efectos de la música*, dijo que el más insignificante de los ruidos, era capaz de despertar

---

<sup>1012</sup> *New York Medical Record*, 29 octubre de 1909

<sup>1013</sup> Dunglison, Robley. *The cyclopedia of practical medicinal, comprising teatrise...* Vol.2 .London 1833. pp. 53-54

<sup>1014</sup> *Ibid. Primitive psycho-therapy and Quackery...* p.69



sentimientos concretos en las personas, declarando que el ruido de un brasero era agradable a sus oídos como el mejor concierto que había escuchado.<sup>1015</sup>

En la misma línea de sentimientos, Charles Burney, en su infinidad de historias relativas a la música, compiló una significativa al respecto de lo explicado:

*“Una joven griega que se afincó en París desde hacía pocos años, fue llevada por primera vez a la ópera, acompañada por otras damas francesas, que supusieron, que como nunca había oído tal acto, quedaría maravillada y extasiada con la música. Contra todo pronóstico, declaró que el canto le recordaba a los aullidos espantosos de los tártaros del Calmuc. Además declaró su aversión por todas las partes de la actuación, criticando la burda imitación y los malvados acordes asemejándolos a los truenos de Dios. Poco después de este experimento, se fue a Venecia, donde se hizo otra prueba sobre sus oídos con una ópera italiana, cantada por el famoso Gizziello<sup>1016</sup>. En aquella actuación, sintió tanto placer, que desde entonces fue una apasionada de la música italiana”<sup>1017</sup>*

La aversión hacia la música francesa, se convirtió en este relato en una cuestión de gustos más que en una cuestión fisiológica, pero sirvió para ilustrar lo que Lamb y Eastcourt pretendían explicar criticando la acción musical y significando que no era terapéutica para todo aquel que la escuchaba, produciendo malestar en los oyentes. Sin embargo lo que el primero de ellos criticó de la ópera italiana, aquí se secundó con la ópera francesa.

François Fournier de Pescay (1771-1833), cirujano jefe del ejército francés, contemporáneo de los anteriores, comentó sobre el hecho de que muchos escritores famosos de la antigüedad habían considerado la música como una panacea, pero que ciertamente, había afecciones, como el reumatismo, que era incapaz de curar.<sup>1018</sup> No obstante, sí reconoció que una obra musical con agógica *adagio*, podía ayudar a dormir a un aquejado de

---

<sup>1015</sup> Ibid.

<sup>1016</sup> Gioachino Conti, llamado Gizziello (1714-1761), fue un castrati italiano. Llegó a tener una voz soprano muy potente, no estaba dispuesto a abusar de la coloratura y recurrió a explicar mejor su estilo fluido. Siguió siendo famoso como cantante sentimental y gentil, pero también mantuvo, por supuesto, una condición de absoluta excelencia en el virtuosismo vocal, aunque no tan acrobática como, por ejemplo, la de su contemporáneo (y amigo) Farinelli

<sup>1017</sup> *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 p.15-16.

También en Burney: *Present of music*

<sup>1018</sup> *The Lancet*, vol. II; 1880.

gota, como ya se comentó en el siglo XVI con Carlos V y la interpretación a la vihuela de Luis de Narváez; y una obra con agógica allegro, podía operar con éxito en los nervios de una mujer valetudinaria. Pescay continuó diciendo que si la indisposición era ligera, podía ser tratada con obras de un solo tiempo (poco complejas y relativamente cortas), mientras que si la enfermedad era más grave, se requería una obertura o concierto. Para él, el gusto de los pacientes debía ser consultado<sup>1019</sup>.

Todas estas opiniones, además de extrañas, carecían de fundamento musical y rigor científico, pues claro estaba que un olor, un sabor o un ruido, podían recordar a una situación vivida en el pasado, pero de ahí a valorarlo como mejor que una interpretación musical, se antojaba difícil. Además las aportaciones inconexas de Pescay, a medio camino entre la veracidad y el sarcasmo, ponían en buen nombre al tratamiento musical para paliar patologías de tipo físico, tal y como manifestaron renacentistas y barrocos.

Estas raras excepciones, no afines al tema que nos compete, confirman que la regla general de que la música era un valor real en la terapéutica, y que la mayoría de las personas fueron, son y serán susceptibles a su influencia benéfica, es una realidad.

## 6.1 ALGUNOS ESCRITOS SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y LA FISIOLÓGÍA

### 6.1.1 Alexander Crichton

El médico escocés, Alexander Crichton (1763-1856), estudió en Edimburgo y ejerció la medicina de 1794 a 1801, en el Hospital de Westminster. Posteriormente, en 1803, viajó a Rusia convirtiéndose en médico personal del zar Alejandro I y de su esposa María Feodorovna.

Se interesó por diversos temas como la geología, pero destacó por ser el primero en diagnosticar lo que hoy conocemos como TDAH y describir una condición similar a la del subtipo trastorno por déficit de atención e hiperactividad.

En su obra, *Una investigación sobre la naturaleza y el origen de la enajenación mental: comprensión de un sistema conciso de la fisiología y*

---

<sup>1019</sup> Lawrence, Robert M.. *Primitive psycho-therapy and Quackery*. Boston and New York Houghton Mifflin Company. The Riverside Press Cambridge 1910. p.70

*patología de la mente del ser humano y una historia de las pasiones y de sus efectos* (1798)<sup>1020</sup>, expuso diversos casos, y como la música y los sonidos repercutían de manera indirecta en las sensaciones que experimentaba el cuerpo, antes incluso de ser recibido por el órgano auditivo. Esta cuestión tenía fácil explicación, pues podemos concretar que a través de las vibraciones que flotaban en el aire cuando había música o cuando había un ruido determinado, el cuerpo experimentaba una sensación que en ocasiones era perceptible, y que en otras no. Así lo explicó Crichton:

***“El estallido de una bomba, o, el chasquido de un látigo, o el acto de toser, nos llevan a la conclusión de que el temblor del cuerpo se ha sido propiciado por el aire, y es este afecto del aire el opera en nuestros oídos. Nos influye antes de llegar a nuestro órgano de la audición”***<sup>1021</sup>

Estas sensaciones de las que habló Crichton, solo puede sentirse a través del sonido o el ruido, pues la transmisión sonora a través del aire es significativa por el modo en el que nos llega la “música” a nuestro cerebro, y la capacidad de este para expresar sentimientos agradables o por el contrario, irritables.

Esta condición, ya la expuso Louis Roger en su obra, como hemos visto anteriormente, pero hay que tener en cuenta, que para desarrollar una terapia musical adecuada, hasta el espacio de su realización es importante. Por ello, Mesmer tuvo tanto esmero en cuidar todos estos detalles colaterales que a simple vista parecían una nimiedad, pero que en el conjunto de un tratamiento musical adecuado eran imprescindibles.

### 6.1.2 Leopold Deslandes. La higiene musical

El doctor francés Leopold Deslandes (1796-1850), médico y miembro de la Real Academia Médica de París, escribió en 1829, una curiosa obra titulada *Compendio de Higiene pública y privada*, donde destacó aquellos efectos benéficos de la música así como otros no tan positivos.

---

<sup>1020</sup> Berrios GE (2006) de Alexander Crichton y la mente, en general, *Historia de la Psiquiatría* 17: 469-498

<sup>1021</sup> Crichton, Alexander. *An inquiry into the nature and origin mental derangement: comprehending a concise system of the physiology and pathology of the human mind, and a history of passions and their effects*. Volumen I. London 1798 p.88

Desde un punto de vista peculiar, habló del aspecto fisiológico de la música en la musculatura, destacando, que la regularidad sonora era buena para mantener una tonicidad muscular adecuada en los ejercicios físicos:

*“La repetición de los sonidos con medida y á unos intervalos siempre iguales tiene un gran poder sobre la regularidad y la energía de los movimientos musculares. Todo el mundo sabe que la tropa sienta menos la fatiga de una marcha, cuando la hace al son del tambor. Las danzas peligrosas en la cuerda, lo serian todavía mucho más, y aun no podrían ejecutarse sin el socorro de una música que tenga un ritmo muy pronunciado. El Señor, Amorós hace cantar á sus alumnos, mientras que se entregan á sus ejercicios, y la experiencia le ha demostrado que esta práctica daba á sus discípulos mucha fuerza, agilidad y destreza”<sup>1022</sup>*

En el siglo XX, con la entrada de los nacionalismos, la música y el deporte serán las bases que establezcan los nuevos mimbres de las sociedades, elevando así el espíritu nacionalista. En estudios actuales, se ha potenciado mucho la sinergia formada entre el ejercicio físico y la música, adecuándose un tipo determinado de melodías, a un tipo determinado de ejercicio deportivo.

Deslandes, al igual que los patólogos musicales que estudiaremos más adelante, recomendó el uso musical siempre con cautela. Escrupuloso en sus observaciones, vaciló a la hora de confiar plenamente en los sonidos para paliar enfermedades, e incluso propuso que podían provocarlas. Los estados nerviosos se podían alterar con facilidad con la audición de canciones. Así dijo:

*“La conmoción nerviosa procurada por una música que habla fuertemente al alma puede llegar instantáneamente hasta los síncope mas prolongados, y hasta las convulsiones mas espantosas. Un abale que tocaba muy bien el violín , y que estaba apasionado de este instrumento , oyó un día tocar la guitarra al célebre Rodríguez , el placer que sintió fue tan vivo que al instante cayó como sofocado ; quitáronle de en medio, y quedó tres días en este estado. Después aseguró que sin duda hubiera muerto si hubiese continuado por mas tiempo á oír esta deliciosa guitarra.”<sup>1023</sup>*

---

<sup>1022</sup>Deslandes, Leopold. *Compendio de Higiene pública y privada*. Gerona 1829 pp.107-108

<sup>1023</sup> Ibid. p.109

Al referirse al “**célebre Rodríguez**”, Deslandes hizo referencia al cisterciense Antonio José Rodríguez, que desarrollaremos más adelante, y que por lo que parece, tenía una especial destreza con la guitarra.

No podemos dejar pasar la idea que este abrumamiento musical nos deja ciertos tintes románticos. El azoramiento que provocó la música en el abate que relata Deslandes, es tal vez algo exagerado, aunque no dudamos de la extrema impresión que se llevó el clérigo al escuchar la guitarra de Rodríguez; el desmayo y las sofocaciones, fueron probablemente producto de algún síncope provocado por otra razón externa a la musical. No obstante, el autor francés apuntilló que la música tenía un poder sobre la voluntad humana que el hombre no podía controlar:

*“La música consiste para nosotros enteramente en las sensaciones interiores que produce, que se reflejan sobre todos los órganos; que son capaces de modificar todas las funciones, pero que influyen más particularmente en el órgano de la voluntad, y conducen muchas veces a los hombres a las acciones más nobles, a los desastres más atroces, y a los hechos más ridículos”<sup>1024</sup>*

Mencionó posteriormente a su compatriota, el médico Jean Noël Halle (1754-1822), que fue el primer médico de Napoleón Bonaparte. Halle, con un historial médico impecable a sus espaldas, redactó algunos tratados de higiene, y mencionó brevemente la música en uno de ellos:

*“Hallé, ha conocido una mujer muy sensible y muy hábil en la música, que no podía hacer ejecutar á sus discípulos un trozo acomodado para piano y muchas arpas, porque al instante le sobrevénia un flujo muy parecido al flujo menstrual”<sup>1025</sup>*

Volvemos a encontrarnos con unos hechos muy improbables y extraídos del mejor surrealismo, pero no seremos nosotros los que pongamos en tela de juicio las afirmaciones vertidas en este trabajo. Se podría pensar, al respecto de la historia de Halle, que un estado emocional extremo, conducido por la música, podía causar síntomas corporales como el relatado, aunque fisiológicamente sería digno de estudio.

---

<sup>1024</sup> Ibid. p.108-109

<sup>1025</sup> Ibid. p.110

Sabemos que la música tenía el poder de dominar a aquellos más salvajes, de ahí el dicho popular: **la música amansa las fieras**. Deslandes, al respecto mencionó al historiador y abogado indígena Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry (1750 -1819), que en su conocimiento de las islas caribeñas, narró que estando en una fiesta en las orillas del mar, los habitantes de la isla de San Vicente, se reunieron alrededor de un clave (instrumento europeo por excelencia), y tras haberse cantado diferentes arias acompañadas del instrumento citado, la feroz fisonomía de los isleños, se había quedado impasible.<sup>1026</sup>

Sin embargo, tiempo después, e hilando la historia anterior, contó la transformación que sufrieron los indígenas al escuchar una obra del barroco francés Rameau:

*“Mas a poco uno de los espectadores que acababa de llegar de Paris, y que tocaba muy bien el clave, tocó en él el canto conocido de Rameau con el nombre de aria de los salvajes. Apenas oyeron los Caribes los primeros acentos de esta música melodiosa, que al instante fueron sobrecogidos de un movimiento extraordinario; se agitaron, y dieron unos gritos muy vivos de alegría, hasta que al fin se pusieron á bailar siguiendo exactamente el compás y el movimiento de esta hermosa aria”*<sup>1027</sup>

¿Por qué se sobrecogieron aquellos salvajes con la música de Rameau, y no la escuchada en primer lugar? Probablemente por el carácter agitado de la pieza comprendida en la conocida *Las Indias Galantes*.<sup>1028</sup> El sentimiento evocador de las piezas de dicha obra, cautivó a los nativos tal y como contó Moreau de Saint- Méry.

Por otra parte, aquel factor de arenga que la música insuflaba a las tropas en la batalla, se convirtió también, desde la perspectiva de Deslandes, en un medio para potenciar el valor, pero al mismo tiempo, un medio que provocaba la inconsciencia de los combatientes, que se arrojaban sin pensar al peligro enemigo:

---

<sup>1026</sup> Ibid. pp.110-111

<sup>1027</sup> Ibid

<sup>1028</sup> *Las Indias galantes* (título original en francés, *Les Indes galantes*) es una ópera-ballet con un prólogo y cuatro actos con música de Jean-Philippe Rameau. Narra historias de amor «galante» en lugares remotos y exóticos, comprendidos bajo el nombre genérico de «Las Indias». Estos lugares son Turquía, Perú, Persia y Norteamérica

*¿Quién es el que ignora que los sonidos de una música militar inflaman los soldados, y que con ella los hombres más comunes se vuelven héroes? La música no les comunica más que un valor ficticio, si se quiere, pero este valor les hace arrostrar los mayores peligros, y arremeter las empresas más arriesgadas. No hay hombre que no se sienta animado de un ardor belicoso cuando oye una música guerrera”<sup>1029</sup>*

Igualmente contraproducente resultaba la música para aquellas personas que se mostraban susceptibles con todas las cosas, y en especial, a aquellos que con regularidad, sufrían accidentes nerviosos; a los jóvenes en la edad de la pubertad; y a las mujeres cuando tenían la menstruación, estaban encintas o **“en esa edad crítica”** (menopausia)<sup>1030</sup>

Sin embargo, Deslandes, como muchos otros que “tiraron la piedra y escondieron la mano”, después de prohibir ciertas apariciones terapéuticas de la música, se puso de parte de sus buenos efectos en la fisiología humana, y respaldó su apoyo con algunos ejemplos contemporáneos:

*“Sin embargo, yo me guardaré muy bien de presentar la música como un árbol cuyos frutos son siempre peligrosos, aunque sean dulces: muchas veces se la ha visto obrar unas curas casi milagrosas. En las memorias de la Academia de Ciencias de Paris se halla una observación hecha por Dodart, de un músico que se curó de una fiebre violenta por el placer que experimentó al oír un concierto que le dieron en su cuarto de las arias de Bernier”<sup>1031</sup>*

Las observaciones del médico francés Denis Dodart (1634-1707), que estudió y se doctoró en París en 1660, otorgaban a la música una importancia más científica de lo que pudiéramos imaginar; aunque la curación de las fiebres por medicación de las canciones era un tema tabú y escasamente fundamentado. Sin embargo Dodart, observó la aplicación sobre un músico de profesión, susceptible a la música y con el órgano auditivo muy entrenado en estas lides; por lo que podríamos pensar que la música influyó inconscientemente en dicho enfermo.

---

<sup>1029</sup> Deslandes, Leopold. *Compendio de Higiene pública y privada*. Gerona 1829 p.112

<sup>1030</sup> Ibid. p.115

<sup>1031</sup> Ibid. p.116

Tal aceptación musical, nos lleva a otro hecho que ratificó la actuación de Dodart. Aunque en el caso siguiente, no fue el galeno francés el facultativo, las semejanzas entre los pacientes, nos ayuda a constatar que el procedimiento terapéutico musical era una opción muy a tener en cuenta para paliar algunos estados anímicos alterados. La protagonista en esta historia fue la consumada y famosa actriz operística italiana, Anna Zamperini:

*“Alrededor del año 1775, Anna Zamperini una de las actrices de ópera más famosas, al regresar de Lisboa por mar, cayó por la borda del barco que la transportaba en medio de una tormenta. Fue rescatada pero cayó en un estado de estupor del que nada la aliviaba. A su llegada a Venecia, recibió toda la asistencia medicina que podía dispensarle su familia pero todo fue en vano. Comía, bebía, dormía, y realizaba todas las funciones de vida normales, pero ella no conocía a nadie, no se interesaba por nada, y parecía estar hundida en un estado inconsciente constante. Algunos de sus allegados, le recomendaron que se tocara un clavicordio en su presencia. Se vio afectada de inmediato, y poco después comenzó a tomar parte de la música, e incluso cantó algunos aires que le eran muy conocidos. Este hecho se repitió con frecuencia durante seis meses, y siempre los mismos síntomas y los mismos efectos. A primera vista, cualquiera la habría tomado por una idiota, pero era verla al lado del clavecín y su rostro cambiaba de expresión con la misma intensidad que de costumbre. Sin embargo, tuvo una fuerte recaída. La señora Durazzo, esposa del embajador imperial de Venecia, se interesó por ella y la trasladó a su casa para someterse a sus cuidados. Gracias a la medicina musical, tuvo la satisfacción de verla totalmente recuperada en el plazo de dos años, con su estado de salud y racionalidad intactos. En 1778, apareció de nuevo en los escenarios de Venecia con el mayor éxito posible.”<sup>1032</sup>*

Continuando con la nómina de terapeutas franceses, Deslandes mencionó al médico Edme-Joachim Bourdois de La Motte (1757-1835). De gran calado social por ser íntimo amigo de Napoleón y compañero de profesión de Corvisart, al que comentaremos a continuación, además de por cumplir con creces como médico en las epidemias de tifus de los ejércitos franceses en los Alpes. También recomendó la música en este caso concreto:

*“M. Bourdois de la Motte asistía a una señora joven que estaba en el último trance a consecuencia de una enfermedad aguda*

---

<sup>1032</sup> *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 16-19



*sumamente grave. Esto famoso doctor vio allí cerca, un arpa, y esto le dio la idea de ensayar si la música no podría tener mejores resultados que sus remedios, a fuerza de muchas instancias llamaron una joven, excelente tocadora de arpa allí en la vecindad, y se puso á tocar cerca de la cama de la agonizante: ya había tocado muchos trozos de música llenos de expresión y de gracia, y ya se había pasado media hora sin que la música hubiese producido ningún buen efecto. Por fortuna, no se aburririeron; sino que continuó tocando, y, a los cuarenta minutos, M. Bourdois notó que la respiración era más distinta y más acelerada; muy luego los movimientos del pecho parece que llevaban el compás de la música. Viendo esto, la joven tocadora redobló su ardor, y un calor vivificante se distribuyó por todos los miembros de la enferma, el pulso subió un poco, se regularizó, y á cada instante salían del pecho unos profundos suspiros, y la enferma parecía como que estaba oprimida, cuando de golpe la sangre salió por las narices, y después de haber echado hasta unas ocho onzas, la enferma volvió al uso de la palabra, y pocos días después se puso convaliente »<sup>1033</sup>*

Parece ser que esta vez, las canciones tocadas por la arpista, influyeron sobremanera en la enferma, que tras cuarenta minutos “inerte”, acompasó su respiración con las melodías tocadas. Como si de una erupción volcánica se tratará, expulsó por la nariz gran cantidad de sangre, que muy bien podía haber sido extraída por las sangrías habituales. No obstante, podemos llegar a pensar que la agógica y el vigor de las canciones del arpa, potenciaron y “activaron” el flujo sanguíneo de la enferma y limpió aquel “mal” humor (sangre).

La facultad curativa de La Motte, era harto reconocida en la sociedad médica francesa, por lo que sus aportaciones, opiniones y tratamientos, eran respetados y valorados como hallazgos científicos de notoriedad. Imaginemos en que lugar se ubicó la terapia musical tras estos episodios.

Continuó Deslandes aportando efemérides importantes a nuestro tema mencionando esta vez otra historia, cuyo terapeuta fue el también médico francés, decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de París, Jean Charles Dessesartz (1729-1811). Se instruyó en pediatría y en epidemiología y tenía cierta inclinación hacia la música como tratamiento. Así lo experimentó:

*“El Dr. Desessartz cuenta la historia de una joven de 24 años afectado de una enfermedad cerebral aguda que había resistido a los remedios comunes. Mas conociendo el gusto de este joven por la música,*

---

<sup>1033</sup> Ibid.

*y su habilidad en ella, resolvió de ensayar sus efectos, y obtuvo el mas completo suceso. Después de haber tocado algunas arias melodiosas, el enfermo manifestó la sorpresa y la alegría, la respiración se hizo un poco mas libre, y se levantó algún tanto el pecho; pero bien pronto cayó en un estado casi letárgico. Se intentó segunda vez la misma prueba, y se unió al violín el bajón; de repente el enfermo fue atacado de movimientos convulsivos, que se terminaron por una gran debilidad y sudor. Al punto se disminuyó la expresión de la música, y después se fue aumentando por grados todos los días, hasta que al cabo de muy pocos el enfermo entró en convalecencia”<sup>1034</sup>*

Esta historia describe a la perfección la facultad de la música para controlar la frágil voluntad humana expuesta a la enfermedad depresiva o melancólica. La balanza entre la alegría y la tristeza estaba a merced de las arias que se interpretaban, llevando al enfermo al estado que estas querían manifestar.

Como no podía ser de otro modo, impresionado por los escritos tarantistas españoles, Deslandes mencionó la relevancia curativa de la música en este contexto.<sup>1035</sup>

En la misma línea que Deslandes, destacó otro higienista francés llamado Etienne Tourtelle, que si bien se desconoce el año de su nacimiento, según los documentos consultados, vivió entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera década del XIX. Médico de la ciudad de Besanzon, al noreste del país galo, Tourtelle escribió sobre diferentes aspectos relacionados con la fisiología humana y sistemas higiénicos para mejorar la salud de los enfermos. Entre estos remedios se hallaba la música.

En el Tomo II de un compendio titulado *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas o morales*, publicado en 1806, Tourtelle dio una serie de connotaciones que dejaban bien claras sus intenciones para con el efecto sonoro, pues incidió en la repercusión de este sobre las pasiones que templó Timoteo sobre su rey magno, o como enfureció el rey danés Eric el Bueno al oír los acordes de un experto tañedor. Ambas historias conocidas sobradamente, se cruzaron con otra que hasta el momento nos era inédita:

*“Amurates IV, viniendo de acabar de matar a sus hermanos, fue de tal modo templado por un músico, que también estaba condenado a*

---

<sup>1034</sup> Ibid. p.118

<sup>1035</sup> Ibid. 412

*morir, que hizo saltar las lágrimas a este Emperador bárbaro, libertándose así él y sus amigos de la muerte”<sup>1036</sup>*

Amurates IV (1611-1640), Emperador turco, llamado el Intrépido, gobernó con mano dura sobre los otomanos hasta conseguir reformar el estado y “limpiarlo” de la corrupción que lo oprimía. Su temperamento diligente y férreo, le llevó a mostrar una personalidad abatida y poco dada a los momentos placenteros, por lo que no es de extrañar que una música bien tocada o cantada, atemperara sus rudas costumbres.<sup>1037</sup> Debemos en este punto recordar las prescripciones que dieron en el Barroco Juan de Mariana y Juan de Solorzano en la educación de los reinantes y los poderes de la música sobre sus voluntades y virtudes.<sup>1038</sup>

Tourtelle también se mostró crítico con los efectos de la música en el Clasicismo, y los comparó con los acontecidos en la antigüedad clásica. Sin embargo, testigo directo de algunos de ellos, relató lo siguiente:

*“Hay infinitas observaciones que prueban los buenos efectos de la música en otros males. Un organista hallándose con un delirio fuertísimo, fue sosegado por medio de un concierto que se ejecutó en su casa. Yo he visto producir a la música los mismos efectos en un organista de Besanzon que, padecía una fiebre biliosopútrida, acompañada, de delirio violento, él se calmó con un concierto que le dieron sus amigos gran parte del día”<sup>1039</sup>*

Continuando la historia contada por Deslandes, referente al médico Dodart y a aquel músico afectado de fiebre que se rehabilitó con las arias de Bernier, Tourtelle completó el suceso sintomático describiendo con detalle el aspecto físico del intérprete tras escuchar las sonatas:

*“Luego que el concierto empezó a afectar su órgano, se puso su rostro sereno y tranquilo, cesaron las convulsiones, lloró de placer, y manifestó una sensibilidad a la música, que ni había tenido, ni tuvo después de curado. No tuvo fiebre durante el concierto, mas luego que cesó volvió á su primer estado. Volviose a continuar el remedio, y*

---

<sup>1036</sup> Tourtelle, Etienne. *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas y morales en el hombre y medios de conservar la salud*. Madrid 1806. p. 331

<sup>1037</sup> Rycaut, P. *The History of the Turkish Empire from the Year 1623 to the Year 1677*. Londres, 1680.

<sup>1038</sup> Ver epígrafe 1.1.1. Capítulo 4: El Barroco

<sup>1039</sup> Tourtelle, Etienne. *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas y morales en el hombre y medios de conservar la salud*. Madrid 1806. p. 333

*volvieron á desaparecer la fiebre y el delirio, y la música llegó á serle tan necesaria, que él mismo mandaba cantar y bailar durante la noche á una parienta que le asistía. Últimamente se curó al cabo de diez días sin otro auxilio que la música y dos sangrías al pie”<sup>1040</sup>*

Se antojaba difícil saber el tiempo estimado de tratamiento hasta cesar los síntomas febriles. En este caso con diez días fueron suficientes, pero por lo que parece, el paciente estaba expuesto noche y día a las canciones, siendo totalmente dependiente de las personas que le asistían, obligadas por otra parte, a trabajar sin descanso.

Tourtelle continuó su disertación nombrando a una figura muy representativa de la medicina francesa del Clasicismo, el médico de Arles Pierre Pomme (1735-1812), quien afirmó en 1752, haber presenciado un suceso en el que una joven fue calmada por la intercesión de los sonidos de un violín, que calmaron los accesos violentos histéricos que padecía.<sup>1041</sup>

De todos estos hechos nos documentó Tourtelle con complacencia y dio una opinión al respecto:

*“[...] resulta que la música obra en el sistema nervioso, y que sus impresiones son demasiado decididas para que dudemos de su influencia en la salud, y en la cura de varias afecciones nerviosas. Convendría, pues, que este medio se emplease con más frecuencia, prefiriéndose á las drogas que repugna la naturaleza y que por lo común hacen mas daño que provecho en las enfermedades nerviosas, principalmente en la hipocondría y varias otras especies de delirio”<sup>1042</sup>*

Desde una postura naturalista, el galeno francés creyó más recomendable la acción sonora que cualquier fármaco que entorpeciera las actividades de los delirantes.

## 6.2 LEOPOLD AUENBRUGGER Y EL “MÉTODO PERCUSIÓN”

El diagnóstico de las enfermedades a lo largo de la historia ha tenido curiosas y controvertidas interpretaciones. Para llegar a saber el tipo de patologías que se padecían, se usaban llamativos métodos tales como mirar al

---

<sup>1040</sup> Ibid. p.334 También en *Historia de la Academia de Las ciencias* París 1707 p.8

<sup>1041</sup> Ibid. Tourtelle, Etienne. *Elementos de....* p. 335

<sup>1042</sup> Ibid. pp. 335-336

cielo o las estrellas, observar las heces del paciente o los comportamientos y conductas de este.

Sin embargo, es en este periodo, donde encontramos a un médico austríaco, llamado Joseph Leopold Auenbrugger, que utilizó el sonido y la percusión para diagnosticar enfermedades de la caja torácica. Nacido, como decíamos en Austria en 1722, y muerto en 1809, estudió y se graduó en medicina en la Universidad de Viena, siendo el discípulo más fiel del ya estudiado en esta tesis, Herman Boerhaave. Trabajó durante diez años en el Hospital Militar Español de dicha ciudad, donde tuvo la oportunidad de estar en contacto con pacientes de todo tipo, y poner en práctica su método.<sup>1043</sup>

Auenbrugger, posiblemente inspirado en las teorías musicales de su mentor holandés, inventó un sistema diagnóstico consistente en utilizar la percusión manual sobre la caja torácica con el fin de conocer el estado de los órganos internos mediante sonidos. Era un gran aficionado a la música y estaba acostumbrado a diferenciar distintos tipos de sonoridades. A lo largo de siete años observó las diferencias de tono provocadas por distintas enfermedades de pulmón y de corazón. A esto añadió, además, la realización de necropsias para corroborar sus hallazgos. También llevó a cabo experimentos inyectando en el cadáver distintas cantidades de líquido y estudiando los sonidos a que daban lugar en la zona.

Además de basarse en Boerhaave, es probable que ideara la percusión como método exploratorio, recordando a su padre. Este, regentaba un hotel en Graz, y para saber la cantidad y la calidad del vino o cerveza que servía, golpeaba con los dedos los barriles para calcular el nivel del líquido que contenían. Pero, sin duda, fueron su inmensa afición musical y -en consecuencia- su “bien educado oído”, los que le permitieron estudiar, clasificar y describir los distintos tonos que percibía al percutir la pared torácica.

Gracias a estos descubrimientos, las necesidades fisiológicas de los pacientes se podían intuir. La música fue aquí un medio y no un tratamiento, pues se utilizó para diagnosticar, cosa relativamente insólita hasta el momento. El único guiño que encontramos nos relega al siglo XIII con Bernardo de

---

<sup>1043</sup> Pérez Peña, F.: *Los últimos clínicos de San Carlos. Estampas y vivencias de la Facultad de Medicina de San Carlos. Parte Primera (hasta su cierre en octubre de 1965)*. Madrid, Editorial Vision Net. (2005) p.84-85

Gordon, el cual utilizó la cuerda del violín para diagnosticar una fractura craneal<sup>1044</sup>

Auenbrugger, tal vez imbuido por el excelente momento musical que se vivía en Europa, y por su interés hacia este arte, condicionó sus tratamientos al sonido corporal. Fue amigo y colaborador de Salieri, llegando a escribir un libreto para una de sus óperas *El deshollinador*, estrenada en 1781. Conoció a Mozart, y tuvo muy buenas relaciones con Haydn.

Sus hallazgos se publicaron en Viena en 1761, en el libro *Inventum novum ex percussione thoracis humani ut signo abtrusos interni pectoris morbos detegendi*<sup>1045</sup>, considerado hoy como un clásico de la historia de la medicina. En el prefacio se puede leer:

***“Presento al lector un nuevo método para la detección de la enfermedad, descubierto por mí. Consiste en la percusión del tórax y la evaluación de la cavidad interna de conformidad con la resonancia del sonido que produce. Siete años de observación han hecho el asunto claro para mí, tanto que me siento capaz de publicarlo. Sé que voy a encontrar la oposición de mis opiniones. La envidia y la acusación, el odio y la calumnia han sido siempre la carga de los que entienden el arte amigo de la ciencia y sus descubrimientos”***

El ensayo se trata de un sobrio opúsculo de noventa y cinco páginas que comienza describiendo reglas de tipo práctico para el ejercicio de la percusión. Ésta deberá efectuarse de forma suave, juntas las puntas de los dedos, a manera de martillo, y cubierto el tórax del enfermo con la camisa o con un pañuelo. El sonido del pecho sano es análogo al de un tambor golpeado a través de un grueso paño de lana.

Señaló también los límites del sonido pulmonar y mencionó, sin ser muy preciso, la matidez cardíaca. Distinguió cuatro alteraciones del sonido torácico: “alto”, “profundo”, “claro” y “oscuro”, aparte del *sonitus paene suffocatus* o abolición total. Estudió minuciosamente la respectiva presentación de esos cinco signos físicos en otras enfermedades del tórax.<sup>1046</sup>

---

<sup>1044</sup> Ver epígrafe 7. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos.

<sup>1045</sup> Auenbrugger. J.L *Inventum novum ex percussione thoracis humani ut signo abtrusos interni pectoris morbos detegendi*. Vindobonae, J. T. Trattner, 1761, 1763, 1775. La primera traducción al alemán se hizo en 1843

<sup>1046</sup> Fresquet, J.L.: *Joseph Leopold Auenbrugger (1722-1809)*. 2006

Tal metodología le llevó a establecer un entramado músico-respiratorio-cardíaco muy interesante y eficaz a la hora de determinar el tipo de anomalía. Gracias a este hecho, Maximilian Stoll (1742-1788), director de la clínica médica del Hospital Español, probó sus procedimientos y le felicitó por ello. Despertó igualmente el interés en varios medios. Por ejemplo, se hizo eco Oliver Goldsmith en el *London Public Ledger*; Albrecht Haller (1708-1777) se refirió a “este importante trabajo” en el *Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen*. En Alemania, quien primero tomó en serio la invención de Auenbrugger fue el anatomista Johann Ludwig Gasser (1723-1765), que validó las hipótesis de éste experimentando con cadáveres.

Algunos textos demuestran que esta percusión se llevó a cabo por varios médicos antes de entrar en el siglo XIX. Es el caso del cirujano danés Heinrich Callisen (1740-1824) que lo expuso en su *System der Wundarzneykunst*, 1788, o el del cirujano parisino Raphael Bienvenu Sabatier (1732-1811).

Pero no todo fueron loas al invento, pues fue dilapidado por otros médicos contemporáneos que no encontraron interés en las novedosas prácticas de Auenbrugger, como Rudolph Augustin Vogel (1724-1774), van Swieten o Anton de Haen (1704-1776).<sup>1047</sup>

Pero si este método tiene que agradecer su difusión durante el siglo XIX, fue por intercesión del médico de Napoleón Bonaparte Jean-Nicolas Corvisart (1755-1821), que tradujo<sup>1048</sup> el manual de Auenbrugger al francés y le dio la importancia que merecía.

A partir de este momento, además de “manipular” a los pacientes en busca de enfermedades, se escuchará el interior del cuerpo de estos, desembocando en un instrumento vital en medicina llamado fonendoscopio.

---

<sup>1047</sup> Sakula, Alex. *Auenbrugger: Opus y Opera*. J. Roy. Colegio de Médicos, Vol. 12, 1978. 2

<sup>1048</sup> La traducción con anotaciones de Jean-Nicolas Corvisart: *La nouvelle méthode pour reconnaître les maladies internes de poitrine par la percussion de cette cavité*. Paris, 1808.

## 7. LOS PRIMEROS PSIQUIATRAS Y LA TERAPIA MUSICAL EN LAS ENFERMEDADES PSÍQUICAS

### 7.1 LOS PSIQUIATRAS AMERICANOS DE LA UNIVERSIDAD DE PENNSYLVANIA

Gracias a los trabajos<sup>1049</sup> recogidos por el psicólogo norteamericano Everett Thayer Gaston (1901 - 1970), nos llegan referencias y documentos de los primeros pasos de la terapia musical en el continente americano, que fueron fiel reflejo de lo acontecido en Europa durante el Barroco y la Ilustración. Gaston centró sus estudios en el desarrollo de esta disciplina a partir de 1800, donde se publicaron varios trabajos al respecto con una temática encaminada al tratamiento para dementes.

Las figuras más representativas de esta terapia pionera en el continente estadounidense partieron de la Universidad de Pennsylvania, donde el espíritu investigador coincidía con la práctica médica en el Hospital dependiente de la universidad, en el que un ala del mismo estaba dedicada a los enfermos mentales. Tales eminencias fueron los médicos Benjamin Rush, y sus discípulos Edwin A. Atlee y Samuel Mathews.

Teniendo en cuenta que los Estados Unidos de América se constituyeron como tal el 4 de julio de 1776, cuando el viejo continente contaba con un vasto bagaje cultural, la pronta reacción de los estudiosos colonos, influenciados por las obras inglesas y los enciclopedistas franceses, adoptaron para sí las tesis médicas publicadas en Europa y aportaron interesantes apuntes sobre una densa temática, de la que la terapia musical formaba parte. Estos eruditos, enfocaron sus intereses hacia la psiquiatría y su tratamiento, adoptando la terapia sonora como un tipo de régimen curativo alternativo a los medicamentos y métodos tradicionales.

Las exageradas y primitivas disciplinas de los psiquiátricos europeos, sirvieron a los americanos de acicate para mejorar los métodos de rehabilitación y tratar de forma más humana a los enajenados. Sus experiencias fueron una bocanada de aire para el campo de la neurología y la psicoterapia, encasilladas en las viejas costumbres ilustradas y barrocas del viejo continente. Tanto es así, que los medios utilizados por los

---

<sup>1049</sup> Gaston, E. Thayer . *Man and Music. Nordic Journal of Music Therapy*. McMillan 1968



norteamericanos, se adoptaron hacia mediados del siglo XIX en los hospitales franceses, los cuales intercambiaron estudios y experiencias con sus homólogos estadounidenses.

### 7.1.1 Benjamin Rush y el trato humanitario

El doctor Benjamin Rush (1745-1813)<sup>1050</sup>, médico de Philadelphia y patriota firmante de la Declaración de Independencia Americana, derivó sus estudios de medicina hacia las afecciones mentales siendo considerado como el “padre de la psiquiatría norteamericana”. Sus convicciones le llevaron a ser de los pocos en reconocer que la enfermedad mental podía diagnosticarse, clasificarse y ser susceptible de recibir un trato humano, fuera cual fuera su tipología.

En 1783 fue contratado como parte del personal del Hospital de Pennsylvania, en cuya Universidad había estudiado y ejercido como profesor. En dicho sanatorio, trabajó hasta su muerte. En este espacio, y según su discípulo Samuel Mathews, Rush intentó en repetidas ocasiones instaurar un tratamiento permanente a los enfermos mentales con terapia musical, pero parece ser que su perseverancia no se vio recompensada:

*“Nuestro ilustre profesor de los Institutos y práctica de la medicina (Benjamin Rush), desde hace mucho tiempo deseaba introducir este recurso en el Hospital de Pennsylvania, donde, estoy seguro, que resultaría, bajo su gestión prudente, un lugar bien visible del remache en el escudo de nuestra profesión, pero tenemos que lamentar que determinadas circunstancias hacen de la adopción de tal medida impracticable”<sup>1051</sup>*

Dedicándose por completo al tratamiento de los alienados, jugó un papel decisivo en la mejora de las condiciones de estos pacientes y acabó con el bloqueo y las restricciones imperantes hasta el momento. Aunque parezca primitivo para los estándares actuales, la “silla tranquilizante”<sup>1052</sup>, inventada por Rush, fue una alternativa humana a la camisa de fuerza, pues tenía la intención

---

<sup>1050</sup> Charles A. Goodrich. *Lives of the Signers to the Declaration of Independence. Benjamin Rush* Published in 1829.

<sup>1051</sup> Deutsch, Albert. *The Mentally Ill in America: A History of Their Care and Treatment From Colonial Times*. 2007

<sup>1052</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 54

de reducir el flujo sanguíneo que estimulaba la actividad cerebral mediante la unión de la cabeza del paciente con las extremidades.

Rush, también fue un pionero en el campo de la terapia ocupacional, formalizado años más tarde por Pinel y Esquirol, estimulando a los pacientes regularmente a coser, salir al jardín, escuchar música o hacer ejercicio durante el día.<sup>1053</sup>

Su interés musical era tal, que abogaba por una formación vocal semejante a la que Browne<sup>1054</sup> dictaminó, como parte de su plan básico, ya que el canto, según él, preparaba para **“calmar las preocupaciones de la vida doméstica”**. Además decía que **“la angustia y la aflicción se podía aliviar con una canción”**. Físicamente, el canto también ayudaba a prevenir la enfermedad mediante el fortalecimiento de los pulmones y el baile.

Hoy llamaríamos a estos ejercicios, rítmico-vocales, pues también debían fomentarse, ya que preservaban la salud y **“hacían que la figura y los movimientos del cuerpo fueran fáciles y agradables”**.<sup>1055</sup>

Las enseñanzas de Rush se vieron reflejadas en dos tratados exquisitamente fundamentados. Tales opúsculos pertenecieron a sus catecúmenos Edwin August Atlee, (1776-1852) y Samuel Mathews. El primero se basó en algunos postulados de la obra del filósofo Jean-Jacques Rousseau<sup>1056</sup> sugiriendo la capacidad de la música para estimular y modificar emociones como la alegría y la tristeza. Se publicó en 1804, y en él se demostró que la música, tenía una poderosa influencia sobre la mente y por lo tanto, sobre el cuerpo. El segundo, publicado en 1806, se trató de un trabajo más documentado sobre el tratamiento de la depresión y la repercusión de la música en el sistema nervioso.

A continuación analizaremos detalladamente ambos tratados.

---

<sup>1053</sup> Rush, Benjamin. Ensayos, literarios, morales y filosóficos (Filadelfia, 1798), 6-7

<sup>1054</sup> Ver epígrafe 5.2 del presente capítulo

<sup>1055</sup> Benjamin Rush, *Pensamientos sobre la educación femenina*, acomodados a la situación actual de la sociedad, las costumbres, y el Gobierno, en los Estados Unidos de América, dirigida a los visitantes de la Academia de Señoritas, en Filadelfia, 28 de julio de 1787, en el Cierre del examen trimestral (Filadelfia, 1787), 20. p.10-11

<sup>1056</sup> Betes de Toro M. *Fundamentos de musicoterapia*. Ed. Morata. Madrid, 2000.

### 7.1.2 Edwin August Atlee

Entre la Ilustración europea y el Romanticismo encontramos a un médico psiquiatra, nacido en Philadelphia y educado en la Universidad de Pennsylvania, alumno del también galeno psicoterapeuta Benjamin Rush, denominado Edwin August Atlee (1776-1852), que publicó en 1804 un opúsculo terapéutico musical con el nombre de *Un ensayo inaugural sobre la influencia de la música en la curación de enfermedades*<sup>1057</sup>, con la primera intención de trabajar por medio de este arte, las reacciones afectivas y emocionales de los dementes hospitalizados. En dicha obra, destacó la relación indisoluble entre el cuerpo y la mente humana donde todas las impresiones sensibles experimentadas por el organismo, eran un reflejo sensorial transmitido por el sistema nervioso, cuyo centro de operaciones residía lógicamente, en el cerebro. A colación de esto dijo:

***“Mi diseño es para tratar de los efectos producidos en la mente por la impresión de que cierta modificación de la música llamada sonido, que espero probar, tiene una poderosa influencia sobre la mente, y por lo tanto en el cuerpo”***<sup>1058</sup>

Para todas estas afirmaciones, Atlee citó fuentes médicas, literarias y académicas, que incluyeron al teórico francés Jean-Jacques Rousseau, a su mentor Benjamin Rush, y al británico musicólogo Charles Burney.<sup>1059</sup>

Entrando en el análisis del tratado, Atlee comenzó con una exposición breve sobre la forma de entender la melodía y la armonía, extrapolando ambos términos a percepciones sensoriales:

***“Por melodía se entiende, la sucesión de sonidos regulados que producen aires agradables; y por armonía, la unión de dos o más sonidos diferentes en sucesión regular, que sorprende al oído y calma su consentimiento”***

Tras este comentario, buscó en el ilustrado escritor, filósofo y músico suizo Jean-Jacques Rousseau (1712 -1778), un paralelismo con su forma de

---

<sup>1057</sup> Atlee, E.A. *Influence of music in the cure of disease*. Universidad de Pennsylvania 1804. pp.8-19

<sup>1058</sup> Ibid. p.8

<sup>1059</sup> Chaterbox, Michael. *Discursos, Fiestas y Escritos*. En E. Thayer Gaston: *Un hombre y la Música: El Padre de la musicoterapia en America*.2009

pensar al respecto e incidió ya en el aspecto fisiológico producente de la melodía y la armonía. De tal forma explicó, que el erudito francés elaboró una división de la música acorde con un punto de vista más somático y por lo tanto, terapéuticamente hablando, más enfocado hacía un interés curativo. Así, la música tenía un aspecto físico, que se limitaba a los sonidos mecánicos y que llegaba más allá de los sentidos externos, sin afectar al corazón, y produciendo sensaciones más o menos agradables; y un aspecto imitativo, donde los sonidos provocaban diferentes expresiones corporales a modo de mimesis según el tipo de música (agógica, dinámica, tempo etc.), imponiéndose progresivamente en el corazón y en alma del hombre. Fue a partir de esta última especie de música donde los médicos ilustrados esperaban obtener beneficios en el arte de curar, y los efectos que esta tenía desde las primeras edades del hombre.<sup>1060</sup>

Atlee, estableció entonces una conexión racional con la naturaleza de la música como elemento originado por el Creador, siendo la primera de las artes en ser descubierta. Por lo tanto, si analizamos esta idea, podemos dilucidar que el sonido vocal e instrumental, subsistió entre las primeras naciones, tal y como enumeró: **“en sus escritos antiguos, tanto sagrados como profanos, en sus leyes, divinas y humanas, en las exhortaciones de la virtud, en los personajes y acciones de sus dioses y héroes, y las vidas de sus hombres ilustres, siendo este un proceso no premeditado”**<sup>1061</sup>

Tras considerar la música como un proceso evolutivo inherente al crecimiento del hombre, Atlee mostró interés hacía el foco de información que tantos otros utilizaron con anterioridad para explicar ciertas efemérides al respecto del maravilloso y enigmático poder curativo de la música. Hablamos evidentemente, de los hechos acontecidos en la antigüedad clásica, pero en cierto modo, y como vimos con Feijoo entre otros, se mostró escéptico con la veracidad informativa de aquellos tiempos, tachando de dudosa la documentación que pervivía hasta el presente.

Posteriormente a la contextualización del tema, comenzó con los aspectos psicológicos en los que influyó la música, y añadió como premisa

---

<sup>1060</sup> Atlee, E.A. *Influence of music in the cure of disease*. Universidad de Pennsylvania 1804. p.9

<sup>1061</sup> Ibid.

fundamental: ***“las pasiones de la mente son particularmente afectadas por la música”***<sup>1062</sup>.

Entendamos “pasiones de la mente”, como los sentimientos que despiertan los estímulos musicales cuando son percibidos por el oído y decodificados en el cerebro, y seguidamente “representados” en acciones y actitudes posturales o corporales determinadas.

La primera de las pasiones que describió fue la alegría, definiéndola como un estado violento y agradable que surge inmediatamente después de un logro o cualquier bien, significando por tanto la abstracción de todo mal. La exposición de la sintomatología que el cuerpo experimentaba al presentarse esta pasión según Atlee, era la siguiente:

*“De sus efectos particularmente estimulantes, la influencia nerviosa se determina en el sistema en un grado inusual, y acelera la circulación de la sangre. El corazón, el pecho y la cara sienten un calor agradable, tan grande en realidad es su impresión, que el corazón convulsiona con fuerza. Aunque hay que tener cuidado, pues la excesiva alegría produce la muerte instantánea”*

Esta hipótesis de muerte súbita lo ejemplificó en un caso mencionado por su mentor, el ya comentado Benjamin Rush, el cual expresó que durante la Guerra de Independencia de EE.UU., un integrante del congreso, al enterarse de la captura del británico Lord Cornwallis (general de las huestes inglesas 1738-1805), se alegró tanto, que al instante expiró<sup>1063</sup>. Podemos suponer que la emoción de la noticia causó un paro cardíaco al congresista, siendo esta la causa de su muerte.

Atlee consideró que la alegría entonces, cuando no era excesiva, promovía la circulación de la sangre, junto con las secreciones y las funciones del cuerpo. La correlación con la música, residía pues en que el estímulo que esta proporcionaba al cuerpo, estaba en estrecha unión con esta pasión, siendo una observación que superficialmente era más que evidente, hasta el punto de provocar en los más jóvenes efectos violentos y “pasear” por la frontera de la locura.<sup>1064</sup>

---

<sup>1062</sup> Ibid. p.10

<sup>1063</sup> Ibid. p.11

<sup>1064</sup> Ibid.

Siguiendo con el ensayo, sus palabras nos conducen hacia el antagonismo de la felicidad, que era la pasión de la pena, y explicó que la mente sufría un impacto emocional provocado por la pérdida o decepción de algo o alguien. Como era de suponer, sus efectos eran directamente opuestos a la alegría, pero, sin embargo, cuando la pena era de larga duración, repentina o violenta, podía tener el mismo trágico final. Como hizo con la pasión anterior detalla la sintomatología al respecto:

*“La pena es esa especie de dolor que se llama desesperación, y en ocasiones, dispepsia, histeria, hipocondría y melancolía. Se manifiesta con secreciones diferentes a causa de las determinaciones irregulares de la circulación, desasosiego y tristeza”<sup>1065</sup>*

Para paliar el desarrollo de estas archiconocidas patologías derivadas de la depresión, Atlee recomendó la intervención de la música, que en contraposición de la alegría, tendría un carácter sedante. Por lo tanto, según nuestro médico, los distintos grados o modificaciones de la alegría y el dolor parecían constituir emociones que podían ser estimuladas por melodías agradables, destacando en contraste, que pasiones como la ira, podían ser estimuladas por sonidos desagradables.

Sabiendo pues que las pasiones afectaban al cuerpo, Atlee intentó aplicar el tratamiento terapéutico musical en la práctica médica, basándose en fundamentos teóricos y no prácticos, debido a que la investigación sobre casos reales, estaba muy descuidada y causaba cierto recelo por sus homólogos.<sup>1066</sup> A modo de una declaración de intenciones, se mostró inseguro de llevar a cabo la terapia con pacientes enajenados, pero convencido del poder benefactor de los sonidos en la psique y se propuso **“un intento de paliar las miserias de nuestros semejantes”**, y creyó en que la profesionalidad para tal experimento era necesaria. Así dijo:

*“Por lo tanto, se deberá tener en cuenta que para estas enfermedades sobre las que la música tiene control, ser muy conciso, y tal vez no se podrá aprobar ningún plan nosológico regular, sino que*

---

<sup>1065</sup> Ibid. p.12

<sup>1066</sup> Recordar en el subpunto 7.1.1, como Benjamin Rush, intentó establecer una práctica asidua en el Hospital de Pennsylvania, y como se le negó este ejercicio por la misma causa.

*simplemente me limitaré a unos cuantos que me parecen más propensos a ser tratados con éxito”<sup>1067</sup>*

Como ya hemos visto a lo largo de los siglos, la imposible generalización de las reacciones a los estímulos musicales, sigue siendo la desazón de muchos investigadores. Con Atlee, pasa exactamente lo mismo que sus antecesores en este tema. No encontró una consistencia, incluso antes de realizar la práctica, que pudiera convertir dichas reacciones en una teoría universal.

Toda esta explicación, llevó a este psiquiatra a caer en el tópico de la patología más susceptible de ser tratada con música: la melancolía o manía. Estaba convencido, que la música era una medicina genial para este mal mental, así como el opio lo era para el cuerpo.<sup>1068</sup> Sin embargo, definió el germen de la melancolía como algo irracional, puesto que el estímulo de la sensación de dolor, era más fuerte que la voluntad, y dependía de donde emanara el dolor, podía curarse con medicina tradicional o con medicina musical:

*“Cuando la enfermedad surge del dolor corporal, o es la consecuencia de la fiebre, es cierto que se puede hacer mucho, y con considerable certeza de éxito, pero cuando es consecuencia de una idea delirante o equivocada, independiente de cualquier afección febril del cuerpo, hay razón para suponer que la curación es dudosa, y de hecho a veces imposible”<sup>1069</sup>*

Estas últimas palabras son bastante ilustrativas sobre la idiosincrasia de la melancolía, puesto que si se manifestaba con síntomas corporales visibles, como el dolor o la fiebre, la cura con medicamentos era más factible, pero si se manifestaba desde el alma, desde lo más abstracto del ser humano, la medicina tradicional quedaba relegada a un segundo plano, siendo la terapia musical, la única arma a utilizar. Por ello dio tres razones convincentes de remedio musical:

---

<sup>1067</sup> Ibid. p.13

<sup>1068</sup> Ibid. p.14

<sup>1069</sup> Ibid. pp.14-15

*“1: Puede ser aplicada a casi todos los grados posibles de la enfermedad. 2: Sus efectos son como la electricidad y el galvanismo, instantáneos y universales. 3: Posee un poder que le es propio, e induce al olvido de la enfermedad, siendo este un remedio eficaz para las patologías mentales.”*

Efectivamente, con estos tres argumentos, se podía aplicar un tratamiento coherente contra la melancolía, pues ya conocíamos el poder evasivo que provocaba la música, el impacto que el cuerpo experimentaba cuando entraba en contacto con el sistema nervioso, o la plasticidad y la variedad melódica y armónica según el estado anímico de los pacientes.

Para apoyar sus razonamientos, obvió las efemérides clásicas y bíblicas, y narró una serie de historias cotidianas de las que fue testigo presencial y por lo que parece coparticipe, en la que el medicamento a utilizar no era otro que la música:

*“Una señora que conozco, que padecía de melancolía, utilizaba con frecuencia, para aliviar su mente, la escucha de la música grotesca que brotaba de mi violín. Una canción en particular, de la que había sido aficionada desde su niñez, solía afectarle sensiblemente. Esta fue “La gaviota se estremece con el viento”<sup>1070</sup> Nunca la había tocado, pero, por una especie de asociación de ideas agradables, se alegró y recuperó la felicidad hasta un tiempo considerable.*

*Utilizó con frecuencia, mientras que me alojé en su casa, esta canción favorita para el alivio, y siempre con buenos efectos”<sup>1071</sup>*

En esta historia desveló una facultad que no se menciona en su biografía, como es el conocimiento que tenía en tocar el violín. Él mismo se desacreditó al decir que su tañido era grotesco, pero al mismo tiempo, lo utilizó como medio para llegar a los sentimientos de su paciente, la cual tras escucharlo mitigó su melancolía temporalmente.

En una segunda historia, la protagonista era una joven que se auto administró la terapia musical al tocar las teclas de su piano canciones estimulantes que le alejaran de la depresión:

---

<sup>1070</sup> Canción de mar escrita por el Comodoro inglés Edward Thompson (1738-1786) hacia 1777 con el título *The Topsail shivers in the Wind*

<sup>1071</sup> Atlee, E.A. *Influence of music in the cure of disease*. Universidad de Pennsylvania 1804. p.16



*“Una joven, de salud delicada, aquejada de depresión o histeria, utilizó con frecuencia para aliviar su mente tocar en su piano, un aire estimulante... El efecto fue instantáneo, y totalmente adecuado para el propósito”<sup>1072</sup>*

Para finalizar la exposición de la incidencia musical en las patologías de la mente, Atlee ejerció de terapeuta musical y describió un tratamiento en el que prescribió al paciente, que era aficionado flautista, sesiones asiduas con el instrumento, en las que el enfermo, debía tocar canciones agradables que le evadieran y le recordaran tiempos pretéritos mejores:

*“No hace muchos meses, tuve la oportunidad de presenciar el efecto de la música en la suspensión de la manía, en un joven que lamentablemente estaba afectado por ella. Él tenido, con anterioridad a su enajenación mental, gustaba de tocar y divertirse con su flauta, y mientras que en estado de locura activa, se me ocurrió probar el efecto de mi medicina en él. Recordé algunos de sus aires favoritos, y le convencí para que los tocara. Fue un gran placer observar que estas melodías inmediatamente no solo lo compusieron, sino que trajo a su memoria muchos objetos de una naturaleza agradable, ideas de las cuales se asociaron con estos temas, y por un tiempo prolongado, suspendió las ideas maniaco-depresivas que se habían apoderado de su mente”<sup>1073</sup>*

Estos hechos tendieron a corroborar las opiniones que Atlee promovió respecto de la influencia de la música en los afectos primarios de la mente, para pasar posteriormente, a las enfermedades físicas, también tratadas por medio de los sonidos. De tal forma dijo:

*“En las fiebres, por ejemplo, la acción arterial produce morbilidad en el cerebro, induciendo a la manía, y es muy probable que la música pueda actuar de una manera similar a una lanza, es decir, disminuir la acción enfermiza, e igualar la emoción y la excitación del sistema nervioso”<sup>1074</sup>*

La música en la cura de las fiebres, tuvo un efecto balsámico y relajante, llevando al cuerpo afectado hacia un sosiego que se mantenía alterado e intranquilo debido a la depresión maníaca. Por el contrario, en las

---

<sup>1072</sup> Ibid. pp.16-17

<sup>1073</sup> Ibid. p.17

<sup>1074</sup> Ibid. pp. 17-18

enfermedades débiles, la música actuaría como un estímulo saludable y vigorizante, o como un tónico medicinal.

Como conclusión, completó su disertación proponiendo el tipo de música adecuado para cada momento de los que plantea. Así dijo, que si tuviera que recomendar alguna música nacional, recomendaría la escocesa, que según su punto de vista, era más expresiva por su naturaleza quejumbrosa en ocasiones, y festiva en otras. También los aires italianos, eran válidos para la terapia, **“pues poseían virtudes que, bajo la dirección de un músico sensato, podían sin duda, ser muy aprovechables”**.<sup>1075</sup>

Como despedida, inventó a modo de síntesis un bello colofón, a medio camino entre la poesía y la ciencia, recogiendo los temas más significativos que expuso en su trabajo:

*“La música es la chispa de los cielos que arde el propio fuego, que exalta la alegría y a cada uno alivia el dolor. Las enfermedades expulsa y mitiga los dolores. Somete a la rabia del veneno y a la peste, y por lo tanto, los sabios de la antigüedad la adoraban. Es un poder físico, melódico y mental”*<sup>1076</sup>

### 7.1.3 Samuel Mathews

De Samuel Mathews no se conocen con certeza las fechas de su nacimiento ni defunción, así como su procedencia, pues todo parece indicar, según el documento que se conserva, que era natural de Virginia (EE.UU.) Estudiante de la Universidad de Pennsylvania, publicó 1806 un tratado titulado *Sobre los efectos de la música en la cura y paliación de las enfermedades*<sup>1077</sup>. Escrito en primera persona, relató y situó el tema terapéutico musical como un opúsculo lógico a su formación médica.

Antes de proceder a hablar de la música como influyente en la curación de las enfermedades, hizo una observación o dos (como dijo) de la disposición del sistema nervioso y las patologías posibles que lo afectaban. Comenzó con un bello símil neuro-musical:

---

<sup>1075</sup> Ibid. p.18

<sup>1076</sup> Ibid. p.19

<sup>1077</sup> Mathews, Samuel. *Effects on music in curing and palliating disease*. University of Pennsylvania. Philadelphia 1806 pp. 9-22

*“En la salud, los nervios se pueden comparar con un instrumento de cuerda bien afinado en manos de un ejecutante diestro, donde todos sus movimientos y vibraciones, se llevan a cabo con regularidad y armonía, y donde los tonos elaborados están de acuerdo precisamente con el deseo y la expectativa del músico”<sup>1078</sup>*

Se puso de manifiesto en estas primeras palabras las reminiscencias ideológicas vertidas por Vincenzo Galilei, donde el compositor tenía la potestad absoluta de manejar las emociones que despertaban sus composiciones. Aunque lo realmente significativo de este párrafo, es la comparación entre el sistema nervioso y el violín bien temperado. Mientras se templaran las cuerdas del instrumento con maestría, el sonido producente sería agradable y armonioso, al igual que los nervios controlados de la persona.

Cuando el sistema nervioso se veía afectado por cualquier patología, Mathews decía:

*“Aquí (continuar mi símil) vemos el instrumento por el manejo inadecuado del mismo, con tonos muy lejos de corresponder con el deseo del intérprete. Las llaves que anteriormente encantaban por su concordancia y armonía, aparecen asaltadas por las duras vibraciones disonantes, que tienden a la fatiga, sin impartir la menor sensación de placer”<sup>1079</sup>*

Antagónicamente encontramos la mala interpretación instrumental, que, continuando con el símil, destruía toda sensación de placer, al igual que la alteración de los nervios.

Para explicar las diferencias interpretativas y corporales previas, Mathews ofreció una visión superficial de dos enfermedades en las que los nervios se veían afectados, y observó hasta qué punto, las comparaciones anteriores le fueron válidas. El siempre manido tema de la corea o tarantismo, le resultó muy útil al respecto, como rezó a continuación:

*“En un estado saludable, ¿no encontramos los músculos voluntarios obedientes a nuestra voluntad, y realizan todas sus funciones con regularidad y facilidad? ¿Cómo se pueden manifestar tan diferentes cuando aparecen en la enfermedad de Corea, donde hay una acción*

---

<sup>1078</sup> Ibid. p.9

<sup>1079</sup> Ibid p. 9-10

*irregular y convulsa de las partes afectadas? Una vez más -en perfecto estado de salud-, me gustaría preguntar ¿qué dos sentidos imparten una mayor satisfacción y deleite para el hombre? Los de ver y oír, y sin embargo, lo doloroso es su funcionamiento”*

La patología señalada, desorientaba a la persona que la sufría hasta el punto de perder la noción del espacio-tiempo y, amen de distorsionar la realidad, afectaba al área cerebral del movimiento, por lo que podemos considerarla como una deficiencia psicomotora. Gracias a los apuntes de Mathews, sabemos que el geofísico y matemático Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), en las Memorias de la Academia de Ciencias de 1737, hablando de los poderes medicinales de la música, y la relación entre los sentidos y el sistema nervioso, expresó:

*“Es (dice él) de la conexión mecánica e involuntaria entre los órganos de la audición y la consonancia con la emoción, la expresión de los sentimientos hacia el exterior, unido a la rápida comunicación de las vibraciones de este órgano a todo el sistema nervioso, que debemos a la cura de trastornos espasmódicos, y de la fiebre acompañada de delirio y convulsiones”<sup>1080</sup>*

De la cita precedente, se desprende varias cosas. Primero, la sensación que la música causaba en el oído, y como éste, mandaba las órdenes al cerebro, que se transformaban en movimiento “coordinado”. A esto, Mathews lo llamó “operatoria mecánica”, es decir, el proceso lógico que los sonidos recorrían cuando entraban en el cuerpo humano. Al hilo de esta teoría, se pronunció el médico francés Jean Louis Alibert (1768-1837), gran defensor de la terapéutica natural, que describió la posibilidad musical para paliar las convulsiones y los estados espasmódicos, así como la capacidad de esta para “activar” el sentido auditivo aletargado:

*“También se ha propuesto, do sin fundamento, que para curar ciertas enfermedades nerviosas, espasmódicas y convulsivas, se acuda á la armonía saludable de una música tierna y melodiosa. En todos tiempos los fisiólogos y los médicos han publicado observaciones importantes; relativas á este punto; pero la que no han dicho y conviene decir es que la música, mirada únicamente como un sonido mas fuerte*

---

<sup>1080</sup> Ibid. p.11

*que el de la voz, puede ser muy útil en la sordera que dimana de la relajación de la membrana del tímpano. Yo mismo he conocido a una dama de un oído muy tardo, que estaba menos sorda después de haber asistido á un concierto. ¿Quién sabe en efecto lo que puede producir un sacudimiento agradable comunicado a las ramificaciones del nervio acústico? Desearía que esta idea se examinase á fondo con experiencias, pues no dudo que pudiera sacarse mucha utilidad de este trabajo, como se emprendiese con perseverancia y discernimiento”*<sup>1081</sup>

Posteriormente a estas palabras, Alibert se pronunció sobre el tarantismo y dio fe de ello al publicar un apartado en su obra *Nuevos elementos de terapéutica y de materia médica* de 1826, sobre los acontecimientos detallados por el galeno español Bartolomé Piñera y Siles, que veremos más adelante y la observación de un picado por la tarántula.<sup>1082</sup>

En el mismo contexto, resaltamos que una de las patologías que producía movimientos espasmódicos y violentos, así como convulsiones, era la corea o tarantismo. Solo con la música, se rebajaban estos espasmos hasta el punto de desaparecer, y era por medio del baile, como se conseguía. El efecto medicinal de este remedio dependía enteramente de la susodicha “operatoria mecánica” de la música extraída de los instrumentos musicales. Mathews, además de la operatoria, añadió que no todo el que la escuchara sentiría lo mismo, pues los había más inclinados y receptivos a los sonidos y los menos. Al respecto de esto dijo:

*“Que la música es a veces de servicio por su acción mecánica, no lo voy a negar, pero que su único efecto es su acción mecánica no lo puedo consentir. Con la ayuda de mis Pasajes de las obras de autores respetables, puedo demostrar que la operación de la música en el cuerpo es doble. En primer lugar, afecta a aquellos que están musicalmente inclinados, o tienen “buen oído para la música” como se dice; y en segundo lugar, respeta al hombre que no tiene música en sí mismo, pues no se mueve con la concordia de los dulces sonidos”*<sup>1083</sup>

Para el tratamiento en cuestión, este genial autor dio incluso las pautas musicales a emplear, pues añadió que se deben tocar tonos al unísono, pues si la música era compleja desde el inicio, podía ser perjudicial para el estado

---

<sup>1081</sup> Alibert, Jean Louis. *Nuevos elementos de terapéutica y de materia médica*. Madrid 1826. pp.29-30

<sup>1082</sup> Ibid. pp.319-330

<sup>1083</sup> Mathews, Samuel. *Effects on music in curing and palliating disease*. University of Pennsylvania. Philadelphia 1806 p.12

nervioso. Dicho efecto nocivo para la salud, lo comparó con los “golpes” derivados de un intérprete inexperto con un instrumento desafinado.

Dentro del tema de la corea, y como no podía ser de otro modo, versó sus comentarios en Giorgio Baglivo, que como conocemos, elaboró un interesante tratado acerca del tarantismo, sus efectos y su tratamiento musical, apostillando que, todo el conjunto de síntomas despertados por el veneno de la tarántula, eran regulados por la acción perfecta y precisa de los instrumentos musicales y las melodías emergentes de ellos.

Pero Mathews, no solo adoptó las teorías de Baglivo para su disertación, sino que además, se basó en la *Historia General sobre Música* de Burney y en sus efemérides terapéutico-musicales, con las que ilustró pruebas convincentes del uso antiguo y eficaz del remedio musical en la cura de enfermedades. Comentando el trabajo del musicólogo inglés dijo:

*“El Sr. Burney nos informa, que la música fue utilizada como un remedio por los antiguos egipcios, hebreos, griegos y romanos, y no sólo en los trastornos agudos, sino también en la vida cotidiana. También nos dice que el Sr. Burette, los filósofos modernos, los médicos y anatomistas, así como los antiguos poetas e historiadores, han creído que la música tiene el poder de afectar no sólo la mente, sino también al sistema nervioso, de tal manera que dará un alivio temporal en ciertas enfermedades, y al final incluso operar una cura radical”<sup>1084</sup>*

Basándose en remembranzas, Mathews aseguró que desde los griegos, hasta sus contemporáneos, la música había formado parte del acervo científico-médico de las sociedades europeas y que tanto poetas, historiadores, filósofos, médicos, como anatomistas, la habían adoptado en el seno de sus investigaciones como un remedio y tratamiento en la cura de afecciones.

Pero ahondando en el comentario en sí, no debemos olvidar a un personaje estudiado en el periodo anterior, que surge gracias a la documentación que nos aporta el médico americano. Hablamos del médico y músico Pierre Jean Burette (1665-1747), al cual recordamos por su excelente trabajo sobre los efectos musicales descritos en la Grecia antigua por Plutarco, y la autoaplicación de la terapia musical como elemento de relajación.<sup>1085</sup>

---

<sup>1084</sup> Ibid. p.13

<sup>1085</sup> Lambert Claude-François (1705-1765), *Histoire littéraire du règne de Louis XIV , dédiée au Roy* [2v]. Prault fils, Paris 1751, pp. 197-200

Continuando con el ensayo, y en una línea que se aproxima más al campo de la psiquiatría, se estudiaron los efectos de la música en las enfermedades de la mente, cercando su interés en la influencia de estos sobre la hipocondría y los estados maníaco-depresivos, así como otras patologías que describió únicamente desde el punto de vista físico o mecánico, como él denominó.

De acuerdo con la disposición anterior, nuestro autor se ciñó a la repercusión de la música en la hipocondría. Hasta este momento, ningún autor se había interesado por esta dolencia propiamente dicha, por lo que es digno de elogio el interés mostrado por Mathews hacía uno de los trastornos del que partían un gran número de patologías mentales. Desarrollando este tema dijo:

*“En la hipocondría, donde la mente está constantemente ocupada en la contemplación de uno mismo, y no se calcula excitar las emociones agradables, pues son recibidas con desagrado, debe ser la exposición de la música un remedio preciso, y que debe ser determinado por las notas que acomoden la excitabilidad de la mente del paciente. Con esta precaución, poco a poco se puede plantear los temas de los que juzgamos apropiado en el comienzo, e ir hacia una naturaleza más viva, casi imperceptible, que saca la mente del paciente de sí mismo, (si se le permite la expresión) y así obtener para él un alivio temporal de su angustia mental”<sup>1086</sup>*

Esta especulación, aparentemente, no aporta nada significativo a nuestra cuestión. Pero no nos quedemos en la superficie de las palabras mostradas. Es evidente que el factor de distracción que otorgaba a la música era uno de los pilares elementales de su peculiaridad. Pero cuando una mente perturbada por una anomalía necesitaba de los sonidos para evadirse, los efectos que la música causaba en el cerebro tenían mayor repercusión que si se aplicara el mismo método a una persona sana. Científicamente, entraríamos en una amalgama de neuro conceptos que se nos escapan de la mera observación, pero a simple vista, la persona afectada experimentaría una distracción de sus preocupaciones cuanto menos relevante. Para ilustrar tal elucubración Mathews recurrió a su mentor Benjamin Rush, y adjuntó a su teoría:

---

<sup>1086</sup> Mathews, Samuel. *Effects on music in curing and palliating disease*. University of Pennsylvania. Philadelphia 1806 pp.13-14

*“Un caballero, en la habitación contigua a la de un hipocondríaco, con la intención de divertirse, tomó una flauta, y sin pensarlo, comenzó a tocar una alegre melodía. El hipocondríaco, enfureció, y se precipitó hacia la habitación, tomó el instrumento de las manos del artista intérprete y se lo rompió sobre su cabeza diciendo: ¡Qué diferente sería si hubieseis tocado algo que no alteraran mis nervios!”<sup>1087</sup>*

Para el virginiano, era tan importante la correcta interpretación como la adecuación de las melodías según la patología. En este ejemplo, se evidenció que el hipocondríaco, en un estado nervioso extremo, necesitaba una relajación que no llegó por medio de la música, pues la molestia que le causó la interpretación, fue, aunque correcta melódica y armónicamente, totalmente nociva terapéuticamente.

Las valoraciones sobre si era correcta o no dicha reacción huelga, pues como hemos dictaminado tantas y tantas veces a lo largo de este trabajo, las reacciones ante la música dependían de muchos factores endógenos y exógenos de la persona afectada, por lo que la no generalización de los síntomas hace baldía la fundamentación empírica y por tanto el establecimiento de una teoría irrefutable al respecto.

Esta alternancia en los temperamentos merece el estudio detallado de Mathews que, aún con contar con numerosas pruebas en la historia sobre la eficacia de la música en las enfermedades, tuvo la mortificación, como expresó drásticamente, de desconcertarse hasta el punto de perder la esperanza en su trabajo; pesimismo originado por ciertos resultados imprevistos.

Sin embargo, el desánimo no disuadió al galeno, que tras presumibles estudios de campo, llegó a la conclusión que si la aplicación de la música instrumental de diferentes tipos, no tenía el efecto deseado, había que recurrir a la vocal. Ilustrando esta teoría, encontramos una historia que narró, cuyo protagonista fue el poeta y creador de himnos inglés, William Cowper (1731-1800). En un ataque de melancolía, se le aplicó la rehabilitación musical de la voz del hijo de doce años del teólogo y filósofo inglés William Paley, obteniendo un resultado muy satisfactorio.<sup>1088</sup>

---

<sup>1087</sup> Ibid. p.14

<sup>1088</sup> Ibid. p.15



De todas las observaciones vertidas hasta este momento, podemos sustraer la evidencia de que la aplicación de la música debía ser propuesta con gran cautela, cosa que otros estudiosos no se habían planteado con anterioridad, bien por los conocimientos que se tenían, bien por los recursos que utilizaban. Sin embargo, en una época donde la experimentación científica estaba a la orden del día, la música, según el criterio de Mathews, debía haber sido investigada con mayor profundidad, a lo que dijo:

*“No es un poco sorprendente, en mi opinión, que los efectos beneficiosos de la música eran tan conocidos en edades tan remotas en el alivio de las enfermedades mentales, y sin embargo tan poca atención se paga en una época en que toda ciencia está avanzando rápidamente a la perfección”<sup>1089</sup>*

Esta última afirmación nos lleva a vislumbrar un improbable desconocimiento por su parte, de los trabajos publicados en el Clasicismo por autores europeos. Si bien hay que recalcar, que en la gran amalgama de tesis que se publicaron entre los siglos XVIII y XIX, alrededor de la medicina y ciencias de la salud, la música ocupó en este sentido un mínimo espacio, no podemos dejar de señalar que hubo en este periodo trabajos muy bien considerados y de una riqueza terapéutica musical muy importante. Recordemos a Mesmer, a Franklin, Brocklesby, Pargeter o Browne.

Finalmente Mathews, entrando en el campo emocional de las personas dijo: ***"el sonido tiene una gran influencia sobre la vida humana"*** y expuso cuatro razones para fundamentar esta creencia que veremos a continuación. No obstante, y antes de entrar en el razonamiento de dichos argumentos, debemos destacar que la palabra “sonido” que nuestro autor empleó, fue para referirse a los sonidos naturales o “ruidos”:

1. *“Uno de los casos que reunió a las personas melancólicas fue la acción estimulante de los gritos de sus amigos, y las relaciones circundantes”.*
2. *“En la práctica de los malayos, existe la costumbre de golpear un tambor frente a las personas enfermas de fiebre, y así son atendidas con éxito”*
3. *“El feliz efecto de los disparos de los cañones a bordo de un barco de guerra francés, en el que había muchos en estado depresivo.*

---

<sup>1089</sup> Ibid. p.16

4. *“El sonido también alivió los dolores de la muerte. Aquí el estímulo contrarresta el dolor. Este hecho se explica por traer a la mente una máxima de ley animal, que dice: “ante dos impresiones de desigual poder escuchadas al mismo tiempo, la menor debe ceder el paso a la acción mayor.”*<sup>1090</sup>

La información que aportó Mathews en estas cuatro premisas fue desde la etnomusicología, utilizando la música como elemento por excelencia de la acción medicinal de las tribus indígenas, hasta el efecto catártico de la misma, representado en la fortaleza sonora de los cañones y los tambores, así como antagónicamente, en la muerte y todo el ritual que la rodeaba. Dichas descripciones no dejan más que representar como los sonidos naturales, o como denominó Mathews “animales”, influyen igualmente a los seres vivos tal y como lo podría hacer cualquier melodía armonizada e instrumentada.

Para apoyar tal efecto musical, mencionó la obra del *Mercader de Venecia* de William Shakespeare, en su escena I del acto V<sup>1091</sup>, donde la conversación entre Jessica y Lorenzo describía el poder de la música y su efectismo:

*“Jessica: Jamás estoy alegre cuando oigo una dulce música.*

*Lorenzo: La razón es que todos vuestros sentidos están atentos. Fijaos un instante como se conduce un rebaño montaraz y retozón, una yeguada de potros jóvenes sin domar, haciendo cabriolas y locuras, acciones a que les impulsa naturalmente el calor de la sangre; si ocurre por casualidad que esos potros oyen un sonido de trompetas, o si alguna tonada musical llega a herir sus oídos, los vereis bajo el mágico poder de la música, quedarse inmóviles como por acuerdo unánime, y sus ojos tomar una tímida expresión... pues no hay cosa tan estúpida, tan dura, o tan llena de cólera, que la música no le haga cambiar su naturaleza”*<sup>1092</sup>

Hay que considerar la cita de Shakespeare, como un excelente colofón a lo que el médico quiso resaltar con este ejemplo y como conclusión a su ensayo. Tal intencionalidad residió en que la mente del hombre más perturbado (enajenado), comparable a un intelecto primitivo o animal, se veía afectada por los sonidos, ya fueran rudos y atronadores, como melódicos y suaves. La naturaleza humana, tan cercana a la animal, se estremecía misteriosamente

---

<sup>1090</sup> Ibid. p.17

<sup>1091</sup> Ver epígrafe 8. Capítulo 4: El Barroco

<sup>1092</sup> Shakespeare, William. *El mercader de Venecia* Acto V, Escena 1 y también en Mathews, Samuel. *Effects on music in curing and palliating disease*. University of Pennsylvania. Philadelphia 1806 p.18

ante los estímulos sonoros, que según Charles Darwin: **“ni la capacidad de disfrutar ni la de producir notas musicales tienen la menor utilidad para el hombre en sus hábitos cotidianos”**<sup>1093</sup>.

## 7.2 LOS PSIQUIATRAS EUROPEOS

Al mismo tiempo que se iba forjando la constitución del nuevo continente, en Europa, se sucedían los acontecimientos sociales, políticos y científicos. Dentro de la medicina, la rama de la psiquiatría comenzó a despuntar sobre todo en Francia e Inglaterra, donde especialistas de renombre, se pusieron al mando de importantes instituciones desde donde irradiar su acción terapéutica con los enajenados y darla a conocer al mundo. En el Reino Unido destacó el psiquiatra William Pargeter, mientras que en Francia, se comenzó a aplicar más incisivamente, el trato humanitario en los manicomios y la introducción de las artes como medio terapéutico alternativo a las prácticas tradicionales. El director del nosocomio de Charenton, François Simonet de Coulmier, que veremos a continuación, fue un claro ejemplo de ello.

Pero si hay que destacar una figura por encima de todas, fue el médico y reformador francés Philippe Pinel, quien planteó un cambio radical en la forma de entender la psiquiatría y dispensar nuevas hipótesis y terapias novedosas a los enfermos. Además basó sus teorías en la observación directa de los orates, pasando a ser considerados como seres humanos merecedores de un tratamiento médico. Regentó en 1793 el manicomio de la Bicêtre y en 1795 el de la Salpêtrière. En ambas instituciones elaboró lo que denominó “tratamiento moral”, y en su obra *Tratado de la Insania* (1801), clasificó cuatro tipos de enfermedades mentales que hasta hace bien poco aún se conservaban; a saber: manía, melancolía, idiocia y demencia. Cuando entró a formar parte de la plantilla de la Bicêtre conoció al superintendente al que sustituyó después, llamado Jean Baptiste Pussin (1746-1811) y su esposa Marguerite. A ellos debe Pinel los conocimientos sobre la humanización de los enfermos de dicho establecimiento. Tal era la inteligencia y conocimientos sobre el tema de

---

<sup>1093</sup> Delahay, Francisco, Sergio Regulés. *El cerebro y la música*. Revista ¿Cómo ves? Universidad Nacional Autónoma de México. N°87 p.11

Pussin, que se convertirá en asistente personal de Pinel en la Salpetriere en 1797.

Pinel tuvo muchos seguidores entre los que sobresalieron Jean-Étienne Dominique Esquirol, continuador de la terapia moral o François Leuret. Curiosamente, todas estas figuras, representantes del género, utilizaron la música como vehículo para tratar los estados beligerantes de los internos en las instituciones mentales.

### 7.2.1 William Pargeter. Los primeros pasos

El inglés William Pargeter (1760-1810), es recordado en la historia de la psiquiatría por sus observaciones sobre los trastornos obsesivos y su terapéutica novedosa que incluía sesiones de música<sup>1094</sup>. Toda su labor se desarrolló en un momento en el que se miraba con lupa la experimentación con personas que padecían patologías psíquicas, pues se interponían los valores morales en los tratamientos, y a su vez se restringían ciertas prácticas con estos enfermos, pasando a ser el trato humanitario el más eficaz para la interrelación con los pacientes. Demostró, que este contacto con los severamente perturbados, podría influir favorablemente en el curso de la enfermedad y, a veces, iniciar la recuperación. Sin embargo, aunque este método pudiera parecer primitivo, aplicó un elemento subyacente: el sonido.<sup>1095</sup>

Trabajó en el Hospital de St. Bartholomew de Londres, donde tuvo contacto directo con los enfermos, estando bajo la tutela de William Austin y David Pitcairn, particularmente interesados en la locura. Entre sus contemporáneos estaban Andrew Marshall y John Haslam, conocidos por sus contribuciones a la psiquiatría. En 1795 publicó anónimamente *Formulae Medicamentorum Selectae*, con el pseudónimo de William Batt. De dicho compendio, de tan solo 58 páginas, existe un solo ejemplar en la Biblioteca de la Sociedad Farmacéutica inglesa, pero no aporta nada novedoso a la galénica conocida hasta el momento. En el mismo año de la publicación, Pargeter

---

<sup>1094</sup> Hunter, R., and Macalpine, Ida, *The Reverend William Pargeter, M.D.*, St. Bart's Hosp. 1956 52-60.

<sup>1095</sup> *William Pargeter and the Medical Society of Oxford 1780-3*, p.181 Ponencia leída en la reunión de la Sección de Historia de la Medicina, la Sociedad Real de Medicina, que se celebró en el Merton College, Oxford, 04 de abril 1964

decidió entrar como capellán en la marina de guerra, abandonando toda investigación científica.

Lo que realmente se sabe de la labor médica y de la aplicación músico-terapéutica de William Pargeter está comprendido en los años en los que fue estudiante de medicina en Oxford, donde formó parte de una asociación médica de la que se han encontrado unas “Actas” ubicadas en la Biblioteca de la Universidad de Edimburgo, y en las que se describió vagamente las pocas afirmaciones interesantes del galeno inglés al respecto de la terapéutica musical:

*“He empleado a menudo la música, pero muy pocas veces tuve buen éxito con ella. Trae paz y compostura de la mente pero no cura. He encontrado a quienes la música pone furiosos: a uno, porque todos los tonos le parecían falsos; a otro, porque pensaba que era horrible que alguien pudiera entretenerse cerca de una piltrafa como él... no obstante es un valioso agente curativo; en particular, en la convalecencia. No debe ser descuidado, por muy indeterminados que sean sus principios de aplicación o la incertidumbre de su eficacia”<sup>1096</sup>*

A pesar de ser la única referencia que se tiene del médico sobre el tema que nos ocupa, hay considerar sus palabras valiosamente. Indudablemente su comentario fundamentó gran parte de las teorías establecidas al respecto hacia finales del XIX y el XX. Pero el aplomo al afirmar que la música no curaba, sino que ayudaba, es desde el punto de vista científico, una gran verdad. Describió los extremos emocionales a los que sometió la música al ser humano, de sobra comentados en esta tesis, y dijo no descuidar la labor musical aún no sabiendo con certeza los resultados y la eficacia de su tratamiento.

Dicho escepticismo se convirtió en una de las fundamentaciones más coherentes dentro de lo que hoy se conoce como musicoterapia, pues este pensamiento constató que no se podía generalizar con los efectos de la música.

Igualmente novedoso resultó el interés de Pargeter en la figura del terapeuta, pues incidió en la necesidad de que éste, conociera la ciencia musical (como él la llamaba), además de la ciencia médica, por descontado. De esta forma supo como aplicar el tratamiento adecuado, como encontrar las

---

<sup>1096</sup> Hunter, R., y Macalpine, Ida, Three Hundred Years of Psychiatry, London, Oxford Univ. Press, 1963

melodías idóneas, y como conjugarlas con los diferentes temperamentos alterados de la persona:

*“Si aquellos que ejercen la dirección de la música en los trastornos maníacos comprendieran la teoría de esa ciencia habría muchas más posibilidades de buen éxito que si la administraran imprudentemente... Una parte considerable del conocimiento en música será requisito indispensable para elegir aquellas composiciones e instrumentos, y los arreglos de las partes instrumentales para que correspondan exactamente con el pathos animi, y atraigan y fascinen la atención e influyan el temperamento de los espíritus y del alma”<sup>1097</sup>*

El médico británico nos demostró una gran inteligencia a la hora de utilizar la música, pues según parece, los enfermos del hospital donde trabajó, fueron partícipes de estos tratamientos, aunque no está excesivamente documentado, pero sus aseveraciones nos llevan a pensar que así fue. En la bibliografía consultada, no se desvela ninguna afición determinada hacia la música ni hacia la interpretación instrumental, no obstante, su contexto cultural le pudo aproximar supuestamente a poseer ciertos conocimientos musicales.

#### 7.2.2 François Simonet de Coulmier. Las artes como terapia

François Simonet de Coulmier (1741-1818) fue un sacerdote católico y abad francés, director del manicomio de Charenton. Su novedoso tratamiento a los internos a través de las artes, le granjeó críticas por un comportamiento un “tanto liberal” con los enfermos, pues permitía a los pacientes expresarse a través del teatro, el canto y la pintura como parte de la terapia.

Curiosamente, Coulmier no era médico, pero era suficientemente autodidacta para comprender todos los pormenores de la función que desarrollaba como director de un psiquiátrico. Rechazó las palizas y los encadenamientos, pero no los baños de agua fría, las sangrías y purgaciones, amen de otras “pequeñas” brutalidades típicas de los nosocomios del momento, aunque empleó avanzados tratamientos como dietas, baños higiénicos y constantes paseos al aire libre, con el fin de mantener la salud física de sus internos.

---

<sup>1097</sup> Hunter y Macalpine, *300 Years of Psychiatri*, p. 376

Fue un gran psicoterapeuta y utilizó la música como medio de comunicación con enfermos maníacos y como medio correctivo a las conductas disruptivas de algunos de sus residentes. Creó una coral que promocionó ofreciendo audiciones a las clases burguesas de la sociedad, al igual que un no desdeñable número de obras teatrales, muchas de las cuales fueron escritas y dirigidas por el díscolo Marqués de Sade, recluido en Charenton de 1804 a 1814, año de su muerte.

Si bien se conoce a Coulmier por la relación de amistad con Sade, hay que decir en su favor que la aplicación de las artes para reflotar las delicadas mentes de los enfermos de su institución fue una gran iniciativa, interrumpida por los cambios sociales producidos en la Francia napoleónica. Coulmier nunca sopesó la permisividad con la que dejaba actuar a Sade y producto de ello acabó con la dirección del manicomio tan pronto se descubrió su amistad.<sup>1098</sup>

Precisamente, en una biografía<sup>1099</sup> de la vida de Sade, podemos documentarnos más sobre la labor terapéutica de Coulmier, que fue absolutamente vilipendiado por arriesgarse a conceder crédito a las artes para el tratamiento de sus enfermos. De tal forma, y por curioso que parezca, Jean Ettiene Esquirol, director de La Salpêtrière después de Pinel, que veremos a continuación, condenó **"las representaciones teatrales, la danza, y la coral, como un remedio soberano para la tratar locura"**. En su obra *Rapport sur la statistique maison royale de Charenton (1818)*, declaró sin rodeos que esta nueva terapia **"no tenía ningún valor curativo"** y que **"las actuaciones fueron un fraude"**, pues según él, Coulmier engañó al público:

*"El demente no actuaba en absoluto, ya que todo el asunto era sólo un espectáculo de mal gusto, pues los dementes, fueron objeto de la curiosidad de un público frívolo, imprudente, y el malo a veces. La postura extraña y el comportamiento de estos infortunados provocó la risa burlona y la piedad insultante de la público"*.

Lejos de las duras críticas de Esquirol, probablemente provocadas por celos profesionales producidos por el innegable éxito de Coulmier, no cabe duda, de que éste último innovó hasta tal punto con el uso artístico como

---

<sup>1098</sup> Shaffer, Neil. *Marquis de Sade, a life*. Ed. Trogildayte. EE.UU 2000 p. 482

<sup>1099</sup> Ibid. pp. 486-487

terapia para la locura, que hasta el propio Esquirol reconocerá, como analizaremos más adelante, la gran influencia de la música en la mente enajenada y lo acertado del tratamiento del director de Charenton.

### 7.2.3 Philippe Pinel. Los mimbres de la nueva psiquiatría

Philippe Pinel (1745-1826), fue un médico francés dedicado al estudio y tratamiento de las enfermedades mentales. Se especializó junto con otros pensadores en la observación y el análisis sistemático de los fenómenos perceptibles de la enfermedad. Mejoró las condiciones de los internos en los psiquiátricos que regentó (Bicetre y Salpêtrière) propugnando una humanización en el trato y eliminando los excesos físicos y psicológicos a los que se les sometía<sup>1100</sup>. Consideró posible la recuperación de un amplio grupo de dementes a partir del tratamiento moral, apoyado muchas veces por el musical.

En éste último tratamiento centraremos nuestras miradas, puesto que igual que resultó novedosa su terapia moral, lo fue sin duda, la musical, ya que además contó con efemérides de gran calado entre sus escritos, que corroboraron la eficiencia de los sonidos en las mentes perturbadas de sus pacientes alienados.

La casuística fue uno de los puntos fuertes en los escritos de Pinel, pues desde ella, teorizó sobre los acontecimientos con los dementes, haciendo gala de la observación directa como método para diagnosticar y valorar. Gracias al relato de los casos que trató con terapia musical, estamos ante uno de los terapeutas más incisivos de la historia de la medicina, ya no solo por su metodología, sino por la veracidad de los sucesos de los que fue partícipe.

Describió un primer caso en el que una paciente, residente del hospital de la Bicêtre, presentó una sintomatología paroxística durante periodos comprendidos entre 3 y 4 días, en los que no probaba alimento alguno. Tras estas delirantes jornadas, se sucedían 7 u 8 días de bonanza anímica seguidas de una voracidad singular, para volver a recaer en los paroxismos con la misma violencia. Pinel, tras utilizar infructuosamente psicoterapias y tratamientos

---

<sup>1100</sup> Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 55



alternativos que causaran distracción a la afectada, reparó en la música como una vía a tener en cuenta:

*“Es digno de advertirse que durante los paroxismos, las funciones del oído, lejos de estar destruidas o interrumpidas, parecían haber adquirido nuevo grado de vivacidad, pues habiendo tocado el violín junto a la enferma un músico muy diestro, aunque en aquella ocasión parecía insensible a los encantos de la música, sin embargo se conmovió tan vivamente, que confesó, recobrado el uso de sus sentidos, haberle causado la música una especie de éxtasis delicioso”<sup>1101</sup>*

Tras leer este párrafo, dilucidamos que Pinel dirigió su mirada hacia un aspecto fisiológico de la música en el que el oído, se mostraba activo hacia los estímulos de las canciones tocadas al violín. De tal forma, los sentimientos que durante los paroxismos habían aparecido alterados, se fueron moderando tras el delirio hasta el reestablecimiento. En la confesión posterior de la enajenada, la música que aparentemente había sido interpretada en el momento más álgido de su exaltación, había sido escuchada y procesada en el cerebro, causándole un momento extático que probablemente desembocó en relajación.

Por lo tanto, el sentido auditivo, era un canal que durante los ataques, fuera cual fuera su índole, permanecía “consciente” y receptivo a todo lo que ocurría alrededor de los pacientes y sus estados anímicos extremos. Además, y haciendo honor a la época clásica, mencionó a los pensadores griegos apoyando la perfección del órgano auditivo tal y como pitagóricos y platónicos plantearon, así como el efecto sobre las virtudes y sobre las enfermedades nerviosas.

*“El oído confirma el grado de perfección y finura á que pueden elevarse nuestros sentidos por un asiduo cultivo, y de aquí los asombrosos progresos de la música entre ciertas naciones...Pitágoras cuidó de incorporarla, digámoslo así, con la Filosofía, y hacerla servir á la conservación de la pureza de las costumbres y de la salud. El mismo Platón en su República cree ser de suma importancia el cultivar la música, y prohíbe toda innovación que pudiera hacerla degenerar (diálogo 3). ¿Qué prodigios no ha hecho la música en nuestros ejércitos para que triunfase la república? Todos los Médicos observadores conceden á la música un lugar preeminente en la clase de los remedios*

---

<sup>1101</sup> Pinel, Philippe. *Nosografía filosófica o Aplicación del método analítico á la medicina*, Volumen 2 Imprenta Real (Madrid) 1803 p.29

*propios para emprender la curación de la mayor parte de las enfermedades nerviosas.”<sup>1102</sup>*

Gracias a un valioso documento del musicólogo Charles Burney, se constató que la audición, en relación a los sentimientos, podía mantenerse atenta incluso en los momentos de máximo descanso. Por lo que si dicho órgano era capaz de permanecer activo en los violentos instantes de los paroxismos, también era capaz de estar alerta en los momentos de sueño. Así explicó el británico en relación a los extraños efectos de la música, que un Highlander escocés, que siempre lloraba al escuchar una canción determinada tocada con gaitas ensordecedoras, lloró como un niño cuando, sin saberlo, se le tocó de noche, mientras dormía, la misma canción en una flauta alemana.<sup>1103</sup>

La valoración de la música desde este punto, condicionó la terapia de Pinel, que intensificó aún más su idea moral de los tratamientos. Así, mencionando a su homólogo austríaco Joseph von Guarin (1733-1814), médico de la emperatriz M<sup>a</sup> Teresa y de su hijo el Emperador Jose II de Austria, apoyó el tratamiento musical para evitar la aparición de los paroxismos epilépticos:

*“Guarin, Médico de Viena, refiere la historia de una joven muy sensible a los encantos de la música, la que por este medio precavía siempre la alferecía. Quizá sería necesario emplear mas á menudo este modo de excitar fuertes impresiones, tanto en lo físico, como en lo moral, para evitar la aparición de los paroxismos epilépticos”<sup>1104</sup>*

La música como medicina preventiva, ya ha sido tratada en este trabajo, incluso para la misma patología epiléptica. Recordemos los requisitos que necesitaban los médicos musulmanes<sup>1105</sup> para entrar a formar parte de la plantilla de los nosocomios, o a la renacentista Oliva de Sabuco<sup>1106</sup> y su exposición sobre el tema. Reparemos por un momento en el vocablo “alferecía”, también conocido como *el espasmo del sollozo*<sup>1107</sup>. Hay versiones que lo ubican en la infancia, y otras lo sitúan en momentos puntuales de la vida

---

<sup>1102</sup> Ibid, p.138

<sup>1103</sup> *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 14-15

<sup>1104</sup> Ibid, p.76

<sup>1105</sup> Ver epígrafe 6. Capítulo 1: Los efectos terapéuticos de la música en Al-Ándalus

<sup>1106</sup> Ver epígrafe 4.2.2. Capítulo 3: El Renacimiento

<sup>1107</sup> DRAE: Del árabe hispano *alfali*  $\alpha$   $\lambda$   $\gamma$   $\gamma$   $\alpha$ , y del griego  $\alpha$   $\rho$   $\omicron$   $\lambda$   $\eta$   $\xi$   $\alpha$ , apoplejía

de la persona adulta. Se presenta como un mal psicológico producido por un estímulo negativo y se manifiesta por una crisis exagerada de llanto (entre 5-10 seg), un repentino corte del sollozo y suspensión de la respiración, rostro pálido o contrariamente cianótico (morado); el cuerpo adquiere posiciones de flacidez o sacudidas parecidas a los ataques de epilepsia leves, especialmente de los miembros superiores e inferiores y ocasionalmente puede estar acompañado de enuresis (orina) como también de pérdida momentánea del conocimiento.<sup>1108</sup>

Parece ser, y según lo dictaminado por Joseph von Guarin, que tal patología, era producida por una excitación anormal de la corteza cerebral conducente hacía unos ataques o convulsiones, alterando la función cerebral y provocando cambios en el comportamiento. El remedio que el galeno austriaco gustó utilizar para evitar este extraño estado, fue la música, y en palabras de Pinel, la usó también para prevenir los paroxismos epilépticos. La repercusión musical de este tratamiento podría traducirse en unos efectos sedantes que llevarían al cuerpo a un estado de relajación, evitando así un futuro ataque nervioso.

Curiosamente Pinel, no solo se interesó por las enfermedades mentales sino que tuvo en cuenta como médico, patologías físicas que sufrían sus pacientes y que en muchas ocasiones les obligaba a estar hospitalizados largas temporadas, si la dolencia, claro está, no acababa con ellos. Sin embargo, la pericia del psiquiatra fue significativa, pues aprovechando la terapia mental, intentó tratar con los mismos medios la física. Así, siguiendo su tratamiento moral, incluyó en él, el corporal. En el siguiente párrafo lo explicó con la cura de la tuberculosis:

***“Es peligroso adoptar un método general y uniforme para curar la tisis en el primero y segundo período, y es menester variar esta curación según las distinciones que he establecido...Si el enfermo está dotado de una constitución irritable y espasmódica, debe habitar valles, lugares bajos y húmedos, beber emulsiones, comer frutas bien maduras, usar de farináceos, y leche aguada con cocimiento de cebada. Aficionarse a la música y tomar baños tibios”<sup>1109</sup>***

---

<sup>1108</sup> Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, 22º edición

<sup>1109</sup> Ibid, p.267

Si observamos en este mismo capítulo las ideas presentadas por Richard Browne o Benjamin Rush sobre la mecánica del canto para hacer trabajar el sistema respiratorio, la elucubración de Pinel para sanar la tuberculosis “**aficionándose a la música**”, como el dijo, tenía mucho sentido. Aunque probablemente, el factor que el psiquiatra francés buscaba era más psicológico que físico, es decir, encontrar en las melodías o en la interpretación un factor de distracción que evadiera al paciente de pensar en su dolencia. No obstante, ya fuera para mantener la mente ocupada, o para la ejecución de ejercicios rítmico-vocales, Pinel desembocó en la utilización musical como coadyuvante al tratamiento corporal. Tal idea, fue secundada y desarrollada por uno de sus últimos discípulos, el también psiquiatra y difusor del tratamiento moral en Sudamérica, el argentino Diego Alcorta (1802-1842), que en la observación de los enfermos maníacos señaló:

*“En el período de la convalecencia tiene también lugar un tratamiento higiénico. El uso moderado de las facultades físicas del maníaco concurre poderosamente a su curación. La música ha sido en todos tiempos mirada como un medio poderoso en el tratamiento de la manía; los medios de distracción son indispensables; los vestidos, los alimentos y todos los objetos físicos que rodean al maníaco deben ser dirigidos con destreza a robustecer su razón débil; las secreciones y excreciones deben ser promovidas por todos los medios posibles; no deben omitirse el ejercicio del cuerpo. La equitación, la esgrima, los viajes y todo lo que sea capaz de entretener la atención recreándola.”<sup>1110</sup>*

En la tesis de Alcorta, publicada en 1827, se dieron una serie de prescripciones para el tratamiento de la locura y los estados maníaco-depresivos, donde como reza el texto precedente, la música era utilizada como distracción, siendo esta la única alusión a la terapia sonora de su disertación, denominada *Sobre la manía aguda*.

Los intereses musicales del francés, radicaron en los trabajos de traducción que realizó durante su etapa como director en la revista *Gazzete de Sante* en 1784. Concretamente en las *Instituciones de medicina práctica* del escocés William Cullen en 1785, obra que copió ampliamente en su *Nosographie philosophique* y una nueva edición comentada de las *Œuvres*

---

<sup>1110</sup> Alcorta, D. *Disertación sobre la manía aguda*. Tesis de Diego Alcorta, presentada en la Universidad de Buenos Aires en el año 1827. Publicado en *Anales de la Biblioteca*. vol. II, pp. 181-192

Médicales de Baglivi en 1788, interesándose por el tema del tarantismo y su tratamiento:

*“Lo maravilloso del tarantismo, esto es, de los síntomas singulares que Baglivi atribuye á la mordedura de la tarántula, y que pretende ser curable por la música y bayle.... Debemos considerar las producciones de Baglivi como ensayos de un hombre dotado de gran talento y de juicio delicado, pero que una muerte prematura le arrebató al punto que comenzaba á ejecutar su proyecto de reformar la Medicina”<sup>111</sup>*

La inspiradora obra de Baglivi, aportó a Pinel un amplio conocimiento de la locura producida, en teoría, por la picadura de la tarántula. No obstante, lo que realmente interesó al psiquiatra fue el tratamiento musical, pues probablemente, pacientes que presentaron el mismo cuadro sintomático, no estando relacionados con el tarantismo, fueron tratados de igual forma, entrando a ser la terapia musical, un procedimiento curativo único en ocasiones, y coadyuvante en otras, pero en la mayoría de estos casos, necesario.

La aportación de la obra del escocés William Cullen (1710-1790), se orientó más hacia el campo de la psiquiatría como tal, pues fue el que en 1769, acuñó el término neurosis. Asoció el concepto de carga y descarga en los cuerpos sometidos a electricidad y lo aplicó al cerebro en el sentido de mayor o menor energía (excitación y agotamiento) cerebral. Desde ese momento, se relacionó a la melancolía con un estado de menor energía cerebral. Lo que hoy se conoce con el nombre de hipoergia o, más radicalmente, anergia. Cullen mencionó que la incidencia de la música en tal lesión, ordenaba las pasiones melancólicas hasta el punto de restaurar casi por completo la salud del convaleciente, aunque como describió Pinel, las recaídas constantes, hacían que la terapia se tuviera que utilizar en repetidas ocasiones en espacios de tiempo indeterminados, supeditados a la variabilidad endógena y exógena del enfermo.

El médico escocés, se basó en el *Melancolia et morbis melancolicis* del célebre Mariano Carlos Lorry, en cuyo 2º capítulo del 2º tomo, se estableció un breve apéndice que justificó la utilización musical para curar la melancolía.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Ibid, p.382

<sup>112</sup> Cullen, William. *Elementos de medicina práctica* 3. Madrid . 1790 p.388

Pinel se apoyó en los encomiables trabajos de Johann Meckel y Cotumni sobre la neurosis acústica y los efectos de la música sobre la moral y el físico, y como la anatomía del oído se mantenía intacta gracias a la conjugación del aire y el líquido de este.<sup>1113</sup>

#### 7.2.4 Jean-Étienne Dominique Esquirol y la terapia musical en la Salpêtrière y Charenton

Jean Etienne Dominique Esquirol (1772-1840), psiquiatra francés y alumno dilecto de Philippe Pinel, al que sustituyó en la dirección de La Pitié-Salpêtrière (Hospital psiquiátrico situado en el distrito XII de París). Al igual que su mentor, creía que el origen de las enfermedades mentales residía en las pasiones del alma y estaba convencido de que la locura no afectaba total e irremediablemente la razón del paciente. En 1805 se publicó su tesis *Las pasiones consideradas como causas, síntomas y medios de curar casos de locura*. En 1810, 1814 y 1817 recorrió todos los psiquiátricos de Francia, para presentar en 1818 ante el ministro del Interior, una memoria llamada *Dictionnaire des sciences médicales* en la que describía detalladamente sus descubrimientos. Estos artículos contaban las espantosas condiciones de vida de los locos franceses, demostrando, que las reformas que se habían llevado a cabo en la capital (trato más humanitario, terapia ocupacional etc.), no se habían trasladado a otras provincias. Fue en estos viajes cuando visitó Charenton, y realizó la dura crítica sobre los tratamientos, que bajo su criterio, ridiculizaban a los internos. Alrededor de 1825, él mismo llegó a ser director de esta institución.

Dedicado por completo al estudio de la demencia y sus características, se centró en dividir el dominio de la melancolía en monomanías y lipemanías. Se trataba de lo que actualmente llamamos “psicosis delirantes crónicas” y “depresiones”<sup>1114</sup>

Para relacionar las teorías de Esquirol con las ideas que aportó a la terapia musical, es necesario definir el concepto de “monomanía” como un cuadro clínico que se definía como un delirio y que se limitaba a un único

---

<sup>1113</sup> Alcorta, D. *Disertación sobre la manía aguda*. Tesis de Diego Alcorta, presentada en la Universidad de Buenos Aires en el año 1827. Publicado en *Anales de la Biblioteca*. vol. II, p.431

<sup>1114</sup> Alfonso Carolife. *La obra de Jean Etienne Dominique Esquirol (1772-1840)*. Alcmeon 21. Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica. Año VIII - Vol 6 - N° 1 - Junio 1997

objeto o a un grupo pequeño de ellos con predominio de una pasión alegre o expansiva. Se trataba, en definitiva, de un “delirio parcial” con manifestación de una “idea fija” (obsesión) que se hacía dueña de la mente del paciente. La característica especial del monomaniaco era que, al margen del nombrado delirio parcial, el sujeto sentía, razonaba y obraba como un individuo normal.<sup>1115</sup>

Una vez contextualizado el centro de investigación del psiquiatra francés, concretemos la utilización sonora con los alienados. A pesar de contar con un mentor como Pinel, que abogó por el uso musical en el tratamiento de la demencia, Esquirol, por razones que se desconocen, no fue un excesivo creyente de esta receta, aunque nunca se negó a reconocer sus poderes, se mostró cauteloso a la hora de afirmar con rotundidad acerca de los poderes musicales en la psique:

*“He empleado a menudo la música, pero muy pocas veces tuve buen éxito con ella. Trae paz y compostura de la mente pero no cura. He encontrado a quienes la música pone furiosos: a uno, porque todos los tonos le parecían falsos; a otro, porque pensaba que era horrible que alguien pudiera entretenerse cerca de una piltrafa como él... no obstante es un valioso agente curativo; en particular, en la convalecencia. No debe ser descuidado, por muy indeterminados que sean sus principios de aplicación o la incertidumbre de su eficacia”<sup>1116</sup>*

En primer lugar, confesó haber utilizado la música para sus tratamientos con escasa efectividad. Probablemente, y por increíble que parezca, por lo escrupuloso que fue en el estudio de los casos depresivos, no tuvo en cuenta todos los factores que hay que tener para aplicar terapia musical, a saber, condicionantes externos e internos en el momento de las sesiones. Consiguió observar que las melodías causaban sosiego, cosa que no era nueva, y por lo que parece, le sorprendieron los estados bipolares que producían estas, procesándose un cambio temperamental en los pacientes a los que se les aplicó. Sin embargo, lo más alentador de sus palabras fue, que a pesar de lo

---

<sup>1115</sup> Huertas, R. *Entre la doctrina y la clínica: la nosografía de J.E.D. Esquirol (1772-1840)*, en *Cronos*, 2 (1), pp. 47-66 (1999).

<sup>1116</sup> Alvin, Juliette. *Musicoterapia*. Barcelona 1967 p. 60. Ver también Hunter, Richard Alfred, Ida, Mc Alpine. *Trescientos años de la psiquiatría, 1535-1860 : una historia que se presenta en una selección de textos en inglés*. Oxford University Press, 1963 p.377 También en Esquirol. Jean Etienne. *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845 p.80

indeterminado de los efectos de la música, como ya hemos dicho en tantas ocasiones, no había que obviar dicha terapia.

La aparición de la mayor parte de sus comentarios al respecto de la aplicación de la terapia musical se presentó en la obra *Mental Maladise a Teatrise on insanity*<sup>1117</sup>. La variedad de opiniones según la conveniencia es una de las señas representativas de este escrito, pues comenzó castigando la acción musical en la educación de las mujeres jóvenes, y la señaló como una posible productora de la locura:

*“ Los vicios de la educación adoptada por nuestras jóvenes, se basan en la preferencia dada a adquisiciones puramente ornamentales, la lectura de novelas, lo que da a la inteligencia una actividad precoz y deseos prematuros, junto con las ideas de una excelencia imaginaria que nunca se puede realizar, la frecuentación del plan y de la sociedad, el abuso de la música, y la falta de ocupación, se hace suficiente para que se produzca la locura entre nuestras mujeres.”*<sup>1118</sup>

Más adelante, pareció resarcirse de sus palabras iniciales y recurrió a los clásicos para justificar la bonanza musical y sus extraordinarios poderes morales, acordándose de los modos griegos y sus efectos:

*“Los antiguos se han jactado de los efectos maravillosos de la música. Heródoto y Pausanias aseguraron que la mayoría de los legisladores eran músicos, y que la música fue empleada para civilizar a los hombres. El modo frigio, dominaba a la furia, el lidio, tranquilizó a la melancolía, el eólico se dedicó a las pasiones amorosas. Cada pasión tenía un ritmo que era propio de él, mientras que los modernos han sacrificado todas las cosas a la armonía. Los Judios, griegos y romanos eran igualmente conscientes del poder de la música”*<sup>1119</sup>

Aunque no nos sorprenda, la incredulidad hacía los poderes terapéuticos de la música de su tiempo, hace que pensemos que el deseo del psiquiatra era que la terapia musical no cayese en el olvido, pero dudando también de los antiguos, dijo que sus homólogos psiquiatras, médicos e historiadores

---

<sup>1117</sup> Esquirol. Jean Etienne. *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845

<sup>1118</sup> Ibid. p.36

<sup>1119</sup> Ibid. p.80



contemporáneos no documentaron ni fundamentaron la acción curativa de la música, por lo que vaciló de su utilidad:

*“Creo que los antiguos han exagerado los efectos de la música, así como muchas otras cosas. Los hechos, denunciados por los modernos, no son lo suficientemente numerosos como para que podamos determinar las circunstancias en que la música puede ser de utilidad”<sup>1120</sup>*

No obstante, a pesar de las vacilaciones y del escepticismo, no se resistió a su aplicación, y precisó, bebiendo de las fuentes medievales sobre los tratados de la melancolía, que la música tenía más incidencia en esta patología que en cualquier otra. De tal modo, actuó como terapeuta esta vez, y explicó la adecuación de las canciones que se debían interpretar según la dolencia del paciente:

*“Los efectos de la música, a la que los antiguos han atribuido muchos milagros, es más beneficioso en la melancolía que en otras formas de enajenación mental. Galeno nos asegura, que Esculapio estaba acostumbrado a curar las enfermedades de la mente, por las canciones y la armonía. Nosotros leemos en la historia de la música, y en los escritos de los médicos, los ejemplos de curas efectuadas por este medio. Con el fin de hacerla eficaz, hay que emplear un pequeño número de instrumentos, y seleccionar aires adaptadas a la condición del paciente”<sup>1121</sup>*

A nivel fisiológico, según Esquirol, la música actuaba sobre el físico mediante la determinación de las vibraciones nerviosas, estimulando la circulación sanguínea y actuando sobre el estado de ánimo mediante la fijación de la atención, transmitiendo impresiones dulces, y llamando a los recuerdos agradables. Para exponer esto mencionó el popular instrumento suizo “ranz de vaches”, cuerno alpino que despertaba la nostalgia de aquellos que lo escuchaban.<sup>1122</sup> El psiquiatra francés propuso entonces, al igual que Rousseau, que la música popular era la más adecuada al tratamiento:

*“¿Querían éxito en el tratamiento de los enfermos mentales?, Pues para conseguirlo, hay que elegir a un pequeño grupo de*

---

<sup>1120</sup> Ibid.

<sup>1121</sup> Ibid. p. 230

<sup>1122</sup> Ibid. p.80

*instrumentistas, que se deben colocar fuera de la vista del paciente, y deben ejecutar aires conocidos de su infancia o que eran agradables a él antes de su enfermedad”*

Sin saberlo, en estas últimas palabras, Esquirol estaba aplicando una introspección musical muy interesante para el enfermo, pues el trabajo memorístico de recordar las melodías, le llevó a encontrarse con tiempos mejores y con la música de su infancia, que es la que realmente nos enternece y nos puede descubrir patologías psíquicas del pasado. La ubicación del grupo de cámara era significativo, pues al igual que pasaba con Farinelli y los monarcas españoles del barroco entre otros, parece que la terapia debía conducirse desde una habitación contigua de donde se encontraban los dementes, jugando con el factor inconsciente del enfermo, donde el sonido le llegaba no sabiendo que era para el tratamiento de su dolencia, pues podía llegar a rechazarlo:

*“He encontrado a quienes la música pone furiosos..., a otro porque pensaba que era horrible que alguien pudiera entretenerse cerca de una piltrafa como él...”*<sup>1123</sup>

En otro apartado de su obra, describió la epilepsia y sus posibles terapias, entre las que se encontraban efemérides que constataron el uso musical como prevención de los ataques. Así lo describió:

*“Es esencialmente a las influencias de higiene, que hay que recurrir en la lucha contra la epilepsia. Son de aplicación indispensable, para renovar, en cierto modo, la constitución de los enfermos. Por estos medios se les permitirá participar en el cultivo de la tierra, en el ejercicio a caballo, y en la gimnasia, el baile, la natación y la esgrima. Hipócrates recomendó el cambio del país. Van Swieten ha sido testigo de muchos epilépticos, que no tenían ataques durante su residencia en las Indias Orientales. Marín cita el ejemplo de una niña, que impidió a los ataques por parte de la música”*

Tomando el ejemplo de la casuística de su maestro Pinel, Esquirol detalló con mayor precisión y redacción algunos casos cuya terapia y experimentación se desarrollaron en el campo de la música. Se rodeó de

---

<sup>1123</sup> Ibid. p.80-81

grandes personalidades de la medicina psiquiátrica del momento, así como de grandes músicos, que le asesoraron y contribuyeron a su investigación.

### El caso “Quenau”

*“Quenau fue admitida en la Salpêtrière en 1781, a la edad de diez años. Tenía buena constitución. El rostro estaba más desarrollado que el cráneo. La parte superior de la cabeza estaba deprimida, la pequeña porción occipital y la frente aplanadas.*

*Su fisonomía era estúpida; se expresaba lo suficientemente bien para conseguir sus propósitos. Estaba constantemente expuesta al aire, sin importarle el clima, y tenía un apetito considerable. Era necesario vestirla. Cuando intentaba hablar, lanzaba un grito ronco, raramente articulado, y no cesaba hasta que se le entendía. Ella comprendía por medio de los gestos, lo que hacía relativamente fácil comunicarse. Agradecía a la enfermera que la asistía y progresivamente, entendía el lenguaje si se le hablaba despacio y en un tono alto de voz. Aunque no habitualmente, se enojaba con facilidad cuando no conseguía satisfacer su gula, y lloraba empapando su cara, teniendo buen cuidado de no mojarse la camisa, pues se cubría la garganta con las manos.*

*Nunca ha sido capaz de aprender un oficio. Sin embargo, esta imbécil, es un músico. Fui testigo de una danza en la que saltaba al tiempo del compás, además repetía con voz áspera la melodía cantada, no con la letra, sino los aires, de los cuales ha aprendido una gran mayoría.*

*Un alumno de la de la Salpetriere tocaba el violín. Le propusimos tocar para Quenau, que siguió el sonido con extrema atención, buscando de dónde podían venir aquellos sonidos. Poco a poco se fue acercando al músico y se sentó junto a él, sin parar de mirarlo. Monsieur Guerry, que así se llamaba el violinista, improvisó una melodía. Ella la siguió, la retuvo y la repitió exactamente igual a como había sido interpretada. Así, cuando se le pedía que recordara la pieza de Monsieur Guerry, como instantáneamente la “cantaba” sin problemas, de principio a fin.*

*Un día, Monsieur Despres, un interno del hospital, cantó un aire complicado; Quenau, redobló su atención, fijó sus ojos en sus pupilas, y se esforzó por ponerse al unísono con el cantante. Entonces, sabiendo lo que le gusta comer, colocamos en la puerta de la habitación, a la vista de ella, un cuenco con frutas. Sus miradas y gestos, deseaban tomarlas, pero cuando hizo el ademán de echarles mano, Monsieur Despres, cambió el aire y el tempo de su música. Inmediatamente, Quenau abandonó la idea de los frutos y volvió junto al cantante, marcando el nuevo tempo propuesto. Una vez cesó el canto, atacó con avidez la fruta.*

*En el 25 de agosto de 1833, M. Litz, por invitación del señor Leuret, asistió con mucho gusto a los siguientes experimentos, que se hicieron en presencia del Doct. Mitivié<sup>1124</sup>, en el estudio de M. Pariset,*

---

<sup>1124</sup> Jean-Etienne Frumance Mitivié (1796-1871) publicó con François Leuret: *La frecuencia del pulso en la locura*. en cuenta en relación con las estaciones, la temperatura atmosférica, fase lunar, edad, etc. La

*médico de la división de los enfermos mentales en el Salpêtrière. M. Liszt improvisó varios aires. Quenau los escuchó con detenimiento, pero manifestó dificultades para repetirlos. Su voz era incapaz de llegar a la habilidad del célebre músico. Mientras M. Liszt tocaba el piano, Quenau estaba inmóvil, sus ojos mirando los dedos del gran intérprete, y comenzó un movimiento convulsivo, dirigiéndose hacia varias direcciones, mordiéndose los puños, golpeando con el pie, alzando los ojos hacia arriba, y utilizando todo lo posible para ponerse al unísono. La transición hacia un sonido agudo, provocó una contracción repentina de todos los músculos, como si estuviera agitada por una descarga eléctrica. Este último experimento se repitió más de veinte veces, y siempre con el mismo resultado. El Dr. Leuret indujo a abandonar el estudio, y le mostró unos albaricoques. Sin embargo M. Liszt volvió a tocar el piano. Ella volvió a su lado, y mientras se oía el instrumento, volvió a quedar prendada del sonido, volviendo a los albaricoques sólo cuando la música cesaba. A pesar de esta capacidad innata para la música, según informó Gall, su cráneo no ofrecía el desarrollo para que esta área estuviera tan desarrollada.*

*El 15 de enero de 1837, Quenau, a la edad de sesenta y seis años, murió de neumonía aguda”<sup>1125</sup>*

Indudablemente, es uno de los casos mejor narrados sobre la casuística terapéutico-musical que nos hemos encontrado a lo largo de los periodos estudiados. Además es el primero cuya intervención se realiza a una paciente con una deficiencia mental severa, que hasta físicamente (forma craneal), estaba descrita como evidente.

La patología en si, pues no se detalla exactamente, podía ir desde una malformación congénita, hasta un accidente cerebral (golpe, ataques etc.), donde la paciente mostraba síntomas inequívocos de lo que Kraepelin en su *Ein Lehrbuch für Studierende und Aerzte*<sup>1126</sup>, en 1899, llamó idiocia simple con atraso mental, en el que se disponían de aptitudes muy leves.

Padecía estados convulsivos cuando no se hacía lo que quería, carecía de lenguaje, pero su comunicación y entendimiento era posible. Estaba especialmente obsesionada con la comida, manifestando más gula que apetito.

Por lo que parece, el descubrimiento de su interés por la música fue casual, pero desde ese momento, fue la terapia más utilizada cuando se le quería disuadir de la voracidad mostrada con la comida. De hecho, el

---

refutación de la opinión aceptada en la disminución de la frecuencia del pulso en los ancianos. Tenga en cuenta la gravedad específica del cerebro de los enfermos mentales. París, Crochard, 1832, pp XI-90.

<sup>1125</sup> Esquirol. Jean Etienne. *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845 pp. 455-456

<sup>1126</sup> Kraepelin, Emil. *Ein Lehrbuch für Studiarende und Ärzte*. 6th ed. Leipzig: Barth, 1899

experimento descrito en primer lugar, se mostró como un estímulo- respuesta, tal y como años más tarde describirá el ruso Iván Pavlov (1849-1936). Pero centrémonos en el hecho musical en si y en la capacidad musical de Quenau.

Evidentemente, Quenau no podía tener la aptitud de interpretar al instrumento ni de entender las notas que tarareaba, pero lo que si estaba claro, es que tenía una capacidad innata para decodificar sonidos en su cerebro y traducirlos en vocalizaciones ordenadas y secuenciadas, donde las melodías escuchadas eran transformadas en un ronco tarareo, por lo documentado, bastante inteligible. Si a esto añadimos una capacidad memorístico-musical importante, al recordar las canciones que en su presencia se habían interpretado, la conexión entre esa mente maltrecha con la realidad, a través de la música, era un hecho probado.

No se describe si en alguna sesión se le hizo partícipe de intentar manipular o tocar algún instrumento de percusión con el que pudiera seguir el ritmo marcado por los instrumentistas, por lo que la terapia se limitaba a la audición y a la imitación. Si el interés por conseguir el objetivo era canalizar la obsesión por comer hacía los sonidos, parece, según lo escrito, que se había conseguido.

Pero vayamos más allá en cuanto a la música que se empleó en la terapia. En las primeras sesiones, las melodías eran canciones simples con instrumentos con una sola línea melódica (violín o voz), donde la repetición era más viable y más sencilla. Aquí la paciente se mostró complacida con su éxito de equipararse al unísono a la música que brotaba de las fuentes sonoras señaladas. Así predominó hasta la sesión del 25 de agosto de 1833, en la que, sacándola de la Salpetriere para realizar el experimento, se llamó a un pianista virtuoso. Tal intérprete no era otro que el extraordinario pianista húngaro Franz Liszt (1811-1886), afincado en París desde 1823, que contaba con 22 años cuando se le requirió para formar parte del tratamiento. Dado el increíble virtuosismo del pianista magiar, y la cantidad de notas que tocó ante la demente, ésta, no fue capaz de igualarse tonalmente con él en ningún momento, desquiciándose, convulsionando, y poniéndose muscularmente rígida. Al interrumpirse la música, se le ofrecieron albaricoques, a los que atacó insaciablemente, y liberó su cuerpo de los síntomas mostrados. Sin embargo,

cuando Liszt volvió al piano, Quenau dejó los albaricoques y corrió de nuevo a su lado.

El interés de la paciente era escuchar e intentar corresponder con lo que se le ofrecía, en este caso la música. Manifestaba una actitud de gratitud hacia lo que se estaba regalando, frustrándose cuando no era capaz de corresponder con “su arte”, cuando no era capaz de aportar nada a aquel maravilloso sonido.

Es fácil pensar que tanto Esquirol como los allí presentes, buscaban una forma de comunicación alternativa a la verbal, de la cual carecía la enferma, y si además se conseguía atemperar la obsesión por comer y despistar esa manía, el tratamiento había funcionado.

El pensamiento a favor del entendimiento musical de los dementes, era un tema bastante extendido por la Europa clasicista. El médico, frenólogo y mesmerista inglés, John Elliotson (1791-1868), estaba convencido de que en la demencia (a la que denomina idiocia), los afectados podían ser capaces de utilizar los cinco sentidos perfectamente, y el sentido de la audición en relación con la inteligibilidad musical era viable, tal y como nos demostró Quenau en el caso anteriormente relatado:

*“Muchos idiotas tienen los sentidos defectuosos y no saben nada en absoluto; sólo pueden comer, beber y dormir. Algunos idiotas tener un gran placer en la música, no es que vayan a ser grandes músicos, pero saben qué es la música, ellos la entienden, y muchos recuperan cierta cordura por su mediación”<sup>1127</sup>*

Sin embargo Elliotson dio una explicación factible a una posible elocuencia pasajera de los “idiotas”, es decir, creyó que las habilidades musicales mostradas, eran efímeras y que eran producto de una “excitación cerebral” que pronto desaparecería. Al respecto nos ilustró con casos contados por Benjamin Rush, al que ya hemos estudiado y por el Dr. Pinel:

*“Hay personas que en la locura tienen sus facultades mentales aumentadas. El Dr. Rush dice que tenía una paciente demente, que compuso y cantó himnos y canciones deliciosamente, al final sin embargo, nunca mostró ningún talento para la música o la poesía anterior. Había un entusiasmo parcial del cerebro mientras que otra*

---

<sup>1127</sup> Elliotson, John. *Lectures on the theory and practice of medicine*. University College. London 1839. p. 420

*parte estaba mal. El Dr. Willis<sup>1128</sup> tuvo un paciente, que, en el paroxismo de la locura, recordaba largos pasajes de los autores latinos, y se deleitaba repitiéndolos.*

*Circunstancias similares a éstos se dan cuando el cerebro está bajo la excitación de la fiebre”<sup>1129</sup>*

Tras leer las anotaciones de Elliotson, podemos entender el escepticismo de Esquirol, al no dar un absoluto crédito a la labor musical en el cerebro enfermo. No obstante, como veremos más adelante con el Dr. Leuret, las aptitudes, por muy lisonjeras que fueran, podían educarse, y aquellos dementes que mostraran afinidad por la música, podían ser instruidos en ella y adquirir conocimientos interesantes.

Pero no nos desviemos de las investigaciones de Esquirol.

### El caso Gian

Los casos de las investigaciones de Esquirol fueron muy amplios a la par que interesantes. Posteriormente a los trabajos realizados con Quenau entre otros, abandonó la Salpêtrière para instalarse en 1825 como director de Charenton. Con el bagaje musical que había adquirido, siguió aplicando esta terapia con otros internos. Así en este mismo año, describió otros sucesos en los que la música fue el modo de comunicación de algunos de sus alienados:

*“M. de Gian ingresó en Charenton con treinta y seis años de edad en el año 1825. Su patología era congénita, habiendo sufrido la madre en el parto, una afección moral. Su estatura estaba algo por encima de lo normal, y su complexión era bastante varonil. Nadie habría dicho de su anomalía, puesto que era expresivo y muy receptivo con su entorno.*

*Reconocía a su asistente sin dificultad y era muy sumiso a los gestos y la voz de éste, así como a las personas que manifestaron interés en él, pues les sonreía de lejos, sin embargo, cuando se le acercaban, su cara se tornaba triste.*

*Hasta la edad de veintiún años, estaba acostumbrado a cantar sin cesar, sin articular ninguna palabra. En esta época sin embargo, había dejado de cantar, después de un ataque de reumatismo articular agudo. No obstante, la música seguía produciéndole una impresión de gran alcance, y le excitaba fuertemente.*

---

<sup>1128</sup> Francis Willis (1718-1807), médico personal del rey Jorge III, que sufrió una demencia durante gran parte de su vida. En la primera aparición de la enfermedad Willis trató al monarca con rudimentarios tratamientos que compaginó con paseos al aire libre, conversaciones y audiciones de música. Tras esto el rey se recuperó, pero doce años más tarde recayó e intentaron curarle con la misma terapia. Esta vez no funcionó y se llevó la locura a la tumba en 1820.

<sup>1129</sup> Elliotson, John. *Lectures on the theory and practice of medicine*. University College. London 1839. p. 428

*La emoción manifestada con la música era proporcional al número y el ruido de los instrumentos. Pues al hacerle escuchar una flauta, parecía no prestar atención a la dulzura de su sonido. Cuando por el contrario, escuchaba música con un sonido fuerte, irrumpía un conjunto alocado de risas, bailes y saltos”<sup>1130</sup>*

El objetivo propuesto con M. Gian no está del todo explicado, sin embargo, podemos llegar a una conclusión ciertamente evidente. Por lo que parece, tenía un carácter muy reservado y se manifestaba tímido con su entorno. La conexión comunicativa con los demás, era a distancia, menos con su asistente, por lo que sería razonable pensar, que desde este punto se utilizara la música para buscar una vía alternativa de contacto con el medio. No obstante, las exigencias musicales de Gian eran peculiares. Como hemos leído, cualquier música no era válida para conseguir llamar su atención. Tenía que ser polifónica, instrumental y dinámicamente *forte-fortissimo*. Probablemente tal intensidad sonora enardecía su espíritu aturdido y apocado, consiguiendo en él un impulso anímico interesante.

Tras este último caso, Esquirol describió como, prácticamente todos los internos en las instituciones que regentó, cantaban y se mostraban afines a la música. Algunos gesticulaban, otros entonaban, pero todos eran sensibles a los sonidos y a ninguno de los pacientes representados en los casos descritos dejaba indiferente:

*“...sin embargo, que no nos sorprenda la facilidad que la mayor parte de los idiotas poseen, de cantar, y recordar una variedad de “aires” al lado de los ejemplos que he relacionado anteriormente, he aquí que casi todos los niños idiotas, los cuales he tratado, cantan un poco de “aire” con más o menos corrección, o por lo menos, algunos pasajes de música, aunque privados de la palabras”<sup>1131</sup>*

### Otros casos

En el volumen 6 del *Dictionnaire des ciencias medinales* publicado en 1828, se recogió un breve suceso en el que Esquirol, realizó un tratamiento con música a una paciente con una melancolía aguda, taciturna y en estado nervioso constante. Las reacciones de ésta ante los estímulos sonoros

---

<sup>1130</sup> Esquirol. Jean Etienne. *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845 pp. 458-459

<sup>1131</sup> Ibid. p 468



cambiaron por completo su estado de ánimo, pues al escucharlos bailó al ritmo de la misma hasta la extenuación, durmiendo profundamente desde entonces.<sup>1132</sup>

François Leuret, homólogo y contemporáneo de Esquirol, también contó algunos casos terapéuticos musicales de éste último. Así narró la historia de un lipemaníaco (melancolía o depresión aguda), al que Esquirol prescribió música para su tratamiento desacertando la opción por completo, pues el paciente se mostró irascible y disconforme con la terapia:

*“El hermano de un lipemaníaco, trajo de París a los mejores músicos para que tocaran ante su hermano, según había mandado M. Esquirol. La reacción no fue la deseada, pues al escuchar la música de los intérpretes, que se disponían en un apartamento contiguo al suyo, se puso furioso, y violento con los que estaban con él. Decía: es horrible para estén tocando tan felices cuando yo me encuentro en este estado. Mi hermano amado, ya no lo es, pues quiere volverme aún más loco de lo que estoy.*

*Tras esta desagradable experiencia, M. Esquirol concluyó: He observado varios a músicos muy cualificados que me han ayudado a tratar la enfermedad, pero en algunos casos, los alienados durante sus dolencias no han podido escuchar los tonos, mostrándose molestos en primer lugar, e irritables al final”<sup>1133</sup>*

En este último caso, se demuestra las veces que hemos considerado a la música como un estímulo bipolar, es decir, capaz de producir bonanza, pero también irritabilidad. Del mismo modo, en otro momento, contó Esquirol como una señora, apasionada e intérprete musical al piano y al canto, padecía de la misma dolencia que el anterior (melancolía), y como se le indujo a que tocara y cantara para alegrar su estado anímico. Comenzó con fuerza y alegría a tocar y cantar melodías que le eran familiares y que recordaban a su niñez, pero pronto se sumió en la desesperación y su interpretación se tornó absoluta e insoportablemente monótona, agravando su estado de salud.<sup>1134</sup>

Tal vez fueran dos de las aplicaciones del psiquiatra francés que más le hicieron dudar de los poderes musicales, llevándole a una desazón relativa, en la que gracias a su insistencia no cejó en seguir intentándolo con aceptables resultados posteriores.

---

<sup>1132</sup> Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 6 p.418. Bruselas 1828

<sup>1133</sup> Esquirol en Leuret, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p. 300-301

<sup>1134</sup> Ibid. p.301

Sin embargo, el ansia de investigación alrededor de la música llevó a Esquirol a plantear un innovador tratamiento terapéutico musical en masa, nunca antes concebido, obteniendo un rendimiento a sus propósitos algo confusos. Así nos lo describió:

*“El hospital de la Salpêtrière, me ofreció un inmenso campo en los ensayos clínicos con la música, y no me reprocho el haber descuidado otros tratamientos. Contábamos con más de 1200 mujeres locas internadas en el hospital. De estas, 200 estaban sometidos diariamente a un observación particular y fueron seleccionadas para el tratamiento sonoro. Tenía tantas aplicaciones parciales con la música, que quería probar a las masas. Mis experimentos se realizaron durante el verano de 1824 y 1825. Contraté a algunos músicos muy distinguidos de la capital, acompañados por estudiantes del Conservatorio de Música, que vinieron a la institución varios domingos. El grupo lo formaba el arpa, piano, violín, instrumentos de viento y voces excelentes, que se combinaron se combinaron para hacer conciertos conciertos agradables e interesantes. Después de los primeros conciertos, se desarrollaron los acontecimientos, y respondieron a la terapia satisfactoriamente alrededor de 80 mujeres. Entre las convalecientes, estaban las maniáticas, las monomaniáticas, y las lipemaniáticas tranquilas”*

Hasta este punto, la información que Esquirol relató parece, cuanto menos, amen de innovadora, prometedora, pues haciendo un estudio de campo como lo hizo, seleccionando los sujetos control, y con una recogida de datos estadística, se podría convertir en el primer análisis con una fundamentación empírica probada. Sin embargo, las conclusiones no fueron tan alentadoras como prometían:

*“Se transmitió la música en todas las claves y modos posibles, así como en todas las medidas. Se tocada y cantaba con variaciones y grandes fragmentos de obras. Mis locas estaban muy atentas, sus caras se animaron, sus ojos se hicieron más brillantes, pero todo se quedó en silencio: un par de lágrimas cayeron, dos de ellas pidieron que se cantara una canción concreta y les dimos ese deseo”<sup>1135</sup>*

Ante una población de estudio tan amplia, los resultados desde los propósitos de la terapia musical, fueron inciertos y poco homogéneos. A pesar de la selección que realizó Esquirol y su ayudante Chambeyron, los

---

<sup>1135</sup> Esquirol en Leuret, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p. 302

sentimientos despertados en las 80 mujeres fueron dispares y difícilmente medibles. Aunque si bien coincidieron en silenciarse todas a la vez, tal vez el psiquiatra se esperaba mayor reacción de ellas, gritos o alabanzas, aleluyas o danzas, un halo de recuperación, pero tras la música solo se oyó el viento. Así transmitió Esquirol su frustración:

*“Este nuevo espectáculo para nuestra enfermedad, no estuvo exenta de influencia, pero mediante él no se obtuvo curación, ni siquiera la mejora en su estado mental...”<sup>1136</sup>*

Favorecer a un grupo tan nutrido de pacientes con un mismo tratamiento evidenció la falta de conocimientos del psiquiatra francés al respecto, aunque la intención no era mala, era muy difícil hacer coincidir los gustos musicales de 80 enfermas. Algunas sentirían lo mismo, otras tantas lo contrario, algunas manifestarían tristeza, otras alegría, pero no hubo una uniformidad emocional como la que pretendía el psiquiatra. No obstante, y como hemos podido suponer, la música no dejó indiferente a ninguna, pero no era suficiente para argumentar una acción terapéutica convincente.

Como colofón a los sucesos en su estancia en Charenton, Esquirol nos regaló una síntesis perfecta a la realización de la terapia musical y un último caso, en el que el paciente, después de haber sido sometido a psicoterapia y actividades de diferente tipo, encontró su único alivio en la acción musical:

*“Ocho años de experiencia en el Hospital Psiquiátrico (Charenton) me han otorgado oportunidades de utilizar la música para el tratamiento de los enfermos con profundas deficiencias mentales y defectos físicos. De seis meses a un año de terapia musical, fueron suficientes para cambiar totalmente la visión del mundo que tenían los enfermos y la visión que el mundo tenía sobre ellos.*

*Entre los más impresionantes ejemplos, es el caso de un enfermo mental de 55 años de edad quien después de 20 años de psicoanálisis, terapia de sueño, psicodrama y una infinidad de intentos para tratar de tener una vida normal, encontró el valor para revivir y contar una experiencia traumática que había enterrado profundamente en su subconsciente desde los 14 años. Esta catarsis dramática seguida de una completa metamorfosis de la personalidad del enfermo fueron posibles gracias a una composición específica de música”*

---

<sup>1136</sup> Ibid. p.303

Un siglo antes que Sigmund Freud acuñara el término psicoanálisis, nos recreamos en la genialidad de Esquirol, pues utilizó métodos similares para encontrarse con un paciente cuyo pasado, no le permitía evolucionar ni psíquica ni físicamente. A diferencia de Freud, Esquirol recurrió a la memoria musical hasta llegar al punto introspectivo en el que el paciente se había estacionado. Gracias a dicha memoria, el enfermo revivió una angustiosa situación que fue capaz de revertir, y según parece, solo con la audición de una determinada melodía.

Esquirol, no deja de sorprendernos con estos detalles relatados con devoción. Sin embargo, y como hemos podido corroborar, sus propósitos sufrieron altibajos significativos, pues en muchas ocasiones, los objetivos propuestos o las reacciones esperadas tras la aplicación del tratamiento musical, no fueron las esperadas, compaginando con momentos exitosos al respecto, donde la música jugó un papel determinante en la “recuperación” de sus dementes.

A pesar de las dudas, Esquirol se convirtió en un referente de la terapia musical, al que hay que recurrir para hacernos una idea de la innovación que llevó a cabo en una etapa convulsa y llena de prejuicios.

#### 7.2.5 François Leuret y la educación musical de los dementes

François Leuret (1797-1851) anatomista y psiquiatra francés oriundo de Nancy, estudió medicina con Jean-Étienne Dominique Esquirol, y fue el médico jefe de la Bicêtre, en París. Dos de sus estudiantes más conocidos fueron Paul Broca (1824-1880) y Pierre Louis Gratiolet (1815-1865).

Leuret hizo numerosas investigaciones con los dementes de su institución y fue partícipe en otras de sus homólogos, pero al igual que estos, véase Esquirol, utilizó la música como un recurso más, que en ocasiones se convirtió en una poderosa herramienta terapéutica tal y como lo expuso en su obra *Du traitement moral de la folie*<sup>1137</sup>. En este escrito, dio pinceladas significativas alrededor del tratamiento sonoro valorándolo desde un punto de vista muy ilusionante, a la par que escéptico. En el siguiente párrafo transmitió esa sensación de duda:

---

<sup>1137</sup> Leuret, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 vv.pp

*“Yo también quería probar la música como terapia. Hay pocos médicos alienados que han recurrido a estos medios de distracción, ya sea entre los antiguos como entre los modernos. Se han hecho intentos en este género, pero he encontrado, demasiado incompleta la cuestión en cuanto a la eficacia de la música en el tratamiento de la locura, y voy a hablar con los que hicieron estos intentos”*

¿Por dónde comenzar a investigar en este campo? En primer lugar, Leuret no tenía entre su plantilla a ningún músico que le sirviera de terapeuta, por lo que tuvo que buscar entre sus pacientes. Las pesquisas dieron resultado, y encontró un músico violinista con un trastorno obsesivo. Lógicamente, primero había que tratar al violinista, pues su miedo al entorno, había creado a un personaje temeroso, melancólico y obsesionado. Así lo describió nuestro psiquiatra:

*“Como no tenía a mi disposición, ni cantante ni músico, tuve que buscar entre los alienados. Entre ellos había un violinista viejo y enfermo, del que aparentemente poco se podía sacar. Creía que le perseguía la policía, y no se atrevía a comunicarse con nadie. Para hacer que funcionara y poder darle de comer tenía que usar varias alternativas. Lo cierto es que no sabía muy bien como hacerlo y pensé directamente en la música.*

*Conduje al paciente hasta el cuarto de baño. Tenía dos alternativas, o el baño de agua fría o coger el violín: debía elegir. Vaciló durante algún tiempo, pero finalmente prevaleció el recuerdo de su profesión, y tomó el violín. Tocó una melodía, una que él quiso, la Marsellesa. Teniéndolo en este punto, tenía que aprovechar para obtener más de él. Sin dilación lo lleve a la escuela de música contigua a la Bicetre, y contraté a algunos cantantes para que él los acompañara.*

*Realizamos este tratamiento durante dos meses, en los que el hombre volvió a ser el gran violinista que era y continuó con el ejercicio de su profesión. Desde entonces, y para cualquier tratamiento con otros pacientes, acudí para que me ayudase”<sup>1138</sup>*

Tengamos en cuenta, que el paciente violinista, presentaba una patología “curable”, si se trataba correctamente. Según Leuret, no hubo otro medio de terapia que no fuera la música.

Sabemos por otros escritos, que las personas que tenían contacto directo con este arte (intérpretes), eran susceptibles de tener mayor

---

<sup>1138</sup> Ibid. p.177

acquiescencia con todo lo que fuera relativo a ella. Una mente preparada para aceptar y reproducir sonidos o movimientos, adquiriría una plasticidad distinta a aquellos que no estaban acostumbrados a este ejercicio. Cuando el paciente era un intérprete de cualquier instrumento, la concesión de permisos de disfrute, podían proporcionar una ocupación a la mente, pero aun así, se tenía que actuar con precaución para realizar una adecuada adaptación de la música en el individuo.<sup>1139</sup> Por lo tanto cabe pensar, que la terapia se sucedió en un periodo relativamente corto de tiempo, obteniendo resultados inmediatos.

Por otra parte es interesante comentar el reclamo utilizado por Leuret para que el paciente volviera a sus costumbres. Podemos entender que la idea de la ducha fría no era nada alentadora, y que no había muchas alternativas donde elegir. De este modo, al alienado no le quedó más remedio que elegir lo menos agresivo para su cuerpo y mente. Sin embargo, la psicoterapia, que hubiera sido lo más adecuado, no apareció en el escrito, aunque por otra parte, no sabemos si fue un método utilizado y no aceptado por el enfermo. En conclusión, el paciente se reestableció por completo de sus manías gracias a la intervención de la música. Así lo mostró Leuret con dos posibles hipótesis al respecto de la intervención musical en la locura:

*“La curación de P... es, sin duda, debido a lo que él hizo con la música. Es la música por lo tanto influenciable en el tratamiento de la locura? O bien P... sanó debido a que haciendo música, volvió a su antigua profesión? Estas dos causas son, en mi opinión, las que han contribuido a la curación, y no podía decir que ambas cual de ellas han tenido mayor participación en el resultado”<sup>1140</sup>*

A partir de este hecho, el psiquiatra se interesó cada vez más por la acción terapéutica de la música y se esmeró en encontrar entre sus pacientes y los del hospicio de la Bicetre, un grupo de cámara y un pequeño coro. Tan pronto tuvo su conjunto musical, aplicó asiduamente un tratamiento a todos sus enfermos, convirtiendo a la música en un elemento de distracción para todos los internos y en una terapia medicinal indispensable para aquellos susceptibles de ser curados:

---

<sup>1139</sup> *La práctica de la medicina: un tratado de patología especial y terapéutica*. Filadelfia 1848. p. 277

<sup>1140</sup> Leuret, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p. 298

*“Encontré a un grupo de músicos y cantantes; los músicos se encontraron entre las personas ciegas del hospicio, y los cantantes entre los locos. En pocos días fueron capaces de cantar juntos y en armonía. Ahora, aplicó la música para muchas cosas: después de las lecturas por la noche, un par de canciones por las mañanas que elijo de forma draconiana, y veo la satisfacción de mis enfermos, dejándoles que de ellos broten algunas ideas y sentimientos suaves, que se multiplican cada día, y en aquellos que son curables, no dejar de alentar su retorno a la razón”<sup>1141</sup>*

Las apariciones del pequeño grupo musical se multiplicaron y se recurrió a ellos para el día a día de los enfermos e incluso para las reuniones entre los profesionales del establecimiento mental:

*“Dos veces por semana, nuestras reuniones más serias, están acompañadas de canto y música. Si el tiempo es malo, nos quedamos en el pasillo de la escuela, y si hace buen tiempo, vamos al jardín del hospicio, y allí, todos nuestros pacientes se disponen entorno a los músicos y cantantes.”<sup>1142</sup>*

Visto que el éxito de las investigaciones alrededor del hecho musical, cumplían los objetivos de Leuret, estableció un sistema educativo en el que la música y el canto se convirtieron en objeto de estudio para los dementes inteligentes:

*“Esta institución se está perfeccionando. Varios miembros del Consejo, tales como Hervé de Kergorlay y Jean Dennis Cochin, seguido y apoyado por las ideas progresistas del Sr. Wilhelm<sup>1143</sup>, que tiene tan felizmente establecidas escuelas de canto en todos los distritos París, me han ofrecido la ayuda de su experiencia, y se ha diseñado un proyecto para la educación musical adaptada a los intelectuales de nuestros pacientes, un proyecto que espero poner pronto en ejecución”<sup>1144</sup>*

La declaración de intenciones del psiquiatra y sus propósitos se orientaron hacia un sector muy determinado de su comunidad: aquellos alienados capaces de obtener un resultado satisfactorio de la educación

---

<sup>1141</sup> Ibid. 177

<sup>1142</sup> Ibid.

<sup>1143</sup> Leuret buscó patrocinadores y hombres de negocios que apostararan por su proyecto musical. De este modo encontramos al político y abogado Hector Kergorlay (1803-1873), y el abogado y filántropo Jean Dennis Cochin (1789-1841) .

<sup>1144</sup> Leuret, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p.178

musical. Entre ellos se manifestaban diferentes sensaciones que en conjunción con los sonidos derivaban en distintas impresiones:

*“Estas lecciones, para que fueran útiles, era necesario hacerlas incluso cuando había mala gana o a la fuerza. Una persona demente que se comprometía a tomar clases de música estaba por lo general, muy cercana a sanar. Si se trataba de un músico, se sabía de antemano que podía mantener la ilusión y hacer música: la música y la locura siempre podían caminar juntas sin ningún tipo de perjuicio. Pero si, por el contrario, la locura provocaba estados de abatimiento y tristeza, la música, era una especie de antídoto contra las ideas locas, que terminaban siendo rechazadas y derrotadas”<sup>1145</sup>*

Desgraciadamente, a lo largo de sus escritos, no se estableció que tipo de enseñanzas musicales se llevaron a cabo, pero ligado a este hecho, si detalló como utilizó el ritmo musical para acompañar los pasos de aquellos internos que tenían problemas de movilidad y desplazamiento, cuyas anomalías podían ser reeducadas con el ritmo en la deambulación.

Por otro lado, Leuret tenía muy presente que la “nueva terapia” que estaba comenzando a aplicar, manifestaba mediante la práctica, sus pros y sus contras. Evidentemente, no se le podía escapar el hecho de que las características del paciente estuvieran por encima del propio tratamiento, contraindicando en ocasiones la terapia sonora, dependiendo de la que presentaran, no obstante, se erigió en defensor absoluto de la terapia considerando infundadas aquellas teorías que la refutaban y criticaban:

*“Sé que en los últimos tiempos sobre todo, la influencia de la música en la locura, ha sido considerada como nula, y creen que es útil sólo para aquellos cuya recuperación está a punto de terminar; pero esta opinión está totalmente infundada. La música para los locos actúa igual que cualquier remedio farmacéutico en el tratamiento de enfermedades comunes. La locura ofrece muchas variedades y depende del estado de locura donde la música es adecuada y otros en los que sería perjudicial. Y para los pacientes en que la música es adecuada, no creo que cualquier tipo de música pueda tener éxito. Cada forma de locura, sus síntomas, los achaques, lleva sus curaciones distintas”<sup>1146</sup>*

---

<sup>1145</sup> Ibid. p.304

<sup>1146</sup> Leuret, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p.298



Para sostener su defensa de la terapia musical reprodujo las efemérides de Saúl y David, así como las de Farinelli y Felipe V.<sup>1147</sup> Además contó con la inestimable colaboración de su homólogo y amigo Esquirol, con el que, como hemos visto anteriormente, compartieron investigaciones en este campo. De él dijo:

*“Hay pocos escritores que han visto en la música una forma de medicina para curar la patología de la locura, pero debo decir que hay pruebas suficientes para ser positivo y dedicarle una gran confianza. M. Esquirol, en muchos experimentos, trata de determinar lo que se debe pensar en este punto, y en su libro sobre las enfermedades mentales, dice: Sé que algunos autores, tienen escritos sobre el poder de la música, y he leído algunos hechos fiables al respecto. Tuve que tratar la música como una manera de curar a los locos y la he utilizado por todos los medios y circunstancias más favorables para el éxito. A veces, los pacientes se irritaban a causa del furor causado, otras veces les distraía pero en todos los casos, ha sido beneficiosa para los convalecientes”<sup>1148</sup>*

Tras estudiar todos los casos de Esquirol, Leuret sacó conclusiones de aquellos en los que la música no había funcionado. Por ejemplo, aquel en el que fracasó con la terapia musical en masa, extrajo el aspecto positivo y aprendiendo de los errores de su homólogo, sentenció con una gran afirmación **“la música no cura pero ayuda”**:

*“Evidentemente, el uso de la música no fue adecuada para las mujeres de La Salpêtrière, produjo poco efecto sobre ellas. Yo intenté constantemente utilizar la música con la locura, utilizando a músicos muy cualificados. No voy a concluir a partir de sus fracasos, pues es necesario hacer música para alienados, aunque si la música no cura, distrae y por lo tanto alivia, trae algo de alivio al dolor físico y emocional y, obviamente, es útil para convalecientes, así que no rechazaré su uso”<sup>1149</sup>*

Ante todo, la frase acuñada anteriormente puso a Leuret, Esquirol y Pinel en una línea muy crítica con la terapia musical y sus resultados, pues los tres pensaban de igual forma, mostrándose escépticos y cautelosos antes de formalizar ninguna teoría irrefutable al respecto. Tal visión les favoreció, pues a

---

<sup>1147</sup> Leuret extrae la cita del V. L'art. Musique en *Dictionnaire des Sciences médicales* t. XXXV, p. 70, artículo de Fournier-Pescay.

<sup>1148</sup> Leuret, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p.300

<sup>1149</sup> *Ibid* p.303

pesar de probar diversos tratamientos musicales, en el trasfondo de los mismos siempre volaba la sombra de la duda.

Leuret advirtió que las sesiones de audición y participación debían ser más continuas y no tan espaciadas en el tiempo para obtener resultados más tangibles:

*“El efecto de la música que M. Esquirol aplicó no logró producir la curación o la mejoría en el estado mental de este hospital para enfermos mentales, y su impotencia era constante. El resultado de los intentos realizados por M. Esquirol disminuyó su confianza, pero gracias a los relatos de los escritores antiguos, se sintió con fuerzas para no abandonar, sin embargo, creo que los ensayos de M. Esquirol, no fueron tan numerosos ni tan variados como lo podían haber sido. Los pacientes de la Salpêtrière no hicieron más que escuchar la música, nunca la ejecutaron, y sólo la escuchaban una vez por semana, es decir, con siete días distancia. En vez de hacer esto, ¿qué hubiera pasado si se les hubiera enseñado lecciones de música que se repitieran cada día? No se detuvo en pensar en estas variables. Escuchar música puede resultar ineficaz, hay que poner atención a lo que se está ejecutando, ya que de ello depende la efectividad”*

Podemos aseverar, que la cruzada de Leuret con la música tuvo un interesante proceso, pues mejoró lo que sus homólogos habían experimentado, y creó nuevas ideas de aplicación en los tratamientos para los dementes.

#### 7.2.6 Jean Martin Charcot. El continuador de la terapia musical psiquiátrica en el siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el interés por la psicología de los dementes y sus tratamientos, fue tomando un interés especial. Tras los eminentes Pinel, Esquirol y Leuret, entre muchos otros, surgieron figuras de la talla de Jean Martin Charcot, que introdujo en sus prescripciones con los dementes, sesiones de hipnotismo, siendo en cierto modo, precursor de Sigmund Freud, Joseph Babinski, Gilles de La Tourette y Gilbert Ballet; todos ellos alumnos del genial neurólogo francés.

Jean Martin Charcot (1825-1893), fue profesor de anatomía patológica, titular de la cátedra de enfermedades del sistema nervioso, miembro de la *Académie de médecine* (1873) y de la *Académie des Sciences* (1883). Cofundador con Guillaume Duchenne de la neurología moderna y uno de los

más grandes médicos franceses de todos los tiempos. Dirigió la medicina mental con importantes innovaciones y evidenció la relación existente entre las lesiones de ciertas partes del cerebro y la afectación de las habilidades motrices. Fundador de la escuela de neurología del Hôpital de la Salpêtrière, donde impartió clases, entre 1885 y 1887. En este entorno, fue donde más prolífica fue su práctica con los alienados internos en dicho hospicio.

Si bien no escribió un tratado en el que explicitara la música como medio terapéutico en el alienado, si sabemos por otros documentos, que Charcot gustó siempre de acompañarse con música en muchos de los tratamientos que practicaba con los internos de la Salpêtrière. De este modo, hiló musicalmente los baños, los paseos y otras distracciones en las que la música era un coadyuvante, pero en ningún caso una receta única.

Los jóvenes y brillantes médicos europeos que viajaban a Francia para perfeccionarse con el nacimiento de la psiquiatría moderna, observaron como Charcot organizó asiduamente conciertos en su establecimiento para las internas y luego comprobaban que la música las calmaba, aunque sus efectos eran menos duraderos que los que provocaban los chorros de agua helada sobre aquellas pobres mujeres<sup>1150</sup>

### 7.3. LA CRÍTICA AL TRATAMIENTO MUSICAL. INCIDENCIA DE LA MÚSICA EN EL SISTEMA NERVIOSO Y PATOLOGÍA MUSICAL

A principios del siglo XIX, la preocupación por la amenaza moral planteada por la música fue reemplazada en parte, por la idea de que ésta, podría sobre-estimular el sistema nervioso, lo que podía conllevar a la enfermedad, la inmoralidad, e incluso la muerte.

Durante la Ilustración, la relación entre el sistema nervioso y la música, como hemos podido observar en los tratados al respecto, establecieron una sinergia tan poderosa que se tomó como un refinado y sensible tratamiento de la patología mental. Sin embargo, hacia la primera década del XIX, este punto de vista fue cuestionado por algunos médicos, que basándose en la etiología de la enfermedad, vieron la excesiva estimulación provocada por la música,

---

<sup>1150</sup> M. Ucha Ubade: *Música funcional en los ambientes laborales*, Relato Oficial del II Congreso argentino de Medicina del Trabajo, Buenos Aires 1959.

como una de las principales causas del mal. La crítica radicó en el efecto nocivo de esta en el orden cósmico y social, algo que se intensificó por los cambios políticos y culturales desatados por la Revolución Francesa.

Sin embargo, la idea de que la música podía ser contraproducente para el ser humano, ya apareció en los relatos homéricos al contar como Ulises, fue atado al mástil de su navío para no ser hechizado por el canto de las sirenas. Pero lejos de leyendas y mitos, se estableció en el Clasicismo, un discurso sistemático sobre las patologías que la música podía despertar en el hombre. En este momento, la concepción platónico-cristiana sobre los efectos morales y físicos de la música reminiscente del Renacimiento y Barroco, quedó reemplazada en parte por la idea de que la música podría agitar la vulnerabilidad del sistema nervioso y con ello causar enfermedades<sup>1151</sup>.

Poco se ha escrito al respecto, y desde este punto, consideramos una obligación, el plantearnos a los detractores de la terapia musical, tal y como la conocemos a lo largo de los capítulos expuestos. A modo de introspección, es necesario recorrer brevemente todos los pensamientos que se vertieron sobre la incidencia musical en el sistema nervioso. De tal forma, durante gran parte de los últimos tres mil años, la noción pitagórica de la música como una cuestión matemática y armónica para templar los nervios, fue más influyente que cualquier paradigma centrado en este tema. Desde Damon, contemporáneo de Sócrates, muchos argumentaron que la música era esencialmente una cuestión de orden y no de placer. Pitágoras y el pensamiento platónico de la música hacían hincapié en la relación entre el ethos y la importancia en el papel que esta jugaba en el cuerpo y en los sentidos. Sobrevolaba la sombra de un enfoque más empírico representado en las teorías de filósofos como Aristóteles y Aristoxenus.<sup>1152</sup> En este contexto, los efectos terapéuticos de la música se veían como algo muy positivo, pues ayudaba a regular el cuerpo y sus pasiones. En la Edad Media, a través del trabajo de Boecio, entre otros, los conceptos de orden universal dominando el pensamiento medieval y renacentista con respecto al poder musical, levantaron una ola especulativa sobre el tema. Ya en el siglo XVII, Robert Fludd, Johannes

---

<sup>1151</sup> Foucault, Michel, *The History of Madness* Oxford: Routledge, 2006, p.322

<sup>1152</sup> Susan McClary, *Music, the Pythagoreans, and the Body*, en *Choreographing History*, ed. Susan Leigh Foster (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 82–104.

Kepler, y Atanasio Kircher, refrendaron las teorías expuestas en una música basada en la relación entre el microcosmos humano y macrocosmos cósmico.<sup>1153</sup>

Sin embargo, otras tendencias se movieron hacia un pensamiento distanciado de la cosmología, y enfocado hacia una visión más materialista que colocó al sistema nervioso, en la intersección entre el cuerpo, la mente y el corazón. El trabajo de filósofos de la naturaleza como Vincenzo Galilei, Mersenne, Descartes y Newton, sobre los temperamentos musicales, marcaron un cambio en el pensamiento que se tenía hasta entonces.<sup>1154</sup> La armonía del mundo, se convirtió en una mera metáfora, aunque todavía con fuerte influencia en la sociedad clasicista.<sup>1155</sup> Este cambio se reflejó en la teoría musical de la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII, donde las doctrinas barrocas de Kircher y Descartes fueron impugnadas por una idea más física y subjetiva de la sensibilidad, que se basaba en atemperar de manera deliberada al sistema nervioso a través de la música.

Tal amalgama de pensamientos al respecto eran un conjunto de asociaciones complementarias entre las ideas filosóficas del inglés John Locke (1632-1704), las composiciones de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) y los conocimientos matemáticos de Johann Georg Sulzer (1720-1779) , dirigiéndose hacia una estética de la sensación, en el que la música era vista como un estimulante del nervio<sup>1156</sup>.

El historiador estadounidense George Sebastien Rousseau (1969), ha demostrado en un estudio actual, la importancia de la neurología en la base para la integración de la sensibilidad, la cortesía, gentileza, y el sentimiento, desarrollado como una reacción a la violencia y a la intolerancia.<sup>1157</sup> Un panorama similar se observa con respecto a la reflexión sobre el uso médico de la música. Los trabajos registrados en el Barroco de Kircher, *Musurgia*

---

<sup>1153</sup> Gouk, Penelope, *Music, Melancholy and Medical Spirits in Early Modern Thought*, in *Music as Medicine*, ed. Hordon, 173–194

<sup>1154</sup> Gouk, Penelope, *The Role of Harmonics in the Scientific Revolution*, en *The Cambridge History of Western Musical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 223–43.

<sup>1155</sup> Kessler, Jaime, *Music, Science, Philosophy: Models in the Universe of Thought* (Aldershot: Ashgate, 2001), p.177

<sup>1156</sup> Leslie David Blasius, *The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience*, en *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. Ian Bent. Cambridge University Press, 1996, pp. 3-24.

<sup>1157</sup> George S. Rousseau, *Science and the Discovery of the Imagination in Enlightened England, Eighteenth Cent. Stud.*, 1969, 3, pp. 108-35.

*Universalis*, o libros posteriores como los de Michael Ernst Etmüller en 1714 denominado *Disputatio effectus musicae in hominem* o Friedrich Erhardt Niedten en 1717 llamado *Veritophili*, tendieron a hablar de los efectos médicos de la música en relación a la armonía que debía existir entre el alma y el cuerpo.<sup>1158</sup> Sin embargo, desde mediados del siglo XVIII las obras sobre este tema proliferaron, como las *Reflexiones* de Richard Brocklesby de 1749, las efemérides presentadas en 1737 en la *Memorias de la Academia Francesa de Ciencias*<sup>1159</sup>, o el *Verbinding der Musik mit der Arzneygelahrheit* de Ernst Anton Nicolai en 1745, que hicieron hincapié en la poder de la música y su incidencia en el sistema nervioso.

La Dra. Penélope Gouk<sup>1160</sup>, observó que uno de los primeros tratados en enfatizar los efectos de la música en los nervios fue el *Medicina Musica* de Richard Browne en 1729, que asumía que el poder que la música sobre las emociones era verificable experimentalmente, y sobre todo, identificó los nervios como responsables del impacto emocional de la música, como muestra el siguiente extracto del tratado:

***“La consecución sonora, supone un aumento de las pequeñas vibraciones o movimientos del aire, que son recogidos por el oído externo, y son llevados desde allí a través de la vía auditiva hasta el tímpano, en el que late, los cuatro huesos pequeños del oído mueven el aire interior, que, según el grado de movimiento, toma una impresión del nervio auditivo en la cóclea y el laberinto, por lo que de acuerdo a las refracciones diferentes del aire exterior, el aire interno hace varias impresiones sobre el nervio auditivo, el órgano inmediato de la Audición, y estas impresiones diferentes representan a la mente diferentes tipos de sonido”***<sup>1161</sup>

Aunque esta idea de la estimulación del nervio auditivo, desde una perspectiva fisiológica, se convirtió en una de las bases científicas más comentadas durante la Ilustración, es sorprendente, aún encontrándonos en el Clasicismo (retorno a los saberes de la antigüedad clásica), la gran tradición

<sup>1158</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (Rome: 1650); Michael Ernst Etmüller, *Disputatio effectus musicae in hominem* (Leipzig: Johann Gottlieb Bauch, 1714); Friedrich Erhardt Niedten, *Veritophili* (Hamburg: Benjamin Schiller, 1717).

<sup>1159</sup> Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Age*, 2 vols. (New York: Harcourt, Brace and Company, 1935), I:p.159.

<sup>1160</sup> Gouk, Penelope. *Raising Spirits* p.92.

<sup>1161</sup> Richard Browne, *Medicina Musica or a Mechanical Essay on the Effects of Singing Music, and Dancing on Human Bodies*. London: J. Cooke, 1729, p. 33.

pitagórica que se mantuvo en el contexto de la sensibilidad auditiva.<sup>1162</sup> La noción de que la música afectaba a los nervios desde la perspectiva pitagórica, no era otra que la desarrollada por los alquimistas barrocos como Robert Fludd, en la que los nervios podían ser visto como una continuación de la visión de la música en la alineación del microcosmos humano y el macrocosmos cósmico, utilizando en este período, una terminología de la neurología moderna, algo que se reflejó en la “retórica del orden”.

Así pues, desde la década de 1790 hacia delante, los escritores cambiaron la terminología a utilizar, y se ocuparon de la incidencia de la música en el cuerpo utilizando un lenguaje neurológico, aunque, en su mayor parte, se siguió considerando a esta como un modelo de orden moral relacionado con la salud, tal cual rezaban las ideas neoplatónicas, siendo los sonidos, un medio para “refinar” los nervios y calmar las pasiones malsanas, incluyendo las sexuales.<sup>1163</sup>

A pesar de algunas voces hostiles al respecto, como las de Jean-Jacques Rousseau, que se quejó del escaso propósito moral de la música de su época y de la variopinta amalgama de sensaciones que ésta era capaz de producir en los oyentes:

*“Si el mayor imperio que tienen nuestras sensaciones sobre nosotros no se debe a causas morales, ¿por qué entonces somos tan sensibles a impresiones que no existen para los bárbaros? ¿Por qué nuestras músicas más conmovedoras son sólo un ruido vano para el oído de un caribe? ¿Sus nervios son de otra naturaleza que los nuestros? ¿Por qué no se estremecen del mismo modo? ¿Por qué esos mismos estremecimientos afectan tanto a unos y tan poco a otros?”*<sup>1164</sup>

El médico y moralista escocés John Gregory (1724-1773), creyó que el cultivo sin control de la música por sí misma, minaba la salud moral de una sociedad. Para evitar esto, era necesario encontrar el justo equilibrio entre los extremos de primitivismo y la decadencia, un proceso que requería una

---

<sup>1162</sup> Fubini, Enrico. *The History of Music Aesthetics*. London: Macmillan, 1990, pp. 194- 201

<sup>1163</sup> Northrop, Frye, *Towards Defining an Age of Sensibility*, ELH, 1956, 23, pp. 144-56

<sup>1164</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, en *La música y la estética en los siglos XVIII y XIX*, ed. Peter le Huray y James Day (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p.82 y en Colección estética y crítica nº 23. *Escritos sobre música*. JJ.Rousseau. Universidad de Valencia. Dir. Roman de la Calle. 2007, p.298

regulación cuidadosa.<sup>1165</sup> Este equilibrio, lo halló en la génesis de la música en sí, en la música natural, primitiva, aquella que incide con mayor celeridad en el alma humana. Según Gregory, la música no debía caer en manos de intérpretes al uso, sino de compositores - como ya nos explicó Vincenzo Galilei- que supieran manejar las emociones y sentimientos de la platea:

*“La influencia de la música sobre la mente es tal vez mayor que la de cualquiera de las bellas artes. Es capaz de levantar todas las pasiones y las emociones del alma. Sin embargo, los efectos reales producidos por la misma son despreciables. Esto es debido en gran medida a que se dejó en manos de los músicos prácticos, y no bajo la dirección del gusto y la filosofía. Para, con el fin de dar a la música una influencia extensa sobre la mente, el compositor y el intérprete debe entender bien al corazón humano, las diferentes asociaciones de las pasiones, y las transiciones naturales de uno a otro, de manera que puedan ser capaces de comandarlo, como consecuencia de su habilidad en la expresión musical.”<sup>1166</sup>*

La expresión y el control de las pasiones con la música, eran centrales en el discurso de Gregory, que se organizó en torno a tres temas: en primer lugar, la relación adecuada entre la música y la filosofía; en segundo lugar, el papel de la música en el proceso de civilización, incluyendo los nocivos, así como los beneficiosos efectos; y por último, la asociación de la música con la identidad nacional, especialmente en relación con Escocia.

Otros esteticistas y médicos ilustrados, a menudo, escuchaban música culta y observaban su aspecto moral, así como su repercusión en el sistema nervioso.<sup>1167</sup> Sin ir más lejos el profesor de medicina de la Universidad de Edimburgo, Robert Whytt (1714-1766), sugirió que la música era productiva para conducir un estado nervioso extremo, provocado por una enfermedad neurológica, y rebajar la intensidad de la virulencia gracias al sonido de las canciones.<sup>1168</sup> Describió para ilustrar este caso, la hidrofobia, enfermedad infecciosa del sistema nervioso, producida por un virus que provocaba encefalitis aguda que podía resultar fatal. Afectaba a varias especies de

---

<sup>1165</sup> Gouk, Penelope, *Music's Pathological and Therapeutic Effects on the Body Politic: Doctor John Gregory's Views*, ed. Penelope Gouk y Helen Hills. Aldershot: Ashgate, 2005, pp 191-208.

<sup>1166</sup> Ibid. 191

<sup>1167</sup> Brocklesby, Richard. *Reflections on Antient and Modern Musick* London: M. Cooper, 1749, p.11

<sup>1168</sup> Whytt, Robert. *Observations on the Nature, Cause, and Cure of Those Disorders Which are Commonly called Nervous, Hypochondriac or Hysterical*. Harvard University 1765. p.442



animales, en especial carnívoros y roedores, y al ser humano. Podía ser causa de muerte.

En las siguientes palabras observamos como se propuso el tratamiento musical para la hidrofobia y como el propio Whytt se mostró escéptico al respecto, sin embargo la secundó:

*“Aunque este razonamiento parece estar confirmado por el cuidado de los pacientes del Dr. Nugent, sin embargo, en este lugar, la música y otros recursos fueron utilizados, así como los opiáceos, que podían poner en duda si el primero tenía alguna parte importante en la curación”*

Posteriormente añadió la doble función de la música para exaltar o calmar las pasiones del hombre, e incluso le otorgó toda la potestad a la hora ser el único medio de curación:

*“Se pueden excitar las diferentes pasiones mediante las melodías. También puede calmarlas, y según algunos, la música puede curar ella misma las enfermedades”<sup>1169</sup>*

Sin embargo, Whytt acertó al describir los efectos imperceptibles de la música, pues como ya hemos comentado en diversas ocasiones, si los tratamientos eran de larga duración, los efectos se reflejarían a largo plazo, por lo que dio constancia de que la intercesión sonora no era una medicina inmediata, según claro está, la patología sobre la que se utilizara:

*“Los buenos efectos de la música son con frecuencia menos visibles de lo que parecen. Riverius lo utilizaba dos veces al día, y lo menciona como un éxito hasta en trece ocasiones, a la hora de curar a los histéricos, y ahora, es común ordenarlo, con dosis más grande, tres o cuatro veces al día”<sup>1170</sup>*

En la cita precedente, Whytt hizo referencia a Lazare Riviere (1589-1655), médico francés del Barroco, asesor de Luis XIII de Francia, en cuya obra *Methodus curandarum februm*, dio una brevísima connotación de que la

---

<sup>1169</sup> Whytt. Robert *Les vapeurs et maladies nerveuses, hypocondriaques ou hysteriques*. Vol.1. Paris 1767 p.252

<sup>1170</sup> Whytt, Robert. *The works of Robert Whytt*. Edimburgo 1768 p.648

música era adecuada para el tratamiento de los estados histéricos, pues calmaba los nervios y restituía los temperamentos alterados<sup>1171</sup>. Sin embargo no hizo alusión a las sesiones que los pacientes debían tomar. Por lo tanto, y de forma personal, Whytt recomendó terapia musical, cuantas más veces al día mejor:

*“También es posible, por lo que se ha dicho, que los delirios y la locura frenética, han sido curadas por el poder de la música, así como los ruidos fuertes han sido de gran ayuda en la enfermedad, pues distraen la atención, y hacen que los estados desordenados del cerebro y sus membranas, se reordenen y desplacen o eliminen la enfermedad”*<sup>1172</sup>

Para concluir con las aportaciones de Whytt a nuestro tema, podemos pensar que, según lo expuesto, solo teorizó al respecto tomando referencias de autores coetáneos, no dando ninguna evidencia a la práctica terapéutica musical como tal. No obstante, fue absoluto conocedor de su poder medicinal e incidencia en el sistema nervioso.

También tuvo su aparición el efectismo musical en los nervios, en los libros destinados a la dietética publicados en este período, tales como *Las Normas para la Preservación de la Salud* de John Fothergill de 1762, tratando a la música desde dos puntos terapéuticos interesantes y curiosos. Uno de ellos como factor de distracción e interés en su estudio, no reportando, según Fothergill, un esfuerzo excesivo:

*“La música para la distracción en la falta de hambre, provoca en las mujeres con un carácter bilioso (irritable), facilidad para su interpretación, pues no necesitan de grandes esfuerzos para la técnica musical, evitando de este modo ejercicios en los procesos mentales agudos”*<sup>1173</sup>

El otro punto de vista fue la función de relajación indispensable durante el descanso de las actividades cotidianas:

---

<sup>1171</sup> Riviere, Lazare. *Methodus curandarum februm*. 1645

<sup>1172</sup> Whytt, Robert. *The works of Robert Whytt*. Edimburgo 1768 p.242

<sup>1173</sup> Anon. *Letters to Ladies, on the Preservation of Health and Beauty*. London: Robinson and Roberts, 1770, p. 165

*“Durante esta hora de la relajación, la institutriz o una hermana podría leer en voz alta, la música puede ser ejecutada, o la instrucción oral dada para evitar pérdidas de tiempo innecesarias. En algunas circunstancias, sin embargo, el descanso intelectual bien coordinado, puede acompañar al del cuerpo”<sup>1174</sup>*

En esta misma línea se mostró la obra *La Historia de la Salud y el arte de preservarla*, donde James Mackenzie (1680?-1761) en 1760 recomendó los sonidos para tratar el estado de ansiedad que provocaba la hipocondría:

*“Quiere decir que los vómitos, si se repiten con frecuencia debido a los trastornos hipocondríacos, son curados con el sonido, siendo este útil para la curación de los estados nerviosos, producidos por una vida ajetreada”<sup>1175</sup>*

Samuel Auguste André David Tissot (1728-1797), notable médico suizo cuya investigación se centró en las alteraciones del sistema nervioso y las patologías que las provocaban, escribió sobre el onanismo, y fue reconocido por Kant, Voltaire y el propio Napoleón Bonaparte, como una eminencia de la medicina del siglo XVIII.

En 1790, escribió un tratado llamado *Le traité des nerfs et de leurs maladies* y otro denominado *De l'influence de las pasiones de l'ame*<sup>1176</sup>, en el que ofreció un amplio dispendio del uso musical y su repercusión en el sistema nervioso. En todo el escrito se mostró crítico por un lado, y complacido por otro, de los resultados musicales en contacto con los nervios. Dio a la música la absoluta potestad de dominar la mente y al cuerpo humano a su antojo, prohibiéndola en las mujeres embarazadas, y en aquellos jóvenes con una personalidad voluble. Sin embargo, la recomendó para templar las pasiones del alma, aquellas que por cualquier contratiempo, se veían alteradas y entristecían al hombre, perjudicando sobremanera su salud alterando los humores corpóreos.<sup>1177</sup>

---

<sup>1174</sup> Ibid. p. 144

<sup>1175</sup> J. Mackenzie, *The History of Health, and the Art of Preserving It*. Edinburgh: William Gordon, 1760). Reimpreso en 1979 por Arno Press Inc. Duke p. 198

<sup>1176</sup> Tissot, SAD. *De l'influence des passions de l'âme dans les maladies et des moyens d'ene corriger les mauvais effets*. En Karl-Heinz Polter, *Musik als Heilmittel*. Dusseldorf: G.H. Nolte, 1934, p. 4

<sup>1177</sup> Tissot, Samuel Auguste. *Traite des nerfs et de leurs maladies*. París 1790 pp.417-443

Desde esta perspectiva incidió también en valorar la música como tratamiento a la ciática y la gota, reivindicando las palabras del renacentista von Nettesheim o Paré, y nombrando como ejemplo de curación al Duque Alberto IV de Baviera.<sup>1178</sup> Todas estas patologías eran producto de alteraciones nerviosas no controladas.

Como buen clasicista, recurrió a los clásicos y las historias que muy bien nos relató John Case en el Renacimiento sobre los modos griegos y sus efectos.<sup>1179</sup> También nombró las archiconocidas leyendas de David y Saul, de Timoteo y Alejandro Magno, de Clinias, de Plutarco o Plinio, y las llevó al plano mental, donde la música había recalado tan satisfactoriamente.

Tissot estableció, ya de manera personal, que la atracción del hombre hacia la música era una cuestión natural y animal. Dejándose embelesar por sus sonidos, esta era capaz de corromper la voluntad o de satisfacer los sentimientos. Para algunos casos, estimaba la música incitativa, para otros la calmante.

Otorgó a la música un importante apartado en su terapéutica, aunque de forma teórica, pues en ningún caso se expresó siendo el mismo el aplicador de estos tratamientos. Nombró a contemporáneos suyos como los médicos Sauvages para explicar el tarantismo, Dodart, Pierre Pomme, o Mandajors.

A nivel educativo, el italiano Giuseppe Tartini (1692- 1770), compositor y violinista italiano del último periodo Barroco, sugirió que la música debía ser estudiada por las jóvenes en particular, porque **“aplacaban los nervios”**.

Los nervios fueron reemplazando gradualmente a las pasiones en el foco de la terapia de música, desde donde se plantearon, lo que podríamos llamar la "fisiología moral", argumentando que la música podría inflamar las pasiones y que a su vez podría hacer daño a los oyentes. En este contexto dijo Tissot:

***“Si la música puede estimular la virtud, aún las pasiones y sanar enfermedades físicas y morales, no es de extrañar que también sea capaz de levantar pasiones a un nivel alto”***<sup>1180</sup>

---

<sup>1178</sup> Ver epígrafe 4.1. Capítulo 3: El Renacimiento. Tissot, Samuel Auguste. *Traite des nerfs et de leurs maladies*. París 1790 p.412

<sup>1179</sup> Ver epígrafe 6.1. Capítulo 3: El Renacimiento

<sup>1180</sup> S. A. Tissot. *“Al transportar la música virtudes para sanar y calmar las pasiones enfermedades físicas y morales, por lo que no es de extrañar que ella fue capaz de revivir la pasión en un alto grado”*, *Abhandlung über die Nerven und deren Krankheiten* Leipzig: Friedrich Gotthald Jacobaer und Sohn, 1781,p. 728.

Un ejemplo de esta “fisiología moral” se puede encontrar en la obra del médico alemán Johann Georg Friedrich Franz (1737-1789), *Abhandlung Einflüsse der Musik* publicada en 1770, sugiriendo que **“la música cromática es extremadamente peligrosa para la salud de las personas”**.<sup>1181</sup> Franz trabajó en este tema apuntillando constantemente que la interpretación musical era una forma adecuada para calmar las pasiones. Como ejemplo tomó las palabras de la obra *Noche de epifanía* (Acto primero, escena primera) de Shakespeare, que retrató a la música como una cura para la sensualidad y la melancolía amorosa:

**“Si la música es el alimento del amor, tocad siempre, saciádmela de ella, para que mi apetito, sufriendo un empacho, pueda enfermar, y así morir”**<sup>1182</sup>

El cambio en el pensamiento sobre la música y los nervios de la sensibilidad a la patología se basó en la profesionalización de la medicina y en el establecimiento de la psiquiatría como un campo muy desarrollado en este período, lo que hizo las opiniones de los médicos más influyentes sobre el efecto de la idea de la estimulación nerviosa en la medicina. Todo estaba preparado para la inclusión de la música en este tipo de estimulación por lo que tanto Johan Goerg Sulzer, como el irlandés Daniel Webb, argumentaron que la música tenía un efecto directo sobre los nervios, y no necesariamente por medio de la audición o las pasiones<sup>1183</sup>. En su influyente *Theorie der Künste schönen* de la década de 1770, Sulzer retrató a la música como **“descargas entregadas a los nervios del cuerpo”**.<sup>1184</sup> Esto contrasta con las opiniones de quienes, como el alemán John Joseph Kausch, manifestaron que la música afectaba a la mente a través de la imaginación, utilizando la teoría de John Locke sobre la asociación de ideas.<sup>1185</sup>

---

<sup>1181</sup> Franz, Johann-Georg-Friedrich. *Abhandlung von dem Einflüsse der Musik in die Gesundheit der Menschen*. Leipzig: J.G. Büschel, 1770, p. 9.

<sup>1182</sup> Hoeniger F.D, *Musical Cures of Melancholy and Mania in Shakespeare*, en *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G. R. Hibbard*, ed. J. C. Gray. Toronto: University of Toronto Press, 1984, pp. 55–67

<sup>1183</sup> Webb, Daniel. *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. London: J. Dodsley, 1769 p.6

<sup>1184</sup> Matthew Riley, *Musical Listening in the German Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2004 p.72

<sup>1185</sup> Kausch, Johann Joseph. *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste*. Breslau: Johann Friedrich Korn, 1782

Este modelo de pensamiento, sirvió de base para establecer el cambio entre ver a la música como una fuente productora de pasiones que podría ser excesivas, a considerarla como un estimulante que podía ser peligroso.<sup>1186</sup>

Durante este periodo, los cambios en el pensamiento acerca de cómo funcionaban los nervios ayudaron a promover igualmente la idea de la música como estímulo. El siglo vio una importante variedad de teorías sobre la naturaleza de los nervios coexistiendo con los modelos de los espíritus animales, el fluido nervioso, vibrante y eléctrico. El fisiólogo alemán Emil Heinrich du Bois-Reymond (1818-1896), estableció a mediados del siglo XIX la idea de "vibración simpática"<sup>1187</sup> entre la música y los nervios, que resultó muy influyente en su época. Se adaptó especialmente a la retórica de la sensibilidad, ya que combinaba los nervios con la armonía y la simpatía.<sup>1188</sup>

Desde Galeno, se había instituido la comparación entre los nervios y las cuerdas de un instrumento musical. Posteriormente la "doctrina de la vibración" de Isaac Newton y Locke, instauró una explicación más científica al respecto, tal y como la preconizó el italiano anatomista, fisiólogo y psiquiatra Antonio María Valsalva (1666-1723), sobre el recorrido neuronal que seguía la música cuando era percibida por el oído. En el ya mencionado *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrheit*, del médico y científico alemán Ernst Anton Nicolai (1722-1802) se habló sobre el tono de las fibras del cuerpo (músculos y arterias), así como de los nervios "**como una cuerda tensa de un instrumento musical**" y no lo decía metafóricamente<sup>1189</sup>, pues añadió que el estado de estos nervios estaban en sinergia con la tensión en las cuerdas, y por tanto, determinarían la salud.<sup>1190</sup>

Todo este compendio de estímulos por medio de la vibración pronto se convirtió en objeto de estudio de una disciplina llamada electrofisiología, cuyo fundador fue el anteriormente mencionado Emil Heinrich du Bois-Reymond.

---

<sup>1186</sup> Schumacher, Rudolph. *Die Musik in der Psychiatrie des XIX. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang, 1982. p.39-59

<sup>1187</sup> Du Bois-Reymond, Emil. *Untersuchungen über thierische Electricität*, 2 vols. Berlin. G. Reimer, 1848 p.9

<sup>1188</sup> Gouk, Penélope. *Music, Melancholy and Medical Spirits in Early Modern Thought*, in *Music as Medicine*, ed. Hordon, 173–194

<sup>1189</sup> Nicolai, Ernst Anton. *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrheit*. Halle, Carl Hermann, 1745, VIII- IX. Lo decía literalmente al argumentar que las sensaciones, así como la vida misma, no podían ocurrir sin vibración.

<sup>1190</sup> Ibid. X

Pero el verdadero trabajo de la “electricidad animal”, lo llevó a cabo el médico italiano Luigi Galvani (1737-1798). En relación directa con la música, expresó el psiquiatra estadounidense Edwin Atlee: “ **los efectos de la música son como la electricidad y el galvanismo, instantáneos y universales**”<sup>1191</sup>

Desde este punto, se abrió alrededor de 1800 la cuestión de que la música podía ser un estimulante potencialmente patológico. Esta concepción se basó fundamentalmente en la comprensión de la misma como una forma de “estímulo eléctrico”.

Surgió entonces una corriente llamada brunonianismo<sup>1192</sup>, creada por el médico escocés John Brown (1735-1788), que promulgaba una medicina que consideraba y trataba las enfermedades que eran causadas por el defecto o exceso de excitación. Como podemos entender, la música jugaba aquí un papel preponderante. Este nuevo pensamiento tuvo gran auge en Alemania, donde el médico vienés Joseph Frank (1771-1841), lo extendió declarando:

*"Sería fácil para mi demostrar en esta coyuntura, que el efecto de la música se puede explicar desde la teoría de la estimulación. Utilizando dicha teoría, grandes conocedores de la música han descubierto que la forma de lograr ciertos efectos era especialmente con la música teatral”*<sup>1193</sup>

Al decir estas palabras, Frank, que era músico, y amigo y médico de Beethoven, se basó probablemente en la figura de Salieri y sus composiciones. Sugirió que los pacientes hiperesténicos (nervios, malas digestiones, desasosiego etc.) requerían silencio ya que la música en este caso, causaba en el oído cierto malestar e irritabilidad. No obstante Frank abogó por continuar con la música como terapia con cautela, pues lo que si comprobó fue que el sonido como estimulante tenía más aceptación en los casos de astenia (cansancio, fatiga y debilidad física y psíquica)<sup>1194</sup>

En la misma línea se movió Peter Lichtenthal (1780-1853), que estudió medicina y música en Viena. Era gran admirador de Mozart y arregló varias de sus obras para conjunto de cámara. De este modo podían llegar con mayor

---

<sup>1191</sup> Atlee, Edwin A. *On the Influence of Music* .Philadelphia, 1804 p.15

<sup>1192</sup> Brown, John. *Elements of Medicine* 1780, repr., Philadelphia. Webster, 1814

<sup>1193</sup> Frank, Joseph. *Erläuterungen der Erregungstheorie* . Heilbronn. 1803, p.341.

<sup>1194</sup> *Ibid.* p. 343-344

facilidad a grupos de aficionados que se reunían en casas y salones para interpretar la música de sus compositores favoritos. Entre las obras transcritas por Lichtenthal estaba el *Requiem*. En 1807 escribió *Der Arzt musikalische*, donde es también explícita el brunonianismo en su tratamiento de los efectos de la música en el cuerpo<sup>1195</sup>. Sin embargo, también creía que la estimulación musical podía resultar peligrosa, y argumentó:

***"La música debe tener necesariamente consecuencias perjudiciales cuando la actividad del corazón y los vasos de sangre (flujo sanguíneo) se incrementan, como es el caso de inflamación (hiperestenia) o la fiebre"***

Tras este último párrafo, debemos echar la vista atrás y recordar la inclusión de la música en el pulso tal y como lo expusieron los boloñeses Gentile da Foligno y Pietro d'Abano.<sup>1196</sup> No obstante, y salvando las distancias, Lichtenthal, haciendo un exhaustivo estudio de la influencia de la música en el cuerpo humano, estaba en buena posición para debatir acerca de los poderes benefactores y detractores de los sonidos. Así continuó diciendo:

***"Esto no es el único caso donde la música tiene resultados negativos. Uno siempre debe recordar que está en una posición para estimular la mente a tal grado y es uno de los poderes estimulantes más importantes, y por lo tanto, debe ser perjudicial cuando la estimulación se incrementa notablemente. Las personas que se están recuperando de una enfermedad grave no pueden soportar el menor ruido, sin sufrir una sensibilidad notable... el sonido es un gran estimulante para las personas con mayor sensibilidad, produciéndoles irritabilidad"***<sup>1197</sup>

Lichtenthal quiso resaltar la facultad negativa de la música en la salud, producida por una sobre estimulación de los sentidos, llevando a la persona enferma a un estado nervioso perjudicial, de ahí que aseverara que aquellos pacientes en proceso de recuperación no debían escuchar música por sentirse más sensibles de lo normal y no recaer en la enfermedad.

Como un estimulante social artificial, la música se vio mezclada en una serie de discursos sobre la clase y el género, y llegó a ser vista como un signo

---

<sup>1195</sup> Lichtenthal, Peter *Der musikalische Arzt*. Viena. Wappler y Beck, 1807. p. 172.

<sup>1196</sup> Ver epígrafe 6.1. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos.

<sup>1197</sup> Ibid. Lichtenthal, Peter *Der musikalische...* p. 161-162.



de patología y no como un signo de refinamiento de las clases ociosas. Entonces, se convirtió extrañamente, según algunos teóricos de la época, en un acicate que provocaba enfermedades nerviosas. A partir de este momento, tanto médicos como escritores se preocuparon de sus consecuencias en el estado de salud. Como ejemplo de esto encontramos al médico escocés David Uwins (1780-1837), que explicó que la movilidad social y los estilos de vida modernos, incluida la música, podían conducir a la enfermedad: **“Pianos, sombrillas, restaurantes en Edimburgo. Estas son las verdaderas fuentes de nerviosismo y las enfermedades mentales”**<sup>1198</sup>

Preocupaciones similares se produjeron en la obra del médico inglés Thomas Beddoes (1760-1808). En *Hygeia Beddoes*<sup>1199</sup> publicada en 1804, se ve el punto de vista de la música como una posible causa de las condiciones neuropatológicas. En un punto de este trabajo, dio a entender que la muerte de un joven se produjo en parte por la intercesión musical.<sup>1200</sup>

En otra parte de la obra, puso de manifiesto muchos de los temas que dominaron el discurso durante las siguientes décadas sobre los males médicos producidos por la música. En primer lugar, Beddoes dijo que se trataba de un problema relacionado con la educación moderna de las niñas, que enfermaban por los hábitos sedentarios y artificiales. Añadió entonces, que aquellas que habían seguido los postulados educativos de Rousseau, no enfermarían, mientras que las mujeres inglesas, cuya sociedad era artificiosa y manida, estaban en situación de riesgo total.

En segundo lugar, el sistema nervioso era el medio por el cual los efectos nocivos de la música se transmitían.<sup>1201</sup> Pero ¿qué elementos nocivos podía tener la música? El doctor irlandés James Johnson (1777-1850), médico de Guillermo IV (1765-1837) y hombre de letras, sostenía que la música podía dañar el sistema nervioso femenino en particular y ser absolutamente perjudicial para el ser humano en general. En su libro *Economía de la salud* publicado en 1837, Johnson escribió que “la manía” producida por la música **“dañaba a la salud femenina e incluso limita la vida de miles de**

---

<sup>1198</sup> Uwins, David. *A Treatise on those Disorders of the Brain and Nervous System*. London 1833 p. 51.

<sup>1199</sup> Porter, Roy. *Doctor of Society: Thomas Beddoes and the Sick Trade in Late Enlightenment England* London: Routledge, 1992

<sup>1200</sup> Beddoes, Thomas. *Hygeia*, 3 vols. 1804 Bristol 2004. II: Essay Seventh, p. 92.

<sup>1201</sup> *Ibid.*, I: Essay Third, pp. 53-54.

**personas cada año así como del bello sexo, debido a los hábitos sedentarios que manda, y las simpatías morbosas que engendra”<sup>1202</sup>**

La consecuencia era que las funciones languidecían y se deterioraban; condición aumentada por el efecto peculiar que la música tenía en el sistema nervioso:

***“El arte o la ciencia, que alguna vez fue inventada por el ingenio humano ejerce una influencia tan poderosa sobre la mente y el cuerpo como la música. Es el fluido galvánico de la armonía, que vibra en el oído y electrifica el alma y las emociones a través de cada nervio en el cuerpo”<sup>1203</sup>***

El efecto galvánico de la música vuelve a ser enfocado como un aliciente para contraer enfermedades neuronales llevando al extremo las emociones humanas. Al respecto de esto, el propio Johnson se preguntó:

***¿Es probable que tan potente excitante, aplicado diariamente, pueda producir efectos extraordinarios? La música, utilizadas en pequeñas cantidades como el vino, regocija, pero en general embriaga”***

Para ilustrar este último párrafo, Johnson se regodeó en la idea de lo pernicioso de la música, e incluso castigó duramente que las mujeres dedicaran demasiadas horas a tocar el instrumento musical, pues las distraía de los verdaderos valores útiles:

***“Ella, que pasa de cuatro a cinco horas diarias en el estudio y la práctica de la música, actúa con incorrección. El tiempo extra que pasa es injuriosamente abstraído de otros quehaceres, mejoras y ejercicios de la mente y el cuerpo. El tiempo de absorción en el piano no deja espacio suficiente para la adquisición de ese “conocimiento útil”, que fortalece la mente en contra de las vicisitudes de la fortuna y la moral. Recomendamos que la mitad del tiempo dedicado a la música”***

Podríamos pensar que los escritos de Johnson estaban embargados por un machismo algo insultante, pero no aseverarlo con total certeza. La

---

<sup>1202</sup> Johnson, James *The Economy of Health, or the Stream of Human Life from the Cradle to the Grave, with Reflections Moral, Physical and Philosophical on the Successive Phases of Human Existence* Londres. 1837 pp. 32.

<sup>1203</sup> Ibid. p.32-33

obcecación en la educación de las mujeres y la incidencia musical en ellas, estaba enfocada a la presumible sensibilidad que pudieran tener más que los hombres y su indudable protagonismo en la sociedad. Evidentemente, eran las únicas capaces de procrear, por lo que no debían descuidar en exceso esta labor. Por otro lado, maduraban antes que los hombres y eran más longevas, con lo que en el pensamiento de Johnson, podrían jugar un importante papel futuro, y no las eximió de ser capaces de todas las habilidades de los hombres. Sin embargo, temió por su honradez y cordura en ciertos campos como la música. No dijo que no la practicasen, pero cuidado, había de ser una práctica temporalmente controlada, pues la música incidía en el cerebro femenino y en su sistema nervioso de forma preponderante:

*“Estas restricciones sobre el uso indebido de la música, no están pensadas para reflexionar sobre las madres y las hijas, pero en la manía, en los tiempos en que vivimos, la realización de la música es patente a todos los males y desordenes resultantes a partir de su estudio y práctica excesiva”<sup>1204</sup>*

Según Johnson, todo aquello que sumergiera a la mujer en un sedentarismo: pintar, tocar algún instrumento etc., separándola del aire libre y la gimnasia, le perjudicaba en su salud, sumiéndola en una melancolía profunda:

*“La vida sedentaria de las jóvenes, los pasatiempos de la música, la pintura, o la lectura, son perjudiciales, y nada más que el ejercicio gradualmente creciente del cuerpo al aire libre ofrece una oportunidad de comprobar el abatimiento producido por la melancolía de estas otras actividades”<sup>1205</sup>*

Vuelve a cruzarse en nuestro camino la melancolía. Esta vez la música no fue la medicina para este mal, sino que fue la productora. Pero muy inteligentemente, el autor inglés estableció la relación entre dicha patología y la música diciendo que eran los músicos los que por su idiosincrasia y personalidad se mostraban melancólicos, por lo tanto, ciertas cosas que compusieran tendrían un alto contenido de aflicción, tristeza y abatimiento, que

---

<sup>1204</sup> Ibid. p. 49

<sup>1205</sup> Ibid. p.190

transmitirían a sus oyentes, siendo pues más que un beneplácito, un decaimiento continuo.

*“¿Y puede el devoto de la música escapar ileso? Los músicos, en general, son melancólicos. Emocionados en sí mismos, excitan sus nervios, y están trastornados por la vibración perpetua y, la consecuencia inevitable, es que la depresión de los espíritus, a menudo acerca a la hipocondría”<sup>1206</sup>*

La vibración natural de la música, en el pensamiento de Johnson, trastornaba la mente de los músicos y de las personas que escuchaban sus composiciones. Esta fue una forma de pensamiento opuesta a todos aquellos que pensaron en el melodrama<sup>1207</sup> como terapia para los melancólicos.

Los peligros de la música estuvieron presentes durante buena parte del siglo XIX. El auge de los nacionalismos en las primeras décadas de dicho siglo, impulsó aun más si cabe la sensibilidad musical del pueblo y se publicaron tratados al respecto. Uno de los más famosos fue *The Family Oracle of Health*, fechado en 1824<sup>1208</sup>, cuyo autor, el médico A. F. Crell redundó en las ideas de James Johnson sobre la repercusión musical en el sistema nervioso femenino y abrió una nueva vía de discusión, pues escribió acerca de lo pernicioso de los sonidos en los propios interpretes musicales. Comenzó por afirmar que el simple hecho de leer partituras musicales, cegaba, antes de pasar a explicar los efectos negativos de la música en los nervios. Así lo describió:

*“Más de una buena chica ha perdido su vista en este manera más cruelmente sacrificada, al ser obligado a forzar su ojos durante muchas horas diarias en estudiar minuciosamente sobre la música, mientras que se le negó la vista con el "verde" de la naturaleza”<sup>1209</sup>*

Después de tal baladronada, continuó castigando los efectos de la música y especificó el tipo de instrumentos nocivos para la salud nerviosa,

---

<sup>1206</sup> Ibid. p.48

<sup>1207</sup> Ver epígrafe 2.1 del presente capítulo.

<sup>1208</sup> A. F. Crell, *The Family Oracle of Health: Economy, Medicine and Good Living*. Londres Knight 1824. p.177

<sup>1209</sup> Ibid. p. 138

comenzando un capítulo dedicado solo y exclusivamente a justificar su opinión y a “preocuparse” por la salud de los músicos: **“Los efectos perniciosos de la música en los nervios, se producen en particular, por la práctica continua del piano, arpa, violín y flauta”**<sup>1210</sup>

Dicho capítulo se inició con un incidente descrito por Henri-Marie Beyle (1783-1842), más conocido por su seudónimo Stendhal, famoso escritor francés valorado por su agudo análisis de la psicología de sus personajes y la concisión de su estilo, siendo considerado uno de los primeros y más importantes literatos del Realismo. Stendhal, realizó una biografía del genial compositor italiano Gioachino Rossini (1792-1868) en 1823, en la que relató lo siguiente:

*“El Dr. Cottugno, médico principal de Nápoles, me contó que en el momento del extraordinario éxito de la ópera de Rossini Moise, se registraron más de cuarenta casos de fiebre cerebral, y convulsiones violentas en las mujeres jóvenes asistentes. El momento se produjo a partir del cambio de tono excelente en la oración de los hebreos, en el tercer acto.”*<sup>1211</sup>

El grado de dificultad vocal de las obras de Rossini, era tan elevado, que muchas de sus obras eran prácticamente imposibles de cantar. Tal vez fuera esta la causa del poder embriagador de su música, acompañado probablemente del incipiente romanticismo que daba sus primeros pasos en Europa y que embelesaba sobremanera la personalidad de las mujeres, exagerando sus sentimientos hasta extremos grotescos.

Después de esta anécdota, Crell continuó con su “convinciente” defensa del carácter dañino de la música dando incluso síntomas evidentes producidos por la excesiva interpretación musical:

*“Se establece, entonces, en la mejor evidencia, que la práctica de los instrumentos musicales”<sup>1212</sup>, es sumamente perjudicial, pues debilita y ataca los nervios, aunque no siempre, pero muy a menudo la sintomatología lo explica: manos temblorosas, sacudidas, parálisis,*

---

<sup>1210</sup> Ibid. p. 179

<sup>1211</sup> Ibid. p. 228

<sup>1212</sup> A saber, piano, flauta, violín y arpa.

*dolores de cabeza, nerviosos incurables, dolores, tics dolorosos, e incluso mente desordenada y locura”*<sup>1213</sup>

Puesto que la norma en este trabajo es no juzgar, sino comentar lo que a lo largo de diez siglos se ha dicho de la música y su carácter terapéutico, debemos respetar lo que Crell expuso, pero no podemos obviar que dicho autor desconocía las derivaciones que manaban de la interpretación musical como tal y del estudio de la música, puesto que no se debería generalizar con los efectos del excesivo estudio musical tan a la ligera. No obstante Crell aportó un experimento en el que fundamentó su teoría:

*“Práctica una hora, si no has practicado mucho últimamente. Si usted tiene, ya sea la flauta, el arpa, o el violín, luego pruebe sin el instrumento cantar, en un tono claro de voz y constante. Nos atrevemos a decir, que a menos que los nervios estén muy firmemente encadenados, se encontrará su voz trémula, fuera de tono, y difícil de manejar. Extienda su brazo y la mano, y usted verá que tiembla. Recuerde que no puede no pasarle si se es vigoroso y robusto, pero incluso en ellos a menudo el efecto será perceptible, y en los débiles. Esto demuestra más, claramente, que el efecto de la música al practicarla, es perjudicial para los débiles y enfermizos. De tocar el arpa o el violín, hemos visto a menudo graves fiebres nerviosas, provocadas por el efecto de la música en los nervios, y de la irritación de los nervios sensibles a las extremidades de los dedos”*<sup>1214</sup>

Por las palabras que a continuación leeremos, podríamos pensar que este científico era un alquimista consumado, pues utilizó una mixtura que tituló *Mixtura para los intérpretes de arpa y violín*, en la que combinó diversos compuestos químicos y naturales con el fin de fortalecer la piel y hacerla más fuerte a la vibración sonora:

*“La mejor manera de evitar esta irritación es fortalecer la piel sobre los nervios con el siguiente remedio: Disolver cuatro dracmas de sulfato de aluminio, en cuatro onzas de tintura de agallas. Humedecer con esta cantidad de agallas de roble, serrín, o polvo, unos guantes que después se calzará sobre los dedos y mantener durante toda la noche por espacio de una semana. Esto bronceará la piel, y hasta el momento,*

---

<sup>1213</sup> A. F. Crell, *The Family Oracle of Health: Economy, Medicine and Good Living*. Londres. Ed. Knight 1824. p.228

<sup>1214</sup> Ibid. p. 229

*prevendrá el daño. Sentimos mucho, que no sepamos nada para evitar el efecto perjudicial de la flauta y otros instrumentos de viento en los pulmones, la cabeza, los ojos, los dolores de cabeza, o las inflamaciones. En este caso sólo podemos aconsejar renunciar al instrumento con el tiempo, antes de que la enfermedad se haga incurable”*

Vayamos por partes. El sulfato de aluminio, es una solución de alta calidad que puede ser utilizada para la clarificación de agua y para el consumo humano. Además, es un agente endurecedor. De ahí el utilizarlo para el robustecer la piel. La tintura de agallas, o sulfhidrato de amoníaco, no es un compuesto químico, sino tres elementos separados unidos en una nomenclatura. Es de color amarillento y servía para descifrar los textos palimpsestos (textos antiguos “borrados” sobre los que se escribieron otros). Las agallas en si, son unos “tumores” que salen en las hojas de los robles causados por la picadura de una avispa que deposita su larva. El utilizar la tintura de agallas, podría tener un componente anestésico y calmante más que otra cosa.

En cualquier caso, la originalidad de Crell nos debe resultar una osadía al escribir un remedio químico cutáneo para tratar una patología neuronal provocada por la interpretación de ciertos instrumentos musicales.

Pero no solo se detuvo ahí, sino que en páginas posteriores de su ensayo, aparecieron las enfermedades derivadas del canto <sup>1215</sup>. En esta sección, Crell expuso que debido al gusto cada vez mayor de la música, había que analizar los buenos y malos efectos que podía producir. En su escrito, se encontraban algunos hechos importantes e instrucciones prácticas para mejorar y fortalecer el tono de voz, donde estaba particularmente indicado, que el ejercicio del canto impulsaba un mayor suministro de sangre a los órganos implicados. <sup>1216</sup> Las dolencias más comunes descritas, derivadas del canto, iban desde la cabeza (mantener un tono agudo o falsete provocaba hinchazón en las sienes o dolores de cabeza), la garganta (faringitis, etc) y el estómago (cantar bajo violentamente provocaba la aparición de hernias).

El énfasis en la posición de la mujer para con en el discurso de la música patológica estaba estrechamente relacionado con las cuestiones de la sexualidad. Los peligros de la música sensual en la modestia femenina, había

---

<sup>1215</sup> Ibid. p. 317

<sup>1216</sup> Ibid. p.179

sido un tema recurrente en el Barroco<sup>1217</sup> y en el anterior pensamiento neoplatónico. Pero de ahí, a convertirse en una neuropatología, se antojaba sorprendente. El exceso de sensualidad y sexualidad eran vistos como auténticas amenazas por los médicos, y esto se extendió a su expresión en la música. El avivamiento evangélico del siglo XIX, con su hostilidad a la moral laxa de la frivolidad y la edad de la sensibilidad, se apresuró a utilizar el lenguaje derivado de la tensión nerviosa para atacar la amenaza moral de la música sensual. Surgió entonces una curiosa obra escrita por Mrs. William Parkes llamada *Domestic Duties, or, Instructions to Young Married Ladies*, y publicada en 1825, sobre las instrucciones a las jóvenes señoras casadas, ofreciendo una severa advertencia de que la música podía incluso causar abortos involuntarios y hacer que una mujer infértil:

*“Ya he dicho, que todo lo que lleva a sensibilidad mórbida se debe evitar, sobre todo en las mujeres jóvenes, que son de naturaleza tímida y sensible, y algunos de los logros de los tiempos modernos, en particular la música, tienen esa tendencia. Aumentan la susceptibilidad nerviosa a un grado que es verdaderamente alarmante. Una señora, que fue educada con demasiada ternura, cuyos sentimientos eran vigilados cuidadosamente, y cuya imaginación había sido cultivada en la escuela del romance y el sentimiento, se había casado. Sufrió quince abortos involuntarios sucesivos, y no pudo ser madre, esto no hubiese pasado si se le hubiese privado antes de su arpa, que la postró en la cama durante siete meses. Nunca he visto a una dama tan abrumada por su propia música”<sup>1218</sup>*

Las creencias religiosas y el fanatismo, la moral extrema y el encorsetamiento cortesano, han llevado a lo largo de la historia a considerar a temas como la música, ser los verdaderos causantes de enfermedades que se desarrollaron en las personas. Hasta las cuestiones físicas, como la infertilidad o los abortos, también eran culpa de ellos. Mrs. William Parkes, así lo describió, acusando directamente a la música como un estímulo negativo capaz de provocar esterilidad en las mujeres.

Por otra parte, el activista británico Thomas Clarkson (1760-1846), en su obra *Portraiture of Quakerism*, publicada en 1807, vinculó implícitamente

---

<sup>1217</sup> Ver epígrafe 10. Capítulo 4: El Barroco

<sup>1218</sup> Mrs. William Parkes, *Domestic Duties, or, Instructions to Young Married Ladies*. Londres 1825, p 296.



efectos perjudiciales de la música en la sexualidad femenina, argumentando que la tensión nerviosa de la música daba a las mujeres **“una constitución débil y lánguida”** y probablemente no llegarían a ser **“mujeres sanas, o madres saludables así como madres de una descendencia sana.”**<sup>1219</sup>

Pero hubo un instrumento fatal, de cuyas virtudes ya somos conocedores, como fue la armónica de cristal, que se convirtió en un foco de ansiedad sobre los efectos médicos y morales de la música sobre las mujeres en torno a 1800. La novedad del instrumento, el personaje femenino, y el sonido inusual se entremezclaron en un campo donde el discurso sobre los nervios de las mujeres<sup>1220</sup> estaba a la orden del día. Recordemos los casos de las hermanas Cecily y Marianne Davies en 1784, o la muerte de Marianne Kirchgessner en 1808 provocada por la tensión nerviosa fruto de la interpretación con dicho artefacto. El escritor alemán y crítico JL Röllig, que ya analizamos con anterioridad, sugirió que la armónica de cristal podía:

**“hacer débiles a las mujeres, provocar a un perro tener convulsiones, o hacer despertar a una muchacha dormida gritando por oír un acorde de séptima disminuida en la armónica, e incluso causar la muerte de alguien”**<sup>1221</sup>

Tanto la música como la sexualidad femenina estaban perdiendo su tradicional condición de símbolos de lo natural y lo que se redefinió como productos artificiales y sociales.

Fue la Ilustración un momento único en la patología musical, pues posteriormente, con la entrada del Romanticismo, este tema quedará relegado aun nivel estético superior, en el que la belleza artística estará por encima del propio ser humano. Los extremos de la sensibilidad se llevarán hasta tal punto que la música no conocerá de estados nerviosos femeninos o masculinos, ni de complexiones más robustas o más débiles. El poder embriagador de ésta cautivará tanto a mujeres como a hombres y aquello que se consideraba sublime y masculino ya no lo será, sino que será moralmente superior. La

---

<sup>1219</sup> Clarkson, Thomas. *A Portraiture of Quakerism* London 1807, p. 30.

<sup>1220</sup> E. T. A. Hoffmann, A Letter from Kapellmeister Johannes Kreisler *Der Freimüthige* 16 (29 and 30 April 1819), en *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, Cambridge University Press, 1989, p. 418

<sup>1221</sup> Citado en A. Hyatt King, *The Musical Glasses and Glass Harmonica*, *Proc. Roy. Musical Assoc.*, 1945, 72, pp. 97–122

sintomatología nerviosa en la mujer provocada por la música, lo seguirá siendo, pero por un conocimiento tal vez erróneo o tal vez verdadero de que el sexo femenino sea más sensible a los sonidos.

La música incide de diferentes formas en las personas, y es cierto que puede resultar molesta para algunos en determinados momentos, irritable y puede provocar estados nerviosos considerables, pero a su vez tiene un gran poder benefactor y un efecto placebo tan grande como la patología que pudiera causar. No estamos negando todas las aportaciones que los autores estudiados han dado, sino que en diferentes momentos de la historia, las tendencias, los pensamientos y las percepciones de las cosas, cambian dependiendo de un sinfín de factores.

En la actualidad, y gracias al musicólogo Oliver Sacks, la única patología musical como tal es la denominada amusia, definida como un defecto neurológico adquirido que implica una alteración en la percepción auditiva, lectura, escritura o ejecución musical y que no es debido a alteraciones sensitivas o motoras. Habitualmente se suele reservar este término para aquellos defectos que aparecen aislados y son debidos a una lesión focal, o al menos inicialmente focal, siendo menos utilizado cuando el defecto está relacionado con una demencia o con una enfermedad psiquiátrica.<sup>1222</sup> El humanista español Pedro Felipe Monlau (1808-1871), describió que la hiperacusia se curaba con terapia musical:

*“La hiperacusia, nombre propuesto por Mr. Itard para designar la exaltación del oído, es un verdadero estado patológico que el que la padece percibe con mas ó menos incomodidad con dolor ciertos sonidos o ciertos ruidos, particularmente los altos y agudos. La percepción es unas veces confusa, y otras simplemente dolorosa. Si esta afección es idiopática, la higiene no puede aconsejar otra cosa que el taponamiento del oído, el reposo de este órgano, y juego su ejercicio sobre sonidos graves y débiles que vayan haciéndose gradualmente mas fuertes. Y he aquí otra aplicación terapéutica de la música”<sup>1223</sup>*

---

<sup>1222</sup> Sacks O. *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Munich 1987. pp 27-43.

<sup>1223</sup> Monlau, Pedro Felipe. *Elementos de higiene privada*. Barcelona 1846 p.321

## **8. TARANTISMO Y OTROS ESCRITOS TERAPÉUTICO-MUSICALES EN ESPAÑA Y EUROPA**

Como hemos analizado a lo largo de este capítulo, en el pensamiento ilustrado del siglo XVIII coexistieron teorías de cómo obraba la música en los enfermos. Los tratadistas compaginaron un enfoque racionalista con otro de carácter empírico, basado en la observación directa de los hechos. Sabemos pues que los médicos de esta etapa que escribieron acerca de este tema fueron eminentemente prácticos. Estos autores se esforzaron en presentar pruebas y argumentos de la utilidad y conveniencia de la música como medida terapéutica. Por otra parte, también se comprometieron en transmitir a los demás todos los detalles posibles de los casos que habían observado; los datos recogidos por la experiencia constituyeron la base para una aplicación metodológica más avanzada, y evaluaron la información registrada por los médicos de la antigua Grecia junto a los resultados de sus propios contemporáneos.

Durante esta etapa, hemos analizado todos y cada uno de los grandes tratados médico musicales en los que sus autores establecieron la actuación musical en el organismo por medio de tres mecanismos: el movimiento de vibración de sonido sobre las partículas sólidas (actuación de la música en las cosas, los animales y las personas), el movimiento de vibración de la música transmitido desde el tímpano a los centros del cerebro, de los cuales se propagaban a través de las fibras nerviosas al resto del cuerpo -tal y como lo explicó Antonio José Rodríguez-, y la respuesta psicológica que esto provocaba, es decir, su efecto sobre las pasiones y el estado de la mente, teniendo, como sabemos, repercusiones somáticas.

La música actuaba sobre todo en la mente y se le atribuyeron efectos hipnóticos (Mesmer) y analgésicos (Browne). También creían que la música en sí misma tenía propiedades diaforéticas (liberación de toxinas) y purgaba, y que su uso estaba indicado en trastornos neurológicos.

Francia e Inglaterra fueron los centros de irradiación más prolijos en este campo, siendo escasos los apuntes de autores de otras nacionalidades. Sin embargo, se recogieron un total de trece escritos aparecidos en España entre 1744 y 1793, que han sido recogidos y estudiados por Pilar León Sanz (1993).

Diez de los tratados fueron redactados por facultativos: Francisco Xavier Cid, Manuel Irañueta y Jáuregui, Domenech y Amaya, Valentín González y Centeno, José Pascual, Bartolomé Piñera y Siles, Bonifacio Ximénez de Lorite, Bernardo Rodríguez Rosains, y Felix Fermín Eguia (León Tello, 1974); y dos por religiosos aficionados a las artes médicas: fray Vicente de la Asunción, y el ya estudiado fray Antonio José Rodríguez.

Sin lugar a dudas, la obra de Francisco Xavier Cid fue la más amplia debido al gran número de casos que relató en los pueblos de la Mancha.<sup>1224</sup>

Prácticamente todos estos trabajos centraron sus intereses hacia el tarantismo, cuyas principales fuentes de inspiración fueron las tesis realizadas por los barrocos Baglivo<sup>1225</sup> y Athanasius Kircher<sup>1226</sup>. Además del tarantismo, algunos de estos eruditos manifestaron su interés en la terapéutica musical para otras enfermedades, como veremos más adelante.

Entramos pues en uno de los temas más apasionantes en la relación de la música con la terapia médica. A lo largo de los siglos expuestos en este trabajo, se han ido sucediendo las efemérides al respecto del tarantismo y como en todas ellas han coincidido en un remedio común para este mal: la música.

## 8.1 FRANCISCO XAVIER CID

Nacido en Toledo hacia 1750, Francisco Xavier Cid, fue académico de la Real Academia Médica Matritense, socio de la Real Sociedad Vascongada y médico titular del Ilustrísimo Deán y Cabildo de la iglesia de Toledo y del arzobispo de la misma ciudad, Francisco Lorenzana. Publicó en 1787 en Madrid la obra titulada *Tarantismo observado en España con que se prueba el Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso. Y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano y curación por la música, con el modo de obrar de ésta y su aplicación a varias enfermedades*<sup>1227</sup>. En este tratado, dio buena cuenta de la

---

<sup>1224</sup> León Sanz, Pilar, *Literatura médica española sobre musicoterapia en el siglo XVIII*. Zaragoza 1991. pp 73-155

<sup>1225</sup> Ver epígrafe 5.1 y 5.2. Capítulo 4: El Barroco.

<sup>1226</sup> Ver epígrafe 5. Capítulo 4: El Barroco.

<sup>1227</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España con que se prueba el Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso. Y memorias para escribir la historia del insecto llamado*

casuística tarantista que explicó con detalle, pues justificó los motivos de la realización del ensayo diciendo que tras varios años de su vida en recopilar distintos casos “clínicos”, que le sirvieron para desarrollar sus teorías acerca de la tarantella y la música como método terapéutico, salió de la incredulidad con la que empezó, y poco a poco tuvo la ocasión de ver por él mismo los sucesos curativos producidos por el veneno de la tarántula a través de la música. Además publicó junto a su teoría, siete tarantellas que debían ser tocadas en los momentos en los que se aplicara dicha curación.<sup>1228</sup>

### 8.1.1 El tarantismo observado en España

Considerando el tratado como uno de los más completos sobre el tema del Tarantismo, y teniendo en cuenta que la mayoría del escrito está basado en sucesos reales y casos ocurridos en la Mancha (desde la p.103 a la p.230), resumiremos lo más significativo del mismo apoyándonos en el trabajo realizado por Joaquín Álvarez Barrientos (1988), que sintetiza a la perfección las partes clave de dicho discurso.

Pero antes de comenzar con el escrito en sí, cabe señalar mínimamente cuales fueron las fuentes que inspiraron la monografía tarantista de Cid. Los autores en los que se basó fueron Dioscórides, Ferdinando Epifanio, Baglivio, Sauvages, Jonstone, Matiole y Kircher. Todos ellos estudiados en esta tesis. Del primero, tomó la descripción minuciosa de los síntomas locales que se referían a la parte mordida, y también los generales; desde el estupor, la frialdad, los dolores intensos, la convulsión y la dificultad de la respiración, hasta los especiales y raros como los estados semicatalépticos. De Epifanio y Matiole extrajo los efectos perniciosos que el veneno causaba en el organismo humano; de Jonstone la temporalización con la que actuaba el veneno y tardaba en aparecer y desaparecer, y de Kircher, la música que debía ser aplicada, tomando apuntes de Baglivio, como eminencia en la materia.

En los primeros pasos del trabajo, Cid dio una definición y contextualización de la palabra “tarantismo”, dividida según él, en dos sentidos: uno para definir la enfermedad en sí, y otro para explicar el baile que la

---

*tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano y curación por la música, con el modo de obrar de ésta y su aplicación a varias enfermedades* Madrid, Imprenta de González, 1787, 324 pp.

<sup>1228</sup> Álvarez Barrientos, Joaquín. *Música y Medicina: Francisco Xavier Cid y su tarantismo observado en España (1787)*. RDTP XLIII. 1988 pp. 39-46

tarantela producía. Sin embargo, la verdadera definición del término no nos debe resultar desconocida, pues adoptamos aquella explicación que dimos de la folia en el Renacimiento<sup>1229</sup>. Recordando a Sebastian de Covarrubias y su excelente definición del baile alocado y grotesco acompañado por músicas parejas a los síntomas, Cid recomendó:

*“[...] que se toque en la vihuela o en el violín, de una forma animada y vigorosa, y que sea ese ritmo, pues otro no sirve. Ha de ser una música viva e impelente, que eficazmente mueva los nervios del enfermo, ya que no valen los sonos dulces y suaves, como que tienen cierta dulzura pausada, porque adormecen y entorpecen los movimientos”*

En este aspecto vemos, que en el acompañamiento musical de los enfermos, la música debía ser paralela al movimiento de estos, siendo viva y rápida, con el principal objetivo de “unirse anímicamente” al atarantado y acompañarlo en el trance convulsivo. Por el contrario, una música suave y dulce era absolutamente contraproducente, pudiendo como ya sabemos, agravar la enfermedad.

Por otro lado, los instrumentos que evocó Cid, vihuela, guitarra y violín, se antojaban dinámicamente débiles para provocar una impronta impresionable en el oyente, sin embargo insistió en que su sonido era el idóneo para provocar el movimiento de la danza:

*“El violín es instrumento bastante común, del que se podía usar con mejor efecto que de la vihuela. Es su sonido más vivo y penetrante, y de consiguiente más eficaz. Efectivamente ya se ha usado con buen suceso en la Mancha; y es de esperar que en lo sucesivo se use de él con preferencia ala vihuela, si fácilmente se pudiese haber a las manos”<sup>1230</sup>*

El interpretar adecuadamente una tarantela era suerte de muy pocos. De esta forma Cid remitió entre otros muchos, a un invidente especialista en ellas, llamado José Recuero, natural de Almagro, que conocía muchas de estas melodías, pero solo le daban resultado inmediato tres de ellas:

---

<sup>1229</sup> Ver epígrafe 2.1.Capítulo 3: El Renacimiento.

<sup>1230</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p.98

*“[...] por tener experimentado que aunque con todas bailan y se aran los dolientes, tardan dos o tres días más, y con las suyas se logra sin comparación más pronto alivio”*<sup>1231</sup>

Es interesante señalar, que si el tañedor en este caso, se equivocaba o dejaba de tocar en un momento de clímax importante en el proceso, el enfermo se resentía pudiendo desvanecerse. Por eso era necesario que el músico supiera bien como hacerlo, por lo que hubo profesionales al uso, que muy probablemente, se dedicaran a tocar allí donde se requiriera su presencia, especializándose en este tipo de terapias y con las tarantelas como canciones más comunes a interpretar. Si el enfermo recaía por intercesión fatal del músico al cabo del año, el veneno se podía volver a fermentar y producir los mismos síntomas que al principio. Cid llamó a esto “tarantismo crónico”<sup>1232</sup>.

Además del mencionado José Recuero el ciego, Cid también citó a otros tocadores como Nicolás el Cantero, Fulgencio el Pintor, Fray José del Espíritu Santo (trinitario), Gabriel Ximénez, Francisco y Luis Ribera (discípulos de Ximénez), Manuel Meoro el Alguacil menor, Francisco Beltrán el Esquilador, Manuel de Tera, Juan Cerda, Antonio Muñiz, Bernardo Gómez Barbé y José López. Todos ellos, con competencias rurales como canteros, alguaciles, pintores, esquiladores etc., que se dedicaban a tocar la guitarra, el violín y la vihuela con gran maestría. Con el tiempo, se convirtieron en los verdaderos terapeutas del tarantismo.

Los síntomas de los atarantados eran múltiples y variados, según claro está la complexión de la persona mordida. Algunos de ellos, amén de las consabidas convulsiones, espasmos y movimientos incontrolados, eran ciertas tendencias eróticas mientras se estaba bajo el poder del veneno. Todos estos síntomas los describió Cid de esta manera:

*“Al ser atacado el hombre por este arácnido siente como una aguda picadura bastante dolorosa y algo parecida a la de una abeja, pero más fuerte; fórmase, por lo común, un círculo rojo, morado o pajizo; alguna vez no aparece el círculo, viéndose una elevación o pequeña inflamación de color natural, como un tuberculillo a manera de una*

---

<sup>1231</sup> Archivo Histórico Nacional, Consejos Suprimidos, leg. 11875 (I), f. 17.

<sup>1232</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p.100-101

*lenteja; otras veces, ni uno ni otro<sup>1233</sup>. A breve rato se adormece la parte afectada; alguna vez duele con prurito (picor), pero lo más frecuente es entorpecerse y comunicarse, rápidamente esta torpeza a todo el cuerpo, manifestándose un frío rigurosísimo, local al principio y después general. Siguense ansias, congojas, suma inquietud, dificultad de respirar, opresión del pecho, palpitación de corazón, retracción del pulso, abatimiento de fuerzas, sudores fríos, frialdad de extremos, afonía, síncope, vómitos, dolores agudísimos e inflamación de vientre, ardor de orina, priapismo y cursos irritantes, inmovilidad, intercepción de venas o una especie de apoplejía que indina a la catalepsia o congelación de espíritu, con negrura y turgencia de cara y extremos; últimamente todos los efectos de un poderoso veneno coagulante”<sup>1234</sup>*

Sin embargo, el comportamiento frente a la música era siempre el mismo:

*“Los mordidos, empiezan a mover los pies, dedos y manos, sintiendo al mismo tiempo alegría y alivio en los síntomas, y después los demás miembros. Continuada la música, crece el movimiento hasta ponerse en pies, y empiezan a bailar con tal fuerza, velocidad y arreglo, que es la admiración de los concurrentes”<sup>1235</sup>*

Sabiendo lo que hasta ahora habíamos estudiado del desarrollo, difusión y contexto de la picadura de la tarántula, los pasos nos conducían a la zona napolitana del sur de Italia. Cid, explicó que no solo había arañas en esta demarcación, sino que al ser un clima parecido al italiano, Andalucía, Extremadura y La Mancha, eran también hábitat común para dichos insectos. A colación de ello dijo: **“tienen a mucho tiempo noticia y conocimiento de la tarántula, su veneno y remedio por la tarantela”<sup>1236</sup>**

Una de las cuestiones más interesantes que planteó fue la referente al origen manchego de la tarantela. Se preguntó cómo los manchegos sabían la tarantela y aplicarla a los atarantados. Para él, se ignoraba el origen de la misma en las provincias manchegas, al igual que el tiempo desde que se tenía noticia de su aplicación terapéutica. Señaló la posibilidad de que, hacía 1750, un italiano iniciara dicho remedio en La Mancha, terminando el autor la cuestión con el siguiente párrafo:

---

<sup>1233</sup> La descripción cutánea de la picadura de la tarántula, está basada en los estudios dermatológicos que realizó el médico alemán Samuel Hafenreffer (1587-1660), extraído de Rapini, Ronald P., Bologna, Jean L.; Jorizzo, Joseph L. *Dermatología: 2-Volume Set*. St. Louis: Mosby. 2007 p. 91

<sup>1234</sup> Ibid. pp.92-93

<sup>1235</sup> Ibid. p.98-99

<sup>1236</sup> Ibid. p.21



*“[...] se tiene por cierto que el que tocó primeramente en la Provincia de la Mancha la tarantela a los mordidos de este insecto, y de quien la aprendieron sus naturales, fue un Nicolás Mazarren o Mazarrón, natural de Milán, de oficio cantero. Dejose ver en este país hará 30 años, hasta cuyo tiempo, dicen, que todos los mordidos morían.”<sup>1237</sup>*

Hasta treinta y cinco casos recogió Cid en su tesis, en los que contó la actuación del veneno en el cuerpo de los mordidos y como la música y el baile fue tratándolos poco a poco. Cada grupo de Historias se vincularon a facultativos o recopiladores concretos, hombres cultos y de letras, que de una forma u otra estaban al corriente de los efectos de la música para curar enfermedades en general, y en concreto las producidas por los ataques derivados de la ponzoña de la tarántula. Cid las ordenó por demarcaciones:

#### LA MANCHA

- *Valdepeñas. HISTORIAS I-V.*<sup>1238</sup> Contadas por D. Juan Martín, Médico de la Villa de Valdepeñas.
- *Moral de Calatrava. HISTORIAS VI-XI.*<sup>1239</sup> Contadas por el Dr. D. Antonio Martínez Huete, Médico de la Villa del Moral de Calatrava.
- *Daimiel. HISTORIA XII*<sup>1240</sup>. Contada por el Dr. D. Mariano Candela y Ayala, Médico de la Villa de Daimiel
- *Manzanares. HISTORIAS XIII-XVI*<sup>1241</sup>. Contadas por el Dr. D. Juan Francisco Jimeno, Médico de la Villa de Manzanares.
- *Almagro. HISTORIA XVII*<sup>1242</sup>. Contada por el Sr. D. Miguel Cayetano Soler, comisionado del Supremo Consejo.
- *Valdepeñas. HISTORIA XVIII*<sup>1243</sup>. Contada por el R.P. Er. Basilio de San Bernardo, Trinitario Descalzo.
- *Infantes-Arenas de San Juan. HISTORIAS XIX-XXI*<sup>1244</sup>. Contadas por D. Manuel Francisco Sánchez.

<sup>1237</sup> Dr. Roch en carta con fecha de 7 de Junio de 1784 en Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p. 21

<sup>1238</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* pp.103-120

<sup>1239</sup> Ibid. pp. 120- 136

<sup>1240</sup> Ibid. pp. 137-139

<sup>1241</sup> Ibid. pp. 139-148

<sup>1242</sup> Ibid. pp. 148-152

<sup>1243</sup> Ibid. pp. 153-154

- *Granátula. HISTORIAS XXII-XXIII*<sup>1245</sup>. Contadas por D. Francisco Jiménez. Médico de la Villa de Granátula.
- *Puertollano. HISTORIA XXIV*<sup>1246</sup>. Contada por D. Antonio Agapito López, Boticario de la Villa de Puertollano.
- *Miguelturra. HISTORIAS XXV*<sup>1247</sup>. Contada por D. Sebastián Serrano, Cirujano de Miguelturra. *HISTORIA XXVI- XXVIII*<sup>1248</sup>. Contadas por D. Cayetano Eclar y Muxillo, Médico de la Villa de Miguelturra.
- *Almodóvar del Campo. HISTORIA XXIX*<sup>1249</sup>. Contada por el Gobernador y Corregidor de esta Villa D. Gabriel Amando y Salido.
- *Santa Cruz de Mudela- Moral de Calatrava. HISTORIAS XXX-XXXI*<sup>1250</sup>. Contadas por el Dr. D. Francisco Roch y Bru, Médico titular de la Villa de Santa Cruz de Mudela.
- *Arisgotas. HISTORIA XXXIII*<sup>1251</sup>. Contada por José González del Castillo, cirujano de Arisgotas.
- *Horcajo de los Montes de Todelo. HISTORIA XXXV*<sup>1252</sup>. Contada por Felipe José García, cura de Horcajo de los Montes.

#### EXTREMADURA

- *Montemolín. HISTORIA XXXII*<sup>1253</sup>. Contada por D. Bernardo Pérez Caballero.

#### ANDALUCÍA

- *Sevilla. HISTORIA XXXIV*<sup>1254</sup>. Contada en las Actas Real Sociedad de Ciencias de Sevilla por D. Juan Pereyra.

Estos personajes relataron, con una narración exquisita y precisa, la sintomatología y el procedimiento de curación llevado a cabo a través de las tarantelas y otras danzas. Las historias demostraron que sus observadores

---

<sup>1244</sup> Ibid. pp. 154-170

<sup>1245</sup> Ibid. pp. 162-169

<sup>1246</sup> Ibid. pp. 170-180

<sup>1247</sup> Ibid. pp.182-184

<sup>1248</sup> Ibid. pp.180-189

<sup>1249</sup> Ibid. pp.189-194

<sup>1250</sup> Ibid. pp.194-210

<sup>1251</sup> Ibid. pp.215-219

<sup>1252</sup> Ibid. pp.227-230

<sup>1253</sup> Ibid. pp.211-214

<sup>1254</sup> Ibid. pp.219-227

eran hombres de ciencia con vastos conocimientos en medicina y en tradiciones populares.

Puesto que la temática nos es harto conocida, no desarrollaremos ninguno de los sucesos, por tener un contenido sobradamente conocido en este trabajo. Nos limitaremos a mencionar los lugares, años, número de historial e instrumentos que se utilizaron para la terapia, así como el nombre de los músicos que fueron contratados para tal fin.

#### SINOPSIS DE LAS XXXV HISTORIAS DE LA OBRA DE F. X. CID <sup>1255</sup>

Nº	Paciente Edad	Lugar	Fecha	Danza	Instrumento/s tocador utilizado	Duración de la terapia	Empleado/a
I	Manuel Peñasco 36	Valdepeñas	Agosto 1768	Tarantela	Vihuela	11 días	-----
II	José Pintado 42	Valdepeñas	Julio 1771	Tarantela	Vihuela	20 días	-----
III	Pedro García 21	Valdepeñas	Julio 1771	Tarantela	-----	12 días	-----
IV	Juan Mexía 22	Valdepeñas	8 Julio 1782	Tarantela Sonatas	Tiple Vihuela	-----	-----
V	Jerónimo Pinedo 10	Valdepeñas	Agosto 1782	Tarantela	Vihuela	-----	-----
VI	Ramón Ruiz 32	Valdepeñas	Mayo 1779	Tarantela	Guitarra, Violín	4 días	-----
VII	Pedro del Cabo 50	Moral de Calatrava	Junio 1780	-----	-----	1 día	-----
VIII	Dionisio Ramón 22	Moral de Calatrava	Julio 1782	Tarantela	2 guitarras (dúo)	3 días	-----
IX	Antonio de Torres 23	Moral de Calatrava	Julio 1782	Tarantela	2 guitarras (dúo)	4 días	-----
X	Id. Nº VIII y IX	Moral de Calatrava	-----	Tarantela Sonatas	2 guitarras Violín	-----	-----
XI	3 casos s/n	Moral de...	-----	Tarantela	-----	-----	-----
XII	Manuel Córdoba ¿?	Daimiel	1782	Fandango Seguirilla Tarantela	Guitarra	-----	Fulgencio el pintor
XIII	Miguel Sánchez 34	Manzanares	Julio 1773	-----	-----	-----	-----
XIV	Miguel Valle 43	Manzanares	Julio 1775	-----	-----	3 días	-----
XV	Segador 30	Manzanares	Agosto 1782	-----	-----	3 días	-----
XVI	Vicente Quixarro 34	Manzanares	Agosto 1782	-----	-----	-----	-----
XVII	Labrador ¿?	Almagro	Agosto 1782	Tarantela Sones	Guitarra	-----	José Recuero el ciego
XVIII	Juan ¿?	Valdepeñas	1760	Fandango Folia Tarantela	Vihuela	-----	Nicolás el cantero
XIX	Coplero ¿?	Infantes	Julio 1775	Tarantela	Guitarra	3 días	Gabriel Ximénez
XX	¿?	Arenas de San Juan	Agosto 1782	Tarantela Sones	Guitarra	4 días	Francisco y Luis Ribera
XXI	Segador ¿?	Arenas...	Julio 1783	Tarantela	-----	4 días	-----
XXII	José de Molina 50	Granátula	Julio 1779	Tarantela	Guitarra	2 días	Manuel Meoro Francisco Beltrán
XXIII	Romano Muñoz 18	Granátula	Agosto 1782	Tarantela	Guitarra	-----	Manuel Meoro Manuel de Tera
XXIV	Manuel Guilmer	Puertollano	Julio 1783	Tarantela	Guitarra	8 días	-----
XXV	Josefa Martín 56	Miguelturra	Agosto 1784	Tarantela	Guitarra	-----	Antonio Muñiz
XXVI	Tomás García 40	Miguelturra	Julio 1756	Tarantela	-----	-----	Juan Cerda
XXVII	Juan Pela ¿?	Miguelturra	Julio 1767	Tarantela	-----	-----	Bernardo

<sup>1255</sup> Varela de la Vega, Juan Bautista. *Música y tarantismo en el s. XVIII español*.  
Revista de Folklore, 1989. Tomo 06a, nº 66 pp.199-208

							Gómez
XXVIII	Antonio Serrano ¿?	Miguelturra	Julio 1770	Tarantela	-----	2 días	Bernardo Gómez
XXIX	Ganadero 15	Almodovar del Campo	-----	Tarantela Sones	-----	4 días	-----
XXX	Muchacho de 9	Santa Cruz de Mudela	Agosto 1784	Tarantela	Guitarra	2 días	-----
XXXI	Joven de 24	Moral de...	Junio 1775	Tarantela	-----	-----	-----
XXXII	¿?	Montemolín	Julio 1764	-----	-----	1 día	-----
XXXIII	José López 38	Arisgotas	Julio 1769	-----	Vihuela	-----	-----
XXXIV	Francisco Jiménez 30	Sevilla	Julio 1767	Minuet. La Máscara de Cádiz	Varios instrumentos	3 días	Varios tocadores
XXXV	Jacinto Gómez 16	Orcajo de los Montes de Toledo	Julio 1775	Tarantela	Guitarra	-----	-----

Algunas particularidades se observan en la tabla referente a la sinopsis de las historias recopiladas por Cid. En primer lugar, es curioso que treinta y cuatro de los afectados fueran hombres, y una sola mujer (Historia XXIV). La mayoría de ellos, por no decir su totalidad, eran labriegos, segadores, ganaderos o trabajaban en el campo, con lo que estaban expuestos a la intemperie, y en más de la mitad, fueron picados por la araña en tiempos de asueto, como siestas o descansos, en los que eran mordidos sin percatarse.

Por otro lado, es digno de mencionar, como ya sabemos, que la tarántula aparecía en los meses de canícula, de ahí que todos los sucesos se ubicaran temporalmente entre los meses de mayo y agosto.

Las danzas y canciones utilizadas eran las tarantelas principalmente, y algunas otras como fandangos, seguirillas, folias y otros sones; todos ellos de origen y desarrollo español:

*“Sea el instrumento de cuerda ó aire, si se toca la Tarantela comúnmente mueve al enfermo y cuando esta sonata no lo hiciere, se deben ensayar varias hasta que se encuentre con la proporcionada al veneno”<sup>1256</sup>*

Los aspectos formales de la tarantela hacían entender que la composición en si, tenía una importancia rítmica más relevante que melódica. El compás característico era el de 6/8 y el ritmo ternario iniciaba con anacrusa por lo general. Una fórmula de tres corcheas aparecía durante toda la obra, alternando en ocasiones con grupos de negra-corchea, lo que transformaba el carácter de la melodía en saltarín. Llamaba la atención la cuarta ascendente

<sup>1256</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p.98

inicial no apoyada después por ningún movimiento melódico de mayor intensidad. Esto le confería, junto a la anacrusa y al acento en el primer sonido del tiempo, un efecto de “impulso” intenso. Las líneas melódicas, estaban contenidas dentro del rango de una octava, dirigidas de diferentes maneras: habitualmente seguían una línea recta, pero en algunos casos las desviaciones eran más amplias y en otros menos. Estas modificaciones, estaban supeditadas a la interpretación personal del músico, recordando que la consecución de la tarantela era una interacción de varias horas entre la música y el baile del enfermo, y por lo tanto, una melodía más tranquila o más dinámica era un factor variable.<sup>1257</sup>

En el ejemplo siguiente vemos como se cumplen todas estas premisas formales:



La tradición de la obra de Cid, perduró en el tiempo hasta casi un siglo después de su publicación, donde la folklorista extremeña Isabel Gallardo Álvarez (1879-1950), contó genialmente como curaban la picadura de la tarántula en los pueblos extremeños:

*“En nuestras aldeas y cortijos extremeños, curan los campesinos la picadura de la tarantela del siguiente modo: Acuestan al paciente en un escaño o tarima, de esas que hay siempre junto al fuego bajo las grandes campanas de las cocinas puebleras, o en un colchón tendido en el suelo. Le arropan bien, mientras preparan la tisana o cocimiento de cardo corredor y se busca a los guitarristas, que han de relevarse de cuando en cuando, durante el toque medicinal de la tarantela. Este toque es una musiquilla especial y adecuada al caso; una especie de "ran-rán" monótono y dormilón, única melodía a que obedece el enfermo, mostrándose insensible a cualquier otra, por bella y armoniosa que sea”<sup>1258</sup>*

<sup>1257</sup> Gruszczynska Ziolkowska, Anna. *La Danza de la Araña, Entorno a los problemas del tarantismo español*. Revista de Folklore, 2007. Tomo 27a, nº 317 pp.147-165

<sup>1258</sup> Gallardo Álvarez, Isabel. *El folklore extremeño* 1945.

### 8.1.2 Otras aplicaciones terapéutico-musicales en la obra de Cid

Nuestro científico, no solo no se detuvo en explicar la implicación directa de la música y el baile en el tratamiento de los atarantados, sino que además dio pautas consecuentes de la aplicación de la música como remedio de otras enfermedades. Así, abrió un subcapítulo que tituló *Filosofía de la música respecto a sus efectos en el cuerpo humano*<sup>1259</sup>. En dicho apartado, y a modo de presentación dijo:

*“En todas las edades se ha conocido su eficacia para mover afectos, calmar pasiones, suavizar costumbres disponer los ánimos á emprender cosas grandes y curar enfermedades. ¿Qué otro uso tiene en los templos, en los campos de batalla, en las diversiones y regocijos así públicos como privados y en el tarantismo? A la verdad aplicada la música con exquisito conocimiento de las circunstancias de los presentes con oportunidad y tiempo debido causa asombrosos efectos”*<sup>1260</sup>

Con esta predisposición, Cid comenzó su defensa hacia la metodología terapéutica de la música más allá de los tarantulados. No obstante, el fervor con el que, presumiblemente podría elevarla a universalidad, creyendo todas las efemérides clásicas, seleccionó aquellas que por su naturaleza le parecieron coherentes, y apartó las que por su hiperbólica historia no se sostenían en la credibilidad humana:

*“Aunque descartemos algunas relaciones de poetas e historiadores por parecernos exageradas...tenemos otras muy creíbles, aunque parezcan prodigiosas”*<sup>1261</sup>

En capítulos anteriores, vimos como la música se utilizó para coadyuvar al tratamiento de la peste. Por supuesto, fisiológicamente, nos hicimos eco de la imposibilidad, a lo que Cid, muy consecuentemente dijo:

*“No tiene conexión la música con el vicio pestilencial del ayre , en quien reside la causa de la peste. No se concibe medio ni modo con que esta pueda corregir la infección. Pudiera únicamente precaver algunas disposiciones acomodadas á recibir el contagio. El susto y el temor disponen á los hombres a contraer enfermedades más bien que á*

---

<sup>1259</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* pp. 231-268

<sup>1260</sup> Ibid. p.231

<sup>1261</sup> Ibid.

*los alegres y festivos. En los asedios de las Ciudades se observa que enferman mas y mas pronto los cobardes, pusilánimes y tímidos que los de espíritu fuerte.*”<sup>1262</sup>

Por lo tanto, y como ya manifestamos entonces, la música en las epidemias como la peste, ocupaba un papel de distracción y sobre todo anímico, aunque si bien hacemos caso a otros estudiosos, el producto de la mayoría de las enfermedades físicas estaban derivadas de las preocupaciones y afecciones mentales como la melancolía o la depresión. Sin embargo, pensamos que por muy feliz y alegre que se estuviera, la peste se contagiaba por el aire, por lo que contraer la enfermedad ocupaba a personas abatidas y a personas exultantes. La música era utilizada para relajar al cuerpo castigado por la infección hedionda.

Quedando patente, no obstante, que la música causaba felicidad y fortalecía las defensas corporales haciendo a la persona menos vulnerable, también inspiraba valor en la batalla. Cid recordó en este menester a Timoteo y Alejandro Magno. Por lo general, los instrumentos que se debían utilizar para enaltecer la belicosidad eran los clarines, clarinetes y dulzainas.<sup>1263</sup>

Por otra parte, mover los afectos también estaba bajo el poder de las canciones. Aquí nos alude a David y Saúl, y a Eliseo.<sup>1264</sup>

En las siguientes palabras, queda absolutamente claro que la intencionalidad de Cid, no era disuadir a todo aquel que no creyera en el efecto curativo de la música:

*“Pensará alguno que se alegan estos ejemplares para persuadir que interviene en la música alguna virtud sobrenatural como parece en los casos propuestos. Sabemos que la música no tiene virtud directa de hacer Profetas, Poetas, etc., pero conocemos que la gran conmoción que en algunos sujetos y en determinadas circunstancias produce la música alterando y de un modo especial agitando las maquinillas o pequeños órganos necesarios para las operaciones del alma puede ser tal, que así como la disposición de los órganos en este estado sea mas perfecta con respecto al alma, lo sean también sus operaciones. La disposición morbosa de algunos enfermos da motivo á que así se discurra”*<sup>1265</sup>

---

<sup>1262</sup> Ibid. p. 232

<sup>1263</sup> Ibid. p. 233

<sup>1264</sup> Ibid. p. 234-235

<sup>1265</sup> Ibid. p. 235

Otra vertiente terapéutica que mencionó Cid sobre la música, fue la funcionalidad de ésta. También nos hemos hecho eco en alguna ocasión de la oportunidad de las canciones para acompañar las duras jornadas laborales de las hilanderas o de los labriegos. Cid la adecuó aquí para los yeseros de los algunos pueblos de Aragón:

*“Hay en algunos Pueblos del Reino de Aragón la costumbre de asalariar un gaitero para que durante el tiempo de moler o machacar el yeso que se gasta en los edificios o fábricas de casa, toque su instrumento. Es cosa graciosa ver a ocho o diez hombres, según la cantidad de yeso que se muele, estar todo el día con sus mazos casi sin descanso jugándolos sobre el terreno al compás de cierta sonata muy proporcionada para que medie precisamente el tiempo necesario de levantar y bajar el mazo”<sup>1266</sup>*

Contratar a gaiteros era competencia de los patrones y dueños de las tierras y canteras. Según Cid, si no hubiesen sido útiles sus interpretaciones para favorecer el trabajo, y por consiguiente, sus ganancias, poco dinero se iban a gastar en emplear a dichos músicos.<sup>1267</sup> Vemos que la adecuación de la elección de los gaiteros no era aleatoria. La labor de picar la piedra era ensordecedora, por lo que necesitaban un instrumento potencialmente estridente, que sonara por encima del propio golpeo, además tal y como contó Cid: ***“la música alienta, estimula y sostiene las fuerzas, por lo que si falta, aunque se sepa bien el compás, falta la viveza de movimientos y el aire en el cuerpo”<sup>1268</sup>***

Como resumen de todas estas virtudes de la música, sintetizó en las siguientes palabras todo lo expresado hasta el momento, e inició otra sección al detenerse a explicar como actuaba el hombre:

*“Con que tenemos que esta no solamente mueve los afectos, calma las pasiones, suaviza las costumbres y dispone los ánimos a emprender arduos asuntos, sino que inspira aliento, da fuerzas, las sostiene, y últimamente hace suaves y tolerables los mas duros trabajos. Falta ver como obra”<sup>1269</sup>*

---

<sup>1266</sup> Ibid. p. 237

<sup>1267</sup> Ibid. p. 238

<sup>1268</sup> Ibid.

<sup>1269</sup> Ibid. p. 239



La variedad de sensaciones que causaba la música no cayó en el olvido de Cid, pues sabiamente explicó que si un simple sonido podía perturbar la mente del hombre más grotesco e inculto, ¿qué no haría un sonido modulado y armonioso? :

*“Hubo un hombre que al oír la lira involuntariamente se orinaba, de modo que se le dieron algunos chascos hallándose en funciones serias. Lo mismo se cuenta de otro luego que oía un cierto instrumento llamado Phorminx (lira homérica). Un estudiante, de edad de 14 años, no podía oír sin congoja la música de violín. Y algunas mujeres se desmayaron al escuchar el sonido del órgano”<sup>1270</sup>*

Tal era el poder de la música, que hasta incidía en el ser humano de manera inconsciente, provocándole incontrolables efectos.

Posteriormente, y común en las investigaciones ilustradas referentes al sonido, Cid dio una extensa explicación de la acústica, de la propagación y la física del sonido en el aire y en otros medios, y el proceso de decodificación que recorría la música una vez es captada por el oído. Dicho sentido fue descrito y diseccionado anatómicamente por el autor toledano, que analizó cada parte del mismo en su “encuentro” con la armonía.<sup>1271</sup>

Continuó este apartado de la conducta musical, describiendo varias pasiones que nos son familiares: la ira, la cólera, la alegría, el miedo etc. En todas ellas se dieron con puntualidad los síntomas físicos que representaba padecerlas.<sup>1272</sup>

Como no podía ser de otra forma, también incurrió en la repercusión de la música en la sensibilidad nerviosa, y puso dos ejemplos muy interesantes al respecto que conjugaron pasiones, sensibilidad auditiva y nerviosa, y personalidad y complejión del oyente:

*“Sirva de ejemplo una sonata marcial de las que encienden la cólera, e inspiran valor. Oída por un joven intrépido colérico y marcial le enfurece al grado de arrojarle á los mayores peligros; oída la misma por sujeto flemático, de humores lentos y fibra floja le es indiferente”<sup>1273</sup>*

---

<sup>1270</sup> Ibid. p. 241

<sup>1271</sup> Ibid. pp. 242-249

<sup>1272</sup> Ibid. pp. 250-256

<sup>1273</sup> Ibid. p. 258

Lo que vino a explicar Cid fue que la música no era igualmente percibida por todos los que la escuchaban. En infinidad de ocasiones hemos manifestado los diferentes gustos y sensaciones provocadas por una misma melodía en personas diferentes, siendo factores propios de estas personas los que determinaban variopintas impresiones.

Hay músicas que vigorizan, otras que entristecen, algunas que colerizan, muchas que calman, pero aun siendo ellas las que transforman el estado de ánimo, es el hombre el que las adapta y asimila según el momento físico y anímico en el que se encuentre.

Pero, ¿cómo es posible que la música produzca tan prodigiosos efectos? Según Cid de tres formas: la primera era puro efecto maquinal (primitivo), la segunda era en el alma, y la tercera era el de mover las pasiones.<sup>1274</sup>

Tras esta última pregunta, comienza un último apartado referido a la *Aplicación musical como remedio de varias enfermedades*<sup>1275</sup>. Desde un aspecto evolutivo, preconizó la importancia de las canciones para el niño recién nacido:

***“Nace el hombre con inclinación a la música. Apenas se ha limpiado de las inmundicias de que sale bañado, y los órganos sensorios entraron en uso, cuando todas sus quejas y lloros calman con la música”***<sup>1276</sup>

William Buchan (1727-1805), médico escocés contemporáneo de Cid, escribió un tratado llamado *El conservador de la salud de las madres y los niños* publicado póstumamente en 1808, en el que corroboró lo establecido por el español:

***“He insistido ya tanto sobre la recomendación que he hecho de que se enjuague inmediatamente al niño, y que se envuelva en un suave y caliente lienzo, que es inútil repetirlo. Pero haré una nueva advertencia, que consiste en que no acuesten al niño inmediatamente, que le conserven en un movimiento agradable por algún tiempo, y que acompañen toda la operación cantando canciones alegres”***<sup>1277</sup>

---

<sup>1274</sup> Ibid. pp 259-264

<sup>1275</sup> Ibid. pp 268- 322

<sup>1276</sup> Ibid.

<sup>1277</sup> Buchan, William. *El conservador de la salud de las madres y los niños*. Madrid 1808. p. 127

El dato no es novedoso. Debemos recordar a Trótula de Ruggero<sup>1278</sup>, que aconsejó rodear al recién nacido de música y canto para adaptarlo al nuevo mundo. Sin embargo Cid fue más detallista y explicó que si tras mamar, el niño seguía llorando, la causa del llanto no era el hambre, sino alguna dolencia del infante, que por supuesto era mitigada con fáciles canciones:

*“Últimamente canta letrillas de compases y puntos largos, con lo que regularmente calman los dolores y se induce sueño. Este es el remedio á que en sus apuros apelan las madres en los mas fuertes quejidos y lloros de sus tiernos hijos y la observación ha acreditado que les surte muy bien”*<sup>1279</sup>

Continuó diciendo que la música no tenía los inconvenientes que podía tener el hecho de la lactancia con todo lo que conllevaba en el organismo del bebé. Sin embargo, se mostró coherente al aseverar que si el buen efecto musical no incidía en el niño, era el médico el que tenía la potestad de suprimirlo:

*“Ninguno de estos inconvenientes se halla en la música. Por lo común siempre produce buenos efectos calmando los dolores de los recién nacidos, induciendo al sueño. Pero cuando alguna vez no produjera tan á deseo, sino que sea alguna particular circunstancia aumentara los dolores, está en el arbitrio del médico suspenderla”*<sup>1280</sup>

Al hilo de lo expresado, Cid, a pesar de la pleitesía que le podía procesar a la música, no negó que mal empleada o no acertándola para una dolencia concreta, era perjudicial para el ser humano. No obstante, añadió que los sonidos producían efecto instantáneo, no así otros medicamentos. Por lo tanto, su suspensión era igual de eficiente, pues evitaba inmediatamente que el paciente se sintiera irritado y molesto:

*“Supóngase que no sea tal para la enfermedad a que se aplica, porque en lo general no lo sea, ó porque no se encuentra con sonata proporcionada á su causa, antes bien incomodé al enfermo; y le aumenté sus males. En este caso dejando de hacerla, en el mismo instante dejó ella de producir aquella molestia que aumentaba la indisposición; contra*

---

<sup>1278</sup> Ver epígrafe 5.2. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos.

<sup>1279</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...*p. 269

<sup>1280</sup> *Ibid.* p. 270

*lo que hacen los demás medicamentos, que así como tardan en obrar á proporción si no aprovechan ó alteran demasiado , se necesita de tiempo para corregir sus malos efectos. Estos alteran los sólidos y se mezclan con los líquidos”<sup>1281</sup>*

Si la música era tan buen remedio para los trastornos indefinidos de los lactantes, ¿por qué tantos médicos no tuvieron en cuenta dicho tratamiento?:

*“De este abandono se han quejado algunos Autores. Entre ellos Dona Oliva del Sabuco y el cisterciense Rodríguez. Igualmente los dos notan el descuido en los Médicos de no haber discurrido sobre la eficacia del noble, útil é inocente remedio de la música al ver curados varios enfermos de distintas enfermedades, según relación de antiguos y modernos”<sup>1282</sup>*

El recuerdo de Oliva de Sabuco <sup>1283</sup> y Antonio José Rodríguez <sup>1284</sup> , fundamentó las fuentes de inspiración de Cid. Ambos estudiosos, acusaron a sus contemporáneos de no dar crédito al poder curativo de los sonidos, aunque si bien es cierto, hemos podido comprobar, que no fueron los únicos que reivindicaron este “boicot”. Por lo que nos dio a entender Cid, que el médico utilizara la música era antiprofesional, pues el hecho de usar las artes para curar, era una opción osada y poco fundamentada. De hacer uso de ella, si el experimento salía mal, el galeno en cuestión sería el hazmerreír de sus homólogos facultativos:

*“Por cosa extraña se tendría que un Médico de nota ordenara que en la casa de uno que se hallase gravemente enfermo de delirio ó postrado casi al extremo, donde se notan los semblantes pálidos y tristes, y no se oyen sino profundos suspiros, ayes y sollozos, se le diera un concierto. Cierto que al parecer es ridículo, y si el ensayo no saliera bien seria objeto del mayor desprecio. No faltaría quien le insultase públicamente, á cara descubierta, llenándole de dicterios, y quizás fuera el juguete de los muchachos”<sup>1285</sup>*

Llama poderosamente la atención la obcecación de los autores por manifestar constantemente la falta de investigación y observación en el campo

---

<sup>1281</sup> Ibid. p. 271

<sup>1282</sup> Ibid. p. 272

<sup>1283</sup> Ver epígrafe 4.2.2. Capítulo 3: El Renacimiento.

<sup>1284</sup> Ver epígrafe 8.3 del presente capítulo.

<sup>1285</sup> Ibid. p. 273

de la terapia musical. Muchas veces podemos pensar que, llevados por un egocentrismo científico e innovador, querían ser los primeros en investigar sobre este asunto, pero no es posible que Cid desconociera los tratados de Pargeter, Brocklesby, Browne, o los de los americanos Rush, Atlee o Mathews, sin mencionar los trabajos musicales con los dementes de Pinel.

No obstante, mencionó a los tópicos bíblicos y clásicos, así como otros opúsculos analizados en esta tesis, tales como el del francés Louis Roger, o las aportaciones del anatomista y cirujano francés médico del hijo de Luis XVI, Pierre Joseph Desault (1744 - 1795), que aseveró al igual que los griegos Ateneo y Crisipo, que la música era buena para tratar la gota, la ciática la alferecía (recordemos al Dr. Guarín) y la tisis<sup>1286</sup>. Por otro lado, dijo que en Roquecourbe, zona del sur de Francia, se curaba el carbunco<sup>1287</sup> con unas saxas de sal, pimienta y vinagre, y llevando al enfermo a bailar por espacio de dos días al son de panderos y cascabeles.<sup>1288</sup>

Cid citó en repetidas ocasiones, al cisterciense Rodríguez y contó dos casos descritos en la obra *Yatrophonia* del monje, relatados en el epígrafe 8.3 de este mismo capítulo. En ambos sucesos, la música fue el agente curativo a utilizar para la rehabilitación de la melancolía, la hipocondría y los paroxismos.

Otras fuentes que ilustraron la teoría de su monografía, fueron las basadas en las historias de las *Memorias de la Academia Real de las Ciencias de París*. La primera fechada en 1707 y comentada en el capítulo anterior por Feijoo, donde un músico atacado de unas fiebres, curó con las sonatas de Mr. Bernier<sup>1289</sup>. La segunda, un año más tarde, cuyo protagonista fue el médico que prescribió el tratamiento musicoterapéutico. El galeno en cuestión se llamaba Mr. de Mandajors:

***“Habiendo leído la observación antecedente Mr. de Mandajors, de la Academia de las Inscripciones de Nimes, deseaba se presentara caso en que experimentar por sí el efecto de la música. En efecto ocurrió en Alais, que un maestro de danza fue acometido de una aguda enfermedad acompañada de delirio. Mr. de Mandajors, su médico, quiso curarle con música. Admiráronse mucho, los interesados y asistentes al ver hacer entrar un violín en la cuadra de un delirante, creyendo que con esto se***

---

<sup>1286</sup> Ver epígrafe 7.2.4 del presente capítulo.

<sup>1287</sup> Ver epígrafe 6, en palabras de Robert Burton y Epícteto, del Capítulo 4: El Barroco.

<sup>1288</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p.278

<sup>1289</sup> Feijoo, Benito Jerónimo. *Cartas eruditas y curiosas*. Tomo I. También en epígrafe 7. Capítulo del Barroco.

*acabaría de rematar en su frenesí, y burlaban del médico que había ordenado remedio tan disparatado. ¡Pero cual fue su admiración cuando conocieron que había adquirido el enfermo su antigua quietud! Se sentó en la cama, acompañó con brazos y cabeza la sonata que se le tocaba y al fin de un cuarto de hora que duró el concierto se durmió con quietud, sudó, y al despertar se halló curado”<sup>1290</sup>*

Tras una búsqueda infructuosa de la biografía del facultativo mencionado y habiendo encontrado su nombre en varios artículos fechados entre 1780 y 1800, por lo que parece, era un médico bastante afamado de la zona sur de Francia. Su osadía con los tratamientos era habitual, pues innovaba constantemente con fármacos y remedios naturales, por lo que no nos debe sorprender la iniciativa de curar a un maestro de danza con el arma con la trabajaba cada día: la música. Es lícito pensar, que Mandajors utilizaba este método con frecuencia pero no podemos aseverar nada debido a la falta de información.

Otro de los referentes de Cid, fue el médico y botánico francés, François Boissier de Sauvages de Lacroix (1706-1767). Fundador de la nosología, clasificó las enfermedades según género, especie y clase, en un total de 2400. Sauvage también relacionó la curación sonora al tarantismo, pero dio ciertas connotaciones sobre algún que otro suceso alrededor del poder de ésta. Así dijo:

*“Traté a un joven con una fiebre remitente, que le causaba todas las tardes un fuerte dolor de cabeza tan violento, que no podía calmarlo sino con el sonido de un tambor. Lo que a todos aturdió a él le daba un maravilloso socorro, aunque en un estado de salud normal, no le gustase este ruido.”<sup>1291</sup>*

La paradoja de recurrir a un instrumento estridente para mitigar un dolor de cabeza se podría interpretar más como un factor de distracción que como un calmante. Es decir, el ruido del tambor mantenía a la mente centrada en él y no permitía pensamientos que pudieran conducirlo a meditar sobre su calvario.

---

<sup>1290</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p.284 Historia XXXII de las *Memorias de la Academia de Medicina de París*. 1707.

<sup>1291</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p.214. También en Sauvage, *Nosología*. Clase VIII, número 15. *Tarentismus* vol.7 p. 272

De manera jocosa en ocasiones, Cid incitó a los incrédulos a aplicarse terapia musical en enfermedades que él mismo consideraba alejadas del remedio sonoro. Tales males eran la gota o la ciática:

*“Si es cierto que Ismenias curaba los dolores ciáticos con ella, es otro argumentó que puede animar á los mas tímidos á experimentarla en cualquier dolor. La gota es otro achaque doloroso, y se asegura que fueron curados muchos con el mismo remedio. En fin debe pasar plaza de extravagante quien guiado de un buen fundado analogismo, no sólo tiene tal remedio en la curación de las insinuadas dolorosas enfermedades, sino de todas sus semejantes”<sup>1292</sup>*

La gota en concreto, tenía un origen diferente según el pensamiento de Cid. En primer lugar se podía derivar de los excesos de la bebida y la comida; en segundo lugar podía ser un factor hereditario. En ambos casos, la música era un remedio inútil:

*“Bien se deja conocer que si proviene la gota de disposición hereditaria poco habrá que esperar del remedio de la música. Solamente se podrá poner alguna corta esperanza en una constante dieta de vegetales por año ó años, huyendo del uso de carnes y de cualquier otro alimento que no comunique á la sangre remesas de un chilo dulce, fresco y bien trabajado”<sup>1293</sup>*

Aunque sin apartarla del todo, al igual que vimos en el Renacimiento con el emperador Carlos V <sup>1294</sup>, la música para los podagras, tenía un efecto psicológico y evasivo, que obligaba al enfermo a olvidar su mal mientras durara la interpretación.

En otro orden de cosas, Cid se refirió a la bondad de la música para los enajenados, conociendo tal vez los trabajos de Pinel dijo:

*“De cualquier modo que sea, siempre se verifica que obra benignamente y sin recelo del más mínimo peligro. Además de que la experiencia de los referidos autores<sup>1295</sup>, nos da a conocer cuan útil es este remedio para los delirantes, nada se aventura de ensayarla en tales*

---

<sup>1292</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p. 295

<sup>1293</sup> Ibid. p. 302

<sup>1294</sup> Ver epígrafe 4.1. Capítulo 3: El Renacimiento

<sup>1295</sup> Asclepiades, que curó con música a locos y frenéticos, y Xenocrates, que trató del mismo modo a hidrofóbicos.

*casos con la prudencia que dicta una razón bien instruida y acostumbrada a combinar*”<sup>1296</sup>

La experiencia de la que habló en este último párrafo fue de vital importancia a la hora de conocer a los pacientes. Lógicamente, todo facultativo, cuya especialidad no fueran los dementes, no debía procurar la curación de estos de ningún modo, ni siquiera intentarlo por su inexperiencia en este campo, y tratándose de enfermos con una moral muy voluble. Para su tratamiento psicoterapéutico, Cid propuso lo que denominó *variedad de objetos*<sup>1297</sup>, basado en la idea de lo beneficioso que era para el paciente psiquiátrico, el viajar para distraer su atención de sí mismo. Pero su idea original fue:

*“...borrar las ideas que por antiguas están profundamente radicadas en la imaginación del maníaco; si hubieran reflexionado los médicos en la música y su modo de obrar hubieran sustituido al penoso, largo y dispendioso remedio del viajar al barato, fácil, inocente y eficacísimo de la música, puesto que en cada momento se renuevan de mil modos los objetos.”*

Para Cid, que el médico manejara muchos medicamentos para curar no demostraba su pericia. Con los tratamientos adecuados en los momentos idóneos, era suficiente. Él mismo demostró como la música era capaz de curar ciertas dolencias, así como justificó aquellas en las que su mediación era contraproducente: ***“en lo sucesivo, todo médico de nota, bajo las observaciones que realice y la doctrina que seguirá, deberá aventurar con verosimilitud este medicamento (música) en ciertas circunstancias”***<sup>1298</sup>

Para finalizar explicó tres dolencias que podían ser curadas, además de con ligeros tratamientos tradicionales, con la música. Dichos achaques eran: la llamada *enfermedad blanca de las doncellas*, *la menstruación* y *los achaques cuyo origen era debido a la espesura de humores y flojedad de la fibra*.<sup>1299</sup>

Los síntomas embargaban a la mujer en una profunda tristeza y abatimiento de la que solo las canciones podían sacarla. Por tanto la música era remedio común en todas ellas, y si se acompañaba de baile, mejor, pues la

---

<sup>1296</sup> Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p. 297

<sup>1297</sup> Ibid. pp. 299-300

<sup>1298</sup> Ibid. p. 313

<sup>1299</sup> Ibid. pp. 313-317



baja actividad sanguínea por diferentes razones, era activada nuevamente por el movimiento acompasado de la danza.<sup>1300</sup>

## 8.2 ANTONIO JOSÉ RODRÍGUEZ

En una época en la que la importancia del clero era cuanto menos discutida, irrumpió con determinación en el tema que nos ocupa un monje cisterciense, médico y divulgador científico, llamado Antonio José Rodríguez (1703-1777). Considerado como el autor de la primera obra terapéutico musical española con inquietudes científicas, titulada *Palestra crítico-médica* (1731-1744), Rodríguez partió de la medicina tradicional, considerando que la música, como elemento físico y armónico, era capaz de modificar el estado de ánimo y poseía efectos anestésicos e influencia sobre algunas funciones físicas del cuerpo, afirmando que era eficaz contra todo tipo de enfermedades. Sabiamente, descubrió, aunque muy a su pesar, que la música no curaba, pero sí mejoraba la calidad de vida de los pacientes<sup>1301</sup>.

Aunque podemos considerar a Rodríguez, por nacimiento, enclavado en el Barroco, debemos ir más allá y no valorar solamente al personaje, sino a su obra, su edición y su contenido, salpicado con tintes experimentales.

Si bien la publicación del *Palestra crítico-médica* sucedió en 1744, su contenido se direccionó hacia postulados más modernos, mencionando la teoría de los afectos y desarrollando otros temas derivados de ella, basados en un empirismo y rigor médico-musical inusual en la época barroca.

Inciendiando más en su obra, el Padre Antonio José Rodríguez escribió en el Volumen V de su *Palestra Crítico Médica* todo lo referente a la terapia musical del momento. Dicho documento, incluía un análisis de los mecanismos de acción de los estímulos musicales, una teoría del gusto musical, una amplia documentación de estudios de casos de terapia musical y propuestas para diseñar las intervenciones musicales a la luz de las características individuales culturales y psicológicas del paciente.

Como decimos, en el Discurso I del Volumen V de la *Palestra*, titulado *Yatro-Phonia o Medicina Música*, Rodríguez comenzó su exposición

---

<sup>1300</sup> Ibid. p. 318

<sup>1301</sup> Revista Digital. N° 28 *Recorrido de la historia de la musicoterapia* Enero 2011

quejándose de la deficiente objetividad de los estudios médicos de sus contemporáneos olvidando a la música en los tratamientos:

*“En pocas Facultades se hallan más desvarios, en materia de increíbles prodigios; y en pocas también, como en ella, tuvo su lugar el olvido de bien recibidas prácticas como la balneoterapia”*<sup>1302</sup>

*“Este descuido es aun más extenso respecto de la Música (...) nada, o casi nada se lee después en los autores de Medicina para curar enfermedades y pasiones (...) Sus utilísimos efectos en la guerra, en el coraje con que alienta, y el furor que incita, que es su fin primario, a todo el mundo es patente; y figurada con la melodía en el modo correspondiente al Templo, también es testigo el corazón mas duro de los nobilísimos efectos de la Música. Solamente la Medicina está sorda a las voces de estos materiales efectos (...)*

Como veremos más adelante, el anhelo de objetividad e interés médico del que se quejó Rodríguez era tal vez, algo exagerado, pero entendible, es decir, aunque la práctica terapéutico musical se desarrollara en el Barroco desde el punto de vista teórico, no lo hizo desde el práctico, y es ahí donde Rodríguez demandó mayor atención. Al enumerar algunos efectos de la música en el hombre, situamos a nuestro autor en una esfera cultural muy prolija, que le hizo conocedor de efemérides de calado en la historia de la humanidad. Igualmente, su inclinación cristiana, le condujo irremediabilmente a mencionar dichos efectos en el ámbito religioso tal y como describió Lutero y Calvino en el Renacimiento.

Ahondando en el documento, encontramos una vez más la teoría humoral y la acción de los sonidos en las fibras del cuerpo humano:

*“El mismo cuerpo humano es el irritado en el campo por el impulso de los clarines, el mismo género de humores son los conmovidos, las mismas órdenes de fibras son las irritadas, que lo serían en el lecho, si otra modulación se les intimase. Y aquellos mismos humores, que por sus ciertos movimientos que alegran el ánimo o lo entristecen ya en el Templo, ya en el Teatro, también se moverían y darían sus depravadas posturas en el cuerpo enfermo, si la Música se les propinase a otros movimientos”*

*“[...] Todos estos afectos producidos, y curados se radicaban en los humores, en las fibras, en las partes del cuerpo; porque el alma incapaz de padecer en sí estas enfermedades: luego por sola la actividad*

---

<sup>1302</sup> Antonio Jose Rodriguez, *Palestra crítico médica*. 1774 p.2

*introduce de aquellas pasiones, que obraban sin disputa en las partes enfermas, o causatrices la enfermedad, se curaron las dolencias”<sup>1303</sup>*

Como vemos, el nuevo concepto anatómico que nos presentó Rodríguez fue la mención de las fibras, que nos recuerda al del barroco Burton<sup>1304</sup>, que no abandonara la tesis del cisterciense en toda su extensión. Dicho vocablo fue tomado como parte más pequeña que forma un tejido orgánico, afectada también, por lo que se ve, por la acción de la música. No obstante, diferenció posteriormente entre fibras delicadas y fibras robustas, por lo que podría estar hablando de la personalidad psicológica de la persona, o de la complexión corporal. Así que la magnitud e interés del monje por el poder curativo de los sonidos musicales, alcanzó una importancia preponderante.

Al beber del Barroco, es inevitable no nombrar las pasiones que tantas teorías en forma de tratados salieron a la luz. De tal forma leemos en el trabajo de Rodríguez:

*“[...] La ira, la alegría, la compunción, el temor, la tristeza son unas pasiones, que aunque se radiquen en el alma, se fijan en las partes del hombre necesariamente en fuerza del decreto de unión entre el alma, y cuerpo. [...] Los más afectos hipocondríacos, que son una imponderable sentina de enfermedades, deben ser a profundas tristezas, y melancolías”<sup>1305</sup>*

Pero antes de desarrollar la terapia musical como tal, Rodríguez propuso un modelo explicativo del gusto musical, esencial para establecer cualquier tratamiento con medicina sonora:

*“La música, supongo que no igualmente en todos los hombres causa un mismo efecto en orden al gusto, pero en muy raro dejará de causar algún efecto [...] Dije en orden al gusto, porque no se me trabuquen los efectos de la música, causado sin inmediatez entre ella y nuestros humores, con los que resultan de la acepción del alma, por los cuales, a unos gusta la Sonata o el instrumento que a otros desagrada”<sup>1306</sup>*

---

<sup>1303</sup> Ibid. *Palestra...* p.2-3

<sup>1304</sup> Ver epígrafe 6. Capítulo 4: El Barroco

<sup>1305</sup> Ibid. *Palestra...* p.4

<sup>1306</sup> Ibid.

Aquí no descubrió nada nuevo, sino que como muchos otros tratados deberían haber hecho, comenzó con lo esencial para promover una terapia musical, que era el gusto y la disposición del paciente. Aunque dejó claro que de una manera u otra, la música causaba estímulos en las personas, de ahí la frase: **“en muy raro orden, dejará de causar algún efecto”**

Seguidamente, desde una vertiente más medicinal a la par que psicológica volvió a relatar el efectismo de los sonidos según el gusto del hombre:

*[...] Una cosa es que le sea más o menos grata la percepción a su alma, lo cual previene de la más o menos frecuencia de oírlos, ya de la más o menos docilidad o rigidez de las fibras, ya de las más o menos espirituosidad o lentitud de los humores, ya de la más o menos trabazón de las piezas orgánicas; por lo cual el movimiento fuerte, que es el del Clarín, que intimidado a unas fibras delicadas, y unos humores ágiles conmoverán tanto los órganos, que por su violencia causarán disgusto. Este mismo sonido, aplicado a unas fibras robustas y humores algo lentos, los herirán de modo que sus vibraciones y ondulaciones sean tan suaves, que el sentido se haga con dulzura”<sup>1307</sup>*

Los efectos de la música para Rodríguez, se movían en los dos planos: el físico y el psicológico, por lo que tales sensaciones dependían de una gran cantidad de factores que tanto el médico como el músico debían tener en cuenta. Si el propósito de la terapia consistía en alegrar al paciente atacado de melancolía, se tenía que conocer: la personalidad, la disponibilidad, la espiritualidad, la dinámica humoral, la percepción y la aceptación de los sonidos propuestos. Además la utilización de los instrumentos, no debía ser aleatoria, por lo que el análisis acústico y vibracional de estos, dependía de la personalidad de las personas:

*“Lo mismo sucede con los instrumentos que su impulso azota poco el ambiente (...) cuales son la Viola, Harpa, Oboe; los cuales si hieren en unas fibras robustas, será tan escasa su impresión y propagación hacia el sensorio, que llegará casi desfigurada su verdadera melodía. Al contrario en otras de menos terquedad, y en unos humores de índole dócil, impresionarán sus movimientos...» Ejemplos: a los soldados, a los hombres fuertes y aún a las mujeres robustas les gustan los clarines y no les gustan los instrumentos delicados. A los*

---

<sup>1307</sup> Ibid.

*pusilánimes, a la gente de Corte y a las señoras, les ocurre lo contrario*”<sup>1308</sup>

La dulzura sonora de algunos instrumentos, como la viola, el arpa o el oboe, podían “desbravar” a los hombres y mujeres de compleción y robusta personalidad, así como a los soldados de profesión, que estarían a gusto con el sonido de instrumentos como los clarines, capaces de enardecer el valor e incentivar coraje. Por otro lado, tales instrumentos desagradarían a los cortesanos con una personalidad delicada, más afines al sonido de los primeros.

Una vez expuesto el análisis sobre los gustos de las personas hacía los sonidos, Rodríguez entró a analizar la música como medio psicosomático, por lo que las aportaciones a partir de ahora se moverán en un terreno más experimental y médico que los anteriores párrafos.

Comentó que el sonido era un movimiento físico propagado por el ambiente. Fisiológicamente, la vibración llegaba a la membrana del tímpano y de allí se transmitía por los nervios al cerebro. De este modo, y por la conexión nerviosa del cerebro con todo el organismo, la música podía ser eficaz remedio contra las alteraciones pasionales. Y es que además, las medicinas comunes actuaban mediante un solo género de operación: todas tenían un movimiento directo con el que actuaban sobre el cuerpo material<sup>1309</sup>. La música, sin embargo tenía ese mismo tipo de movimiento directo y otro que Rodríguez denominó retrogrado:

***“Pasa la percepción de los órganos al Alma. Inmútase esta ya con tristeza, ya con alegría ya con ira, ya con otros afectos. Pero como cualquiera de estos afectos son movimientos del alma, intimados también a las fibras, y humores (...) ve aquí como se sigue otro movimiento retrógrado contra los líquidos y partes, capaz de alterar notablemente lo cual no puede tener otro alguno de los otros medicamentos”***<sup>1310</sup>

Como en otras ocasiones expuestas en este trabajo, la dificultad para elegir una melodía u otra, a modo de receta para producir los efectos deseados

---

<sup>1308</sup> Ibid. *Palestra...* p.4

<sup>1309</sup> Bandrés Ponce, Javier, Llavona Uribelarrea, Ramón. *La musicoterapia en la "palestra crítico-médica" de fray Antonio José Rodríguez (1703-1777)*. Revista de Historia de la Psicología Vol. 30 núm.2/3 2009. Universidad de Valencia págs. 39-46

<sup>1310</sup> Antonio Jose Rodriguez, *Palestra crítico médica*. 1774 p.8

en el oyente, fue para el cisterciense un problema añadido al tratamiento. Acertar con el tipo de canción dependía de los factores anteriormente señalados, por lo que la facilidad que en un principio se podía suponer por la celeridad con que actuaba la música, se podía convertir en ocasiones en contraproducente si no se daba con la “tecla” correcta.

Continuando con el trabajo médico-musical de Rodríguez y su disertación, destacamos el espíritu combativo del galeno que defendió el empleo de la terapia musical hostigando la escasa experiencia clínica que, según él, tenían sus homólogos. Contra los que arguyeron que la música no tenía efecto material directo sino solamente a través de los efectos en el alma, Rodríguez expuso diversos contrargumentos entre los que destacó los relativos a la observación de la conducta animal:

*“...a muchos brutos les mueve el sonido experimentalmente, y no teniendo estos alma capaz de deleite por la Música, ni tristeza, se sigue que sus movimientos son ejecutados por el ambiente herido (...) en este monasterio hay dos perros, que aúllan extrañamente siempre y a cualquier hora que se toca una campana, y nada hacen cuando se toca cualquiera de las demás del monasterio”<sup>1311</sup>*

Tal conducta primitiva, manifestaba que la persona más agreste, así como la bestia más inmunda eran capaces de sentir y reaccionar ante sonidos determinados, e incluso ruidos. De tal forma, nuestro científico se rebeló contra las tesis que defendían que los efectos de la música eran ni exclusiva ni principalmente espirituales. Sus pensamientos al respecto eran claros: **“la música actuaba físicamente sobre el cerebro y los nervios y era la peculiar actividad y proporción del estímulo musical la que reordenaba los órganos alterados”**

Para apoyar su idea músico-animal, se remitió a un experimento que nos es conocido por su aparición en el *Magnes sive de arte magnetica* de Kircher<sup>1312</sup>:

*“Se sabe que las Tarántulas también se mueven medidamente el compás del son que las tocan (...) Pues poniendo un palito sobre agua, y*

---

<sup>1311</sup> Ibid. p.16

<sup>1312</sup> Ver Epígrafe 5. Capítulo 4: El Barroco.

*sobre el palo una Tarántula, y estándose parada, comenzó a mover las piernas y cuerpo al compás de la música, luego que comenzaron a tocar los instrumentos. No solo esto, son que también tienen las Tarántulas su determinada Sonata y música para moverse, pues se nota estar inmóviles a una y otra sonata, hasta cierta determinada, con la cual siempre se mueven, y con las otras paran. Teniendo observado los músicos médicos de Apulia, que solo se mueven y curan los mordidos con aquella sonata e instrumentos que mueve a la tarántula que dio el mordisco (...) dice el Padre Scothi, que aunque cuando se hizo este curioso experimento, lo tuvieron por insólito, después viniendo a Taranto el Padre Galliberto, y otros, encontraron que allí era cosa contestada y sabida de todos”<sup>1313</sup>*

Esta historia, en manos de Rodríguez tomó una fundamentación distinta de la que explicamos en el capítulo anterior, en la que tal efeméride se relegaba a una mención por parte de Kircher como una vía para conocer que tipo de canción había que tocar en cada momento, según claro está, de la reacción de la tarántula. Aquí, la perspectiva es diferente puesto que el enfoque de Rodríguez fue más experimental al contarla, ya que estaba justificando la reacción animal a la música como seres más primitivos que los humanos y como entes orgánicos más pequeños y menos inteligentes, otorgando a los sonidos un poder que a nadie resultaba indiferente:

*“...de que la Música por medio del ambiente mueve mecánicamente al cuerpo orgánico. Con que así como obra aquí inmediatamente, también obrará en el hombre antes de la percepción del alma”*

La auténtica medicina psicosomática era la música, pues actuaba tanto en el plano físico como en el anímico:

*“Ella altera fibras y humores inmediatamente, y con tanta fuerza como el más activo purgante (...) Llega a percibirla el alma, muévase según la impresión que en ella hace, ya de alegría, ya de ira, ya de tristeza, y este mismo género de movimiento imprime altamente el alma en los humores, capaz también por sí solo a curar una dolencia, a empeorarla o a mejorarla”<sup>1314</sup>*

---

<sup>1313</sup> Op.cit. A.J. Rodríguez. *Palestra...* p.18-19

<sup>1314</sup> Ibid. p.19

Pero además, la música podía ser eficaz remedio incluso en aquellas dolencias en las que la causa no era anímica:

*“En esta no fue la causa original el terror, la tristeza, pero dudo constantemente que en el curso de la enfermedad no acompañen estos afectos, haciéndose ya como causa para mantener la fiebre. La aprehensión, el desconsuelo, el pavor, la tristeza, son asistentes perennes de todo enfermo, que tenga juicio (...) Con que cuanto la música imprima movimientos de alegría en el alma, no puede dejar de intimándoles, este nuevo movimiento a los humores, alterarlos y llevarlos a otro termine que el que tienen por enfermos a más de que por este movimiento del alma, puede alterar beneficiosamente a los humores, distrae también el alma la música en virtud de su melodía de aquel cuidado y aflicciones, que le administra la dolencia.”*

La forma de pensar de Rodríguez en cuanto a la incidencia psicológica de la música en la persona, adquirió unos tintes que bien los podría haber acuñado el propio Sigmund Freud en el siglo XX, si no fuera, dicho sea de paso, por su aberración y desconocimiento hacía este arte. Con esto nos referimos a que el monje español, otorgó a los efectos de las melodías un aspecto inconsciente, en el que el cuerpo y la mente reaccionaban libremente, sin estar adheridos a ninguna premisa previa:

*“que no hay que estarle hablando al oído y ni entender ni oír lo que le dicen... Lo prueba el que muchas veces sin saber lo que se hace, y sin advertencia se lleva el compás, o el aire músico, ya con los dedos, manos, pies o cuerpo (...) todo esto prueba un alto embeleso del alma hacia la música, y una poderosa distracción de todas sus operaciones hacia otros objetos sensibles”*

Tal vez influenciado por las primeras teorías de Descartes al respecto de la dualidad entre cuerpo y mente, Rodríguez pensó en autoadministrarse terapia musical para, según él, toda clase de dolencias. Así parece ser que calmaba sus dolores de muelas<sup>1315</sup>, entre otros:

*“No otra puede ser la razón experimentada por muchos, y observada por mí en mí mismo, en orden a la calma de muchos dolores (...) la sensación dolorosa está en el alma, porque solo el alma es capaz*

---

<sup>1315</sup> Observación 29 citada por Rodríguez. Yatroponia num. 54 tomo.5 de la Palestra, Discurso I



*de sentirlo (...) Luego aunque crista la causa del dolor en la parte, puede dejar de sentirlo el alma, si está ocupada de otro ejercicio, que la distraiga de aquel sentido. Con los ojos abiertos y los oídos sucede muchas veces no ver ni oír lo que está presente, estando el alma divertida profundamente en algún pensamiento”<sup>1316</sup>*

Sin olvidar que había que acomodar la clase de melodía al tipo de dolencia y al tipo de enfermo, mencionó que los delirantes y frenéticos, eran más receptivos a los modos fríos e hipofríos, y que las melodías al respecto de dichos modos debían contener notas largas (grandes), buscando tranquilizar los ánimos alterados derivados del frenesí:

*“En los delirantes y frenéticos (...) deberá ser en los modos Phrygio e Hypophrygio, porque la dulzura que intiman los hemitonos del tercero y cuarto, son proporcionadísimos a suspender el alma y aquietar los furibundos movimientos de los humores espirituosos, que turban la mente. Deberá ser su modulación de notas grandes, con ligaduras de séptima, y de cuarta, porque la música escuril y de notas fugaces hace poca impresión en una fantasía desordenada”<sup>1317</sup>*

A pesar de todo el dispendio mostrado, y su concienzuda investigación, fundamentada de primera mano, se basó en el tarantismo para explicar el tratamiento musical en las alteraciones neuropsíquicas producidas por la mordedura de la tarántula. Este tema se desarrolló especialmente en el Clasicismo gracias a los trabajos y las observaciones del español Francisco Xavier Cid, desarrollado anteriormente.

Las fuentes de Rodríguez fueron los ya estudiados Epifanio Ferdinando, Kircher o Baglivo que detallaron que la mordedura de la araña, producía alteraciones físicas, a lo que el galeno cisterciense añadió que también se producían turbaciones psíquicas, y enumera una sintomatología algo insólita y novedosa al conocimiento que hasta el momento se tenía sobre el tarantismo:

*“Unos anhelan echarse en los ataúdes o féretros, y en los sepulcros. Otros revolcarse en los cienos, como los animales más inmundos. Otros muestran deseo de que los azoten en varias partes de su cuerpo. Otros, sin exceptuar el sexo frágil, hacen acciones y movimientos deshonestos sin reparo ni vergüenza en la desnudez de todas partes. Finalmente, entre otras extravagancias, otros muestran un*

---

<sup>1316</sup> Ibid. pp. 24-26

<sup>1317</sup> Ibid. pp. 33-34

*gusto vehementísimo con el aspecto de alguno de los colores de modo que, visto el que les gusta, y logrado, le abrazan, besan y como que quisieran introducirlo dentro de su pecho, no con menos ternura tratan a un trapo rojo, verde o a una planta, tanto es el desorden”*

Tras este elenco de perturbaciones mentales, el tratamiento obvio al respecto no era otro que la consecución musical, la cual debía ajustarse al atarantado, sin ser aleatoria ni su interpretación ni la elección de los temas a tocar. La descripción es tan real que lo escrito a continuación, parece sacado de una observación directa, por lo que Rodríguez debió estar presente en estas terapias:

*“Estos terribles trastornos ceden sin embargo ante la Música y sólo ante ella. No hay otro antídoto: Comienza el músico a pulsar su instrumento, probando aquellas sonatas, que comúnmente son el remedio de los tarantulados (pues no para todos convienen unas mismas sonatas, ni aun unos mismos instrumentos) y al punto que acierta con el propio comienza el moribundo a mover los dedos de las manos y pies; después los demás miembros y cabeza. Se levanta como fuera de sí, y aquel que un instante antes milagro, comienza a bailar furiosa pero concertadamente por dos y tres horas sin pararse. Se envuelve en sudor y a este tiempo se arroja en la cama, ya recobrado mucho de su insulto”<sup>1318</sup>*

La prescripción que aconsejó, era repetir la experiencia tras tres o cuatro horas de reposo, y en tres o cuatro días, el enfermo recuperaba la cordura. Tuvo esmerado cuidado de aclarar que ni el sudor ni el ejercicio eran el remedio físico, como otros anteriores pensaron. Lo que estaba claro, era que sin la música apropiada no había recuperación alguna, y que si durante la terapia, había alguna alteración sonora (cambios de tono inadecuados o desafinamiento del instrumento), el enfermo recaía de su estado beligerante inmediatamente, estando claramente en el buen hacer del músico y del médico que asistían los tratamientos:

*“...es tan necesaria la puntual armonía o Sonata correspondiente con el género de vicio por la mordedura, que si acaso a mitad del baile o se muda el tono, o se destempla algún poco el instrumento, al instante se cae el enfermo, comienzan las ansias, los suspiros, los ardores y los*

---

<sup>1318</sup> Ibid. p. 10-11

*ademanos del mayor tormento. Todo lo cual se desvanece y se vuelve al baile al instante que el músico templó el instrumento, o vuelve a su tocata”<sup>1319</sup>*

Ya en las postrimerías del siglo XVIII, surgieron detractores de peso a las teorías tarantistas. El médico culto y experimentado Thomas de Salazar, facultativo del Puerto de Santa María, no osó pronunciarse sobre si la música era útil o no contra el tarantismo. En su *Tratado del uso de la quina* (Madrid, 1796), dijo que la música tenía muchos adeptos pero también opositores, y se mostró partidario de que se realizase un experimento para comprobar su eficacia, tocando una pieza musical a un atarantado para observar si mejoraba, cosa que Salazar, personalmente, dudaba. No obstante, una nota al pie del párrafo 1790 de la obra anteriormente señalada, dice que observó siete casos de tarantismo, y que se usó siempre la música para su curación, pero no la apropiada; concluyó proponiendo que debía imprimirse la tocata de la tarantela para que cualquier facultativo pudiera ponerla en ejecución.<sup>1320</sup>

En cambio, y como colofón a su *Palestra crítico-médica*, la música no sólo era útil contra el tarantismo, sino que llegó a considerarla un remedio universal, una panacea útil contra todas las enfermedades: “***Pudiera esperarse que el remedio de la Musica llegase a ser un casi universal remedio***”. A falta de tal condición, sostuvo que curaba las fiebres, estupores, dolores vehementes del estómago, palpitaciones del corazón, enajenaciones, delirios, manías, dolores artéticos y todos los que se derivaran de un veneno coagulante.

La aspiración de disponer de un remedio universal que simplificara la terapéutica y permitiera curar todas las enfermedades era una idea simplista e ingenua, que partía de un profundo desconocimiento del cuerpo humano, de las enfermedades y de la acción de los medicamentos. Sin embargo hasta este punto, nadie se había atrevido a aseverar tal afirmación.

Evidentemente, nada puede curarlo todo, y sólo desde la ignorancia y la candidez puede postularse un remedio universal. Sin embargo, se trató de una idea muy extendida, a la que en el siglo XVIII y primera mitad del XIX, no le

---

<sup>1319</sup> Ibid. p. 12

<sup>1320</sup> Chinchilla, Anastasio. *Anales históricos de la medicina en general. Historia de la medicina española*. Valencia 1846 p.184

faltaron partidarios. Pero esto es otra cuestión que no discutiremos en este trabajo pues el agua, la música, o la quina, eran válidos remedios cuando se estaba enfermo y al deseo de curar se unió la muy común ineficacia de los médicos y el desengaño ante los medicamentos de los boticarios.

Aunque la casuística no fue una de las características de la obra de Rodríguez, Francisco Xavier Cid en su obra *Tarantismo observado en España*, publicada en 1787, narró dos casos en los que el cisterciense fue testigo y del tratamiento musical aplicado tras varios intentos baldíos con otras terapias.

#### El caso de Juan Michael

*“Un caballero llamado Juan Michael, de genio melancólico, y que por padecer varias irrupciones de hipocondría tenía agotada la medicina y la paciencia incurrió nuevamente en un fuerte paraxísimo de esta misma clase con fuertes angustias y profundísimos suspiros. Rogaba al Médico que le auxiliase pronto en este conflicto que tanto le molestaba; pero á este, ya porque el enfermo era inteligente en la música, ya porque estaba recorrido cuanto podía auxiliar la medicina ya porque de presto no le ocurrió otra cosa, le hizo cantar una honesta letra con una composición harto vulgar, que cifrada también con sus notas se la dio a ver a nuestro enfermo. Alegrose tanto que prorrumpió en fuerte risa, se levantó de la cama, y mejoró de su dolencia.”<sup>1321</sup>*

No sabemos si el paciente rió por la inexperta mano musical del médico, o porque la letra y la música de la breve composición le animó tanto que le hizo sentir un regocijo espiritual importante. Lo que parece ser es que la música, fue el método medicinal para tratar la melancolía y la hipocondría.

Una vez más la facilidad de aplicación musical a aquellas personas que tenían afinidad por ella, hacia que la terapia fuera más fácil de adaptar.

#### El caso de la señora moribunda

*“Tengo noticia cierta, de haber sucedido el siguiente caso en una de las grandes Ciudades de nuestra España. Adoleció una noble señora por naturaleza algo melancólica, de un afecto de aquellos raros, pero, no de cuidado, que suele acometer á las señoras. Su melancolía, la delicadeza y el afecto, aunque no grande, formaban un bulto bastante crecido para la aprensión de nuestra enferma. Pero le crecieron a mucho más el cuidado de los asistentes y de sus piadosos confesores. El médico condescendía con todos. Los eclesiásticos la proponían que podía morirse. Ella daba por cosa de hecho la propuesta. Asentían unos, creían*

---

<sup>1321</sup> Cid, Francisco Xavier, *Tarantismo observado en España...* (1787) p. 279

*otros. Finalmente le hicieron creer, y acaso ella necesitaría poco, que se moría. Comenzáronle los oficios propios de este lance. Ventanas cercadas, luz artificial, agua bendita, Santos oleos, y palabras exortatorias que despejaban el camino recto de la otra vida. La buena señora se iba muriendo, pero sin duda alguna no en fuerza de la enfermedad, sino de su aprensión; porque haciendo algunos domésticos venir a este tiempo un Médico de fama, y de aquellos que no se atragantan de apariencias, este llegó a la cama, miró el semblante, tomó el pulso, informose de lo que necesitaba para formar su juicio. Cuál fue este? Enviar desde luego, y no con buen aire, á todos los eclesiásticos a sus casas, hacer quitar las luces y abrir todas las puertas y ventanas; mandar que entrasen una buena música de violines y otros instrumentos. Hízose todo. Alegrose la enferma, mejorose desde luego, y a muy pocos días se levantó perfectamente buena con el uso de algunos pocos y blandos medicamentos apropiados a sus accidentes. Hoy vive, y está sana, la que muy probablemente ha ocho o diez años que estaría en la otra vida. Y debe creerse que no sería desagradable a Dios el apartar entonces aquellos espantos, e introducir el concierto músico; porque no es deservicio suyo el curar y sanar á los enfermos por remedios naturales; y le es muy desagradable que se les quite la vida por irreflexiones y celos indiscretos”<sup>1322</sup>*

Definitivamente, debemos considerar la actitud de Rodríguez de muy inteligente, pues incluir este discurso en su tratado, siendo un ferviente religioso, dice mucho en favor del cisterciense y sus intereses científicos, claramente por encima de los dogmáticos. La finalidad de esta historia reside en creer sin saber. A los clérigos presentes en el lecho de muerte, al igual que el primer médico, les hubiera resultado más sencillo “matar” a la paciente antes que entender que las razones de su enfermedad eran susceptibles de tratamiento psicoterapéutico y por descontado, musical.

La enfermedad, que no era otra que un estado depresivo derivado de una melancolía no tratada, había hecho yerma la presumible curación con medicina tradicional del primer médico; a saber: sangrías, purgantes etc. Al ser razones psicológicas las que postraban a la mujer en la cama, se escapaba al conocimiento de los presentes. Sin lugar a dudas, el médico que recetó la música para espolear el alicaído ánimo de la enferma, tenía vastos conocimientos en este campo.

---

<sup>1322</sup> Ibid. pp.280-281

### 8.2.1. Antonio Jose Rodríguez: un terapeuta musical en la corte española y su relación con la Regia Sociedad de Medicina y Ciencia de Sevilla.

La idea de que la música producía efectos sobre los humores y tejidos corporales, generando secreciones que actuaban sobre el alma, es decir, sobre el estado de ánimo, y de que restituían al estado normal a quienes sufrían alteraciones melancólicas, era grosso modo lo que Rodríguez, amén de mencionar el tarantismo, pretendía demostrar en su obra.

Recordemos que los males que sufrían Felipe V y su sucesor, Fernando VI, descritos como “pasiones del alma”, se inscribían plenamente en el cuadro sintomático expresado en el párrafo precedente. Los efectos que se esperaban en los monarca fueron, a corto plazo, los deseados: una rehabilitación anímica por medio de lo que Rodríguez denominó “alegría en el alma”, tal y como describió con sus palabras:

*“[...] en toda casta de afectos hipocondríacos, obstrucciones, y caquexias a que están sujetos los tristes, tiene un lugar muy oportuno la música de letra, y acompañamientos para curarse [...]”<sup>1323</sup>*

Resulta lógico concluir que quienes más temían las crisis de hipocondría melancólica de ambos reyes, esperaban encontrar remedio a través de una terapia en la que confiaban un grupo de investigadores y médicos de prestigio.

Desde este punto, establecemos la ilación de Rodríguez con la casa Real y su estrecha relación con el sexto hijo de Felipe V, Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (1727-1785).

El infante, fue destinado a temprana edad a decantarse por la vía eclesiástica que le apartó de la corte hacia Toledo y Sevilla. Curiosamente, en la capital hispalense, estuvo en contacto con la Real Sociedad de Medicina y Ciencias de dicha ciudad, en la que un grupo de médicos numerarios, se interesaron por la terapia musical. Rodríguez, aprovechando el lazo que le unía a Don Luis, y el establecimiento de la Corte en Sevilla hacia 1730, estableció una conexión continua con el elenco médico-musical andaluz, adquiriendo los

---

<sup>1323</sup> Antonio Jose Rodriguez, *Palestra crítico médica*. 1774 p.15

conocimientos que precisó para elaborar su *Palestra Crítico-médica*<sup>1324</sup>. Además si contamos que Isabel de Farnesio, reina y madre del infante Don Luis, tenía especial interés en integrar en la Sociedad Médica sevillana, a todo su equipo médico, encabezado por el italiano Giuseppe Cervi<sup>1325</sup>, las correspondencias con la terapia musical y su posterior utilización con el monarca Felipe V, resultaban más que obvias.

A partir de ese momento, y tras el lustro en Sevilla, la Corte se trasladó a Madrid y entró a formar parte de ella el castrato Farinelli<sup>1326</sup>, cuya historia ya conocemos.

Si bien puede considerarse más que plausible que Rodríguez actuara como enlace entre la familia real y los profesionales médicos que trabajaban en el círculo de la Regia Sociedad de Medicina y Ciencias de Sevilla, no fue el único, puesto que como sabemos, en un momento u otro de este periodo clasicista, se publicaron trabajos de terapia musical, ya fueran sobre tarantismo u otras aplicaciones a enfermedades diversas. Sin embargo, Rodríguez fue el primero de quien se conservan publicaciones, aunque la tradición hispalense terapéutico musical, se nutrió de especialistas durante todo el siglo XVIII. Tales estudiosos fueron: el mercedario Vicente Asunción residente en la capital andaluza, socio de número de la Sociedad y a la vez, calificador de la Inquisición, muy ligado, por tanto, a la Corona. En su obra titulada *La yatrofonía sagrada o enfermedades que constan en las Sagradas Escrituras curadas con la música*, dada a la luz en 1763<sup>1327</sup>, aludió a los textos bíblicos en los que se aplicaron esos métodos, como el caso en que Saúl, al escuchar a David tañendo el arpa, vió atemperados los efectos de un mal espíritu apoderándose de él. Para Asunción la música curaba **“las pasiones del alma, las locuras, las melancolías y los desvaríos”**.<sup>1328</sup>

En este mismo sentido, otro erudito llamado Bernardo Domínguez Rosains, nacido en Sevilla y socio supernumerario, editó en 1766 la *Disertación*

---

<sup>1324</sup> En *Palestra Crítico-Médica... TV: Yatro-Phonia o medicina musical*, pp. 38-39, citado en P. León Sanz, *Teoría de la acción terapéutica de la música*, p. 101.

<sup>1325</sup> Varela, Manuel Varela; López Carlos. *Giuseppe Cervi, Guillaume Jacobe y las relaciones entre la “Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla” y la “Royal Society of London en 1736”*. DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Illus. 1998, 18, 377-426

<sup>1326</sup> Ver capítulo del Barroco. Epígrafe 3.2

<sup>1327</sup> Tortella Casares, Jaime. *Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música*. Universidad Autónoma de Barcelona. p.725-726

<sup>1328</sup> Ibid.

*Phisico-Médico práctica en que se demuestra la música ser remedio de muchas enfermedades*<sup>1329</sup>. Otros médicos, todos ellos socios de la Regia Sociedad de Medicina y Ciencia de Sevilla, que ejercieron y publicaron trabajos sobre terapia musical, tarantismo o efectos de los sonidos en la salud, a lo largo de estas décadas, fueron: Juan de Pereyra, Bonifacio Juan Ximénez de Lorite y Valentín González y Centeno.

### 8.3 BARTOLOMÉ PIÑERA Y SILES

Bartolomé Piñera y Siles nació en Úbeda en 1753 y falleció en Madrid en 1828. Cursó la carrera de medicina en Valencia. Antes de la expulsión de los jesuitas, perteneció al Colegio y Noviciado que la Compañía tenía en la ciudad del Turia. Tras una dura oposición, entró como médico de número en el Hospital General de Madrid, y durante 44 años ejerció la profesión en este establecimiento.

De su pluma salieron varias obras y algunas traducciones. Una de ellas, es una disertación sobre el tarantismo, por la que recomendó el ritmo musical de la tarantela como un remedio terapéutico eficaz en algunos procesos. Todo el trabajo se fundamentó en observaciones de su propia experiencia. La obra se tituló *Descripción de un caso de corea o baile de San Vito originado por la picadura de un insecto... enfermedad de la que ha adolecido y curado a beneficio de la música, Ambrosio Silvan...* (Madrid, 1787). El tratado en cuestión, corresponde al Diario Clínico escrito por Piñera y Siles, que abarcó desde el 25 de junio de 1787, día de la admisión del paciente Ambrosio Silvan, adolescente de 14 años que fue picado por una tarántula, hasta el 5 de septiembre del mismo año, en que abandonó el hospital.<sup>1330</sup>

Las principales fuentes que inspiraron los conocimientos y realización del diario, fueron las obras sobre la corea publicadas por Baglivio, William Cullen, Sauvages o Sydenham.

Gracias a un extracto recogido en el volumen 13 del *Memorial Literario Instructivo de la Corte de Madrid*, escrito y publicado por la Imprenta Real en

---

<sup>1329</sup> Ibid.

<sup>1330</sup> Palma, Fermín, *Bartolomé Piñera y Siles, médico ubetense del s.XVIII*. Figuras históricas de la medicina ciennense. Seminario médico. 200. Vol. 52 nº 1, p. 99-100



1788, y al *Elementos de Medicina Práctica* Dr. William Cullen<sup>1331</sup> de 1790, podemos conocer los hechos acaecidos, la sintomatología que presentaba y el tratamiento que Piñera y Siles realizó con Ambrosio Silván, narrado en tercera persona por un recopilador documental de la época.

#### Sintomatología el día del ingreso

*“Habiendo el Señor Piñera, pasado á visitar la sala de San Mateo del Hospital General de esta Corte en la tarde del día 25 de Junio del año próximo pasado, encontró en ella al n° 41 Ambrosio Silvan de edad de 14 años en el que advirtió una fiebre muscular sumamente irritable, de un nervio extremadamente sensible , de unos líquidos inmoderadamente animados; la cara en la parte izquierda un aspecto horrible; se le advertían en los músculos crotafites, maseter, y el pterigoideo externo tan convulsos, que se echaban de ver sus inserciones que el ojo del mismo lado padecía movimientos tan irregulares, que parecía saltarse su globo de la órbita, avanzándose por mas de dos líneas sobre los párpados. El brazo y la mano izquierda padecían movimientos convulsivos continuos, lo que igualmente advirtió en la dirección de los músculos que cubren toda la médula espinal del mismo lado extendiéndose por todo el muslo, rodilla, pierna y pie, cuyo lado conoció está mas caliente en algunos grados que el otro con sudor glutino o, la arteria del mismo pulsaba con mas celeridad, y conceptuó que ascendían sus pulsaciones á mas de diez grados que el lado derecho; que el vientre lo tenía estíptico; la región epigástrica resentida; padecía ligeras nauseas; la lengua tenía buen color; había algunas noches que no dormía; respondía acorde á cuanto le preguntaba; aunque su cara mostraba, ya una risa sardónica, y ya un espectáculo de un fatuo”<sup>1332</sup>*

El cuadro sintomático que Piñera y Siles halló al visitar al enfermo retrata la dantesca situación de Silvan. Las partes visuales más afectadas eran la cara, cuyos músculos (masetero, crotafites y pterigoideo), estaban tan tensionados que deformaban hasta la cuenca del ojo del lado izquierdo; todos los miembros desde el brazo hasta el pie, del mismo hemisferio, convulsionaban continuamente estando a una temperatura más elevada que la parte derecha; tenía astringencia, insomnio intermitente, y mostraba una risa impulsiva y cara de necio.

#### Diagnóstico de Piñera y Siles

---

<sup>1331</sup> Cullen, William. *Elementos de medicina práctica* 3. Madrid. 1790. pp. 521-546

<sup>1332</sup> Extracto del Informe...de Ambrosio Silvan. Por el Dr. Bartolomé Piñera y Siles. Escrito en 1787 en Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 13 Escrito por Imprenta Real (Madrid) 1788. p. 636-637

*“Con estos síntomas conceptuó el Señor Piñera que la enfermedad de Silvan era el baile de San Vito, con cuyo motivo mandó se le administrasen algunas medicinas: pero lejos de advertirse moderación con ellas continuaron por aquella noche las convulsiones con gran vehemencia”*<sup>1333</sup>

*“En los días 25, 26 y mañana del 27 advirtió el Señor Piñera, ciertos síntomas particulares, que no había notado en alguna otra corea, cuales eran las convulsiones de los ojos y cara, y los retemblidos, encogidas, sorpresas y espanto que le causaban ciertos objetos, y aunque vio á Sidenham, Senerto, Cullen, Gaubio y Sauvages que describen la corea, en ninguno encontró los síntomas particulares que describe”*<sup>1334</sup>

Según el diario, Silvan había sido picado por el insecto un mes antes de su ingreso, manifestando tras el mordido, síntomas de inapetencia e irritabilidad, aparte de los movimientos convulsivos descritos anteriormente. A pesar de ser atendido en primera instancia por un médico y un cirujano que le sangraron sin éxito, ordenaron su ingreso en el Hospital en el que trabajaba Piñera y Siles<sup>1335</sup>. El ubetense, no se había encontrado un caso similar, por lo que las consultas a sus homólogos fueron constantes. Cuatro días después de haberse diagnosticado la enfermedad de Silvan, y probando diferentes medicamentos tradicionales, Piñera estimó conveniente comenzar con el tratamiento musical:

*“Para fijar su dictamen, y deliberar con madurez y cordura sobre el expediente que proyectó, se vio aquella tarde con el enfermero mayor y le dijo diera parte al Señor Consiliario de guardia que para un caso extraordinario que tenía en la sala de San Mateo necesitaba de consulta. Nombrado que fue uno de sus compañeros el 38 por la mañana le informó de todo, á quien le dijo le parecía ser conveniente que en una pieza separada se le tocara al Ambrosio é hiciese música; puso muchos inconvenientes el compañero á que tuvo que ceder el Señor Piñera; pero sabedor el Excmo. Señor Duque de linar, de los debates de los Médicos, y de las instancias de la madre del paciente para que se lo entregasen y curarlo en su casa, e informado personalmente de todo, mandó llevar al enfermo al cuarto de D. Miguel Morago, Médico de entradas, y encargado del Señor Piñera de la mas atenta observación”*<sup>1336</sup>

### Tratamiento terapéutico musical

---

<sup>1333</sup> Ibid. p.637

<sup>1334</sup> Ibid. p.638

<sup>1335</sup> Ibid. pp.639-641

<sup>1336</sup> Ibid. p. 640

*“[...] se le ensayaron varios tonos con los que se regocijó el convulso, y empezó a hacer algunos movimientos arreglados con los pies; en cuya vista, se mando desocupar una sala para no molestar al resto de enfermos, limitándose el cuidado de Ambrosio, sólo y exclusivamente al señor Piñera. El 30 por la mañana, hicieron vestir al convulso y llamaron a Bernardo Merlo, vecino de Valdepeñas, para que tocara una sonata llamada Tarantela; luego que la oyó con mucho arreglo, compás y uniformidad, empezó a mover el pie derecho, y aunque arrastrando algo el izquierdo, observaba el mismo arreglo; mostrábase risueño, y haciendo que Merlo tocara más aprisa, se desprendió de los practicantes y solo seguía con el baile, y habiendo mudado el son, comenzó a llorar, y de no haberlo sostenido hubiera caído a tierra”<sup>1337</sup>*

Tengamos en cuenta, que la contratación del músico Bernardo Merlo, no fue tan fácil como parece. Reticentes en un principio en aplicar música a un enfermo, los dirigentes del hospital, titubearon ante la idea sonora, y la refutaron alegando que podían molestar al resto de los ingresados. No obstante, al ver los extraordinarios resultados, y la atención que despertó, propusieron a Merlo, enseñar a un Hermano de la Orden a tocar la tarantela en el violín, y poder acceder a la música siempre y cuando Piñera y el enfermo lo necesitasen.<sup>1338</sup>

Dado lo curioso del caso, se dieron cita varias personalidades facultativas de la Corte y de otras instituciones médicas de Madrid los días posteriores, en los que el paciente, siguió bailando hasta el 14 de julio, día en el que Silvan amaneció sediento y con el pulso muy acelerado, sudoraciones, enflaquecimiento y extenuación.

Se suspendió el baile y se sustituyó por baños fríos durante los diecisiete días siguientes. El resultado fue aciago.<sup>1339</sup> La noche del 31 de julio, volvió al baile con nuevos y sorprendentes resultados:

*“La noche del 31 viendo eran inútiles las medicinas hasta allí administradas ordenó volviere á bailar, lo ejecutó, y advirtió que el tremor paralítica de la pierna que estaba mezclado con algo de convulsión no se exacerbó después del baile”<sup>1340</sup>*

---

<sup>1337</sup> Ibid. p. 641

<sup>1338</sup> Cullen, William. *Elementos de Medicina práctica* vol .3. Madrid 1790 p. 532.

<sup>1339</sup> Extracto del Informe...de Ambrosio Silvan. Por el Dr. Bartolomé Piñera y Siles. Escrito en 1787 en Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 13 Escrito por Imprenta Real (Madrid) 1788. p. 642

<sup>1340</sup> Ibid.

A partir de este instante, se mantuvo la música y la danza durante once días más, visitándole varios facultativos que después de hacerle diversas pruebas, quedaron satisfechos y desengañados con el tratamiento terapéutico musical establecido por Piñera y Siles. Las conclusiones al respecto fueron:

*“Con el baile de los once últimos días, sin remedio externo ni interno desaparecieron todos los síntomas, se desvanecieron los temores convulsivos y paralíticos; se le arreglaron los movimientos voluntarios musculares reparándose sus fuerzas; se halló fortificado, nutrido y gordo el Ambrosio, y salió curado enteramente el día 5 de Septiembre”<sup>1341</sup>*

La prescripción musical por la que abogó Piñera y Siles vino fundamentada por los documentos que sobre el tema había leído y consultado. Tras haber revisado la bibliografía del médico jienense, no hay ningún apartado, epígrafe o frase, que lo vuelva a relacionar con dicha terapia, por lo que destaca la versatilidad con la que se adaptó a las circunstancias, teniendo en cuenta, que la medicina musical estaba en entredicho y no gozaba de muchos adeptos. Por otra parte, el haber escrito un diario tan detallado sobre el caso, refuerza todavía más la idea de que representó en su carrera médica un suceso aislado.

Sea como fuere, por tendencias de la época, o por unas incipientes ganas de investigación, Piñera y Siles experimentó con éxito sobre los efectos de la picadura de la tarántula, mitigados como sabemos con la danza y la música.

#### 8.4 PEDRO FRANCISCO DOMENECH Y AMAYA

Otro de los autores importantes en esta época, fue el extremeño Pedro Francisco Domenech y Amaya, nacido en Almendral, provincia de Badajoz (1755-1838). Estudió medicina en Barcelona, y fue médico titular de la villa de Santa Marta de Barros. Escribió en 1790 un caso titulado *Observación de un picado por la tarántula*, narrado en primera persona, y basado en las experiencias propias acaecidas en julio de ese año, cuando el pastor Antonio Ruiz, llegó a su consulta con extraños síntomas. Tal y como hizo Piñera y Siles,

---

<sup>1341</sup> Ibid. p. 643

describió en 49 páginas, todo el desarrollo sintomático del paciente, y la aplicación musical al respecto.

Toda la acción se desarrolló en localidades próximas a Santa Marta de Barros. El médico contó el deplorable estado en el que halló al enfermo:

*“Antonio Ruiz, sujeto quincuagenario de temperamento sanguíneo-bilioso, de oficio pastor, vecino de esta villa de Santa Marta, estando durmiendo en unas tierras de labor junto al pozo de Patas, termino de la villa de Solana, y una legua distante de aquella, el 5 de Julio del año pasado de 1790, como á las doce y media de la noche sintió una picadura en el omoplato izquierdo que le despertó... no había pasado aun el espacio de un credo, cuando le obligó á incorporarse una como saeta quemante que se disparó desde la picadura al corazón, y oprimiéndole de forma que parecía, le faltaba el aliento, haciéndose cada vez la respiración con más dificultad...Casi al mismo tiempo descendieron otras dos saetas, de las que la una se colocó inmediatamente en las plantas de cada pie, y con más especialidad desde la mitad de cada ana de ellas, hasta el fin de las falanges ó uñas de los dedos. En esta parte además de experimentar un estupor ú hormigueo continuado, padecía sobre todo un dolor bastante vivo, de suerte que siempre le llevo su principal atención, y no podía dejar un punto solo de estarse comprimiendo con sus manos estas partes. En el calcáneo de cada pie también se hacia sentir el dolor con bastante intensión, no sufriendo menos las tibias ó espinillas, corbas, muslos y demás partes. Y la otra saeta quemante se apoderó de todo el abdomen; y mas particularmente de toda la región hipogástrica, causándole una fuerte compresión como de una faja muy ceñida, y acompañada de dolor obtuso, el que se hizo mas manifiesto en toda la región lumbar... De todo lo cual nacieron inquietudes, ansias, fatigas, náuseas, vómitos, vértigos, y una constricción espasmódica universal, que cogiendo toda la máquina quedó postrado el hombre, imposibilitado no solo de andar, sino también de sostenerse sobre sus pies”<sup>1342</sup>*

Tras esta precisa descripción, centraremos nuestra atención en el tratamiento musical que llevó a cabo el médico pacense. Cabe decir, que ante tal variedad de los síntomas, el galeno quedó absolutamente desconcertado, y determinó la música como medio terapéutico de manera unilateral, aunque podemos pensar que conocía perfectamente los poderes de esta en los atarantados, por lo que indudablemente, tenía conocimiento de las obras de Cid, Rodríguez o Baglivo, al respecto:

---

<sup>1342</sup> Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de la Ciudad de Barcelona. Tomo I. Imprenta Real de Madrid 1789 pp.132-133

*“En efecto bajo la duda de mi pensamiento (que a mi corto modo de entender tenia muchos visos de realidad), determiné que sin pérdida de tiempo se le aplicara el remedio específico de la música. Pero como era una hora tan intempestiva en que cada uno gozaba de su natural descanso, y no había en el pueblo músicos de profesión sino aficionados, á quienes por favor se les había de pedir su asistencia; y además de la poca ó ninguna impresión que había de hacer en ellos semejante petición para este efecto, por estar asegurado no haberse visto ni oído caso igual en él, como lo confirmaron después los mas ancianos , ó lo que es mas el desprecio y burla con que se había de tomar (como lo experimenté), fueron en realidad otros tantos obstáculos que por entonces me impidieron el poner en ejecución mi pensamiento”<sup>1343</sup>*

Es extraño, que una tradición tan antigua como conocida en el acervo popular español, fuera totalmente desconocida en el pueblo del que Domenech era facultativo. Como vierten las palabras anteriormente expuestas, el médico temía que la idea de aplicar la música como remedio al veneno causara mofa de sus convecinos, y por lo que parece, así fue. Además la asistencia musical que pretendía Domenech estaba muy lejos de ser factible debido a la escasez de músicos en la población; por lo que en primera instancia, su intencionalidad terapéutico-sonora se vio frustrada.

Viendo que tras agotar las opciones de la medicina tradicional, el paciente no mejoraba, y tras algunas horas de observación, Domenech decidió ir en busca del organista de la villa D. Tomás Terrón:

*“... sujeto de conocida habilidad en la música, y le hice levantar. Infórmele de mi pensamiento, y me costó no poco trabajo para hacerle condescender a ellos por mis deseos. Finalmente dando crédito á la fe de mi palabra condescendió ellos por mi respeto, aunque siempre sospechoso de que con la música sola, sin otro auxilio médico, no podría curarse el enfermo”<sup>1344</sup>*

A partir de este instante, comenzó el tratamiento musical:

*“En efecto, marcharnos juntos a la casa del paciente, llevando aquel su violín; y estando a la vista del paciente, le pedí tocara la tarantela, lo que no hizo por ignorarla, sin embargo de confesar haberla tenido algún tiempo entre sus papeles de música; como ni tampoco el minué de la máscara de Cádiz por la misma causa, siendo así que las dos tocatas son de las mas apropiadas para este caso. Instándole después si sabía la guaracha, que supliría las veces de las anteriores, yo execrara; me respondió que sí, pero solo con la vihuela, la que mandé se buscara y*

---

<sup>1343</sup> Ibid. pp.134-135

<sup>1344</sup> Ibid. p.137

*trajera al instante. Y mientras tanto informado por mí que toda tocata alegre, viva, y que se tocara por a-la-mi-re había de hacer efecto sensible en el paciente, tocó por parecerle lo mejor según, mi idea el alegre de la Breñaña, y le continuó sin intermisión por mas de un cuarto de hora; pero a todo esto estaba el paciente sin la menor mutación favorable, y sumamente acongojado, diciendo que nada le alegraba. Por lo que dejándole, tocó seguidamente dos minués también por el mismo estilo, y sucedió lo propio. Como ya tenía más de media hora de trabajo el referido Terrón, y no veía el más mínimo alivio en el paciente, acabó de desmayar, y llegó á confirmarse en que me burlaba; y dejando su instrumento, se negó a continuar su principiada tarea. Pero á fuerza de nuevas y mayores persuasiones le pude reducir a que tocara la guaracha que en el principio le pedí, para cuyo fin habían traído ya la vihuela. Y aunque sin alguna esperanza de su parte, por darme gusto lo ejecutó con bastante repugnancia: cuando al primer golpe de ella (hallándose el paciente en la forma referida hecho un ovillo, puesto boca abajo, y causando lástima a todos con sus ayes), se volvió con furiosa violencia, y dando una media vuelta quedo sentado y encarado con el tocador, como sorprendido y alegre, medio sonriéndose, moviendo la cabeza, manos y cuerpo al compás de los golpes de la vihuela. A cuya novedad, lleno de gozo con semejante vista un aficionado al baile que se hallaba presente, preguntándole si le gustaba esta tocata, le respondió el enfermo que mucho, y que le daban impulsos de salir á bailar. Saltó inmediatamente este a incitarle con su baile: lo que visto por el paciente sin poderse contener más, (tirando de la ropa que le cubría) ejecutó los mismos y el que antes no podía estar en pie, ni dar un paso, principió a bailar tan acordado, y con tanta perfección, palmoteando las manos al compás del golpe de los pies, que el mismo aficionado maravillado de mudanza tan repentina y singular, como enajenado en la contemplación de tan raro y no esperado suceso, perdía algunos golpes del compás, lo que jamás experimentó en el paciente, hasta tanto que el tocador, igualmente sorprendido de lo mismo, perdió la regularidad de aquel; y al momento dio en tierra el enfermo, quedándose como asfíxico, y volviéndose de nuevo á presentar los síntomas antecedentes de suspiros, quejas, ahogo, contracciones, frialdad Universal, con demasiada sensibilidad al frío y al calor, y el dolor de las plantas de los pies; siendo así que durante el baile estaban todos estos síntomas como ligados y suspensos”<sup>1345</sup>*

En este gran relato, se vuelve a poner de manifiesto los extraños efectos de la música en el atarantado, propios sin duda de una “posesión demoníaca”. Tanto Domenech como Terrón mostraron su sorpresa ante los acontecimientos de los que fueron testigos. Queda igualmente confirmado que no existía una música estándar para las mismas dolencias, por lo que había que probar más por ensayo y error que por conocimiento. De este modo, podemos diferenciar algunas piezas musicales que barajó Domenech y que fueron interpretadas por

---

<sup>1345</sup> Ibid. pp.137-138

Terrón. En primer lugar, y tocada al violín, tocó la manida tarantela, que conocemos formal, melódica y armónicamente. Por otro lado el minuet denominado La Máscara de Cádiz, que apareció en la historia XXXIV de la recopilación de Cid, de origen carnavalesco, prohibido en España en 1716, cuyo ritmo alocado y jocosos se emparentaba con el de la folia. El llamado Allegro de la Bretaña, especie de minuet alegre y vivaz también interpretado al violín; y por último, la pieza que dio el resultado esperado: la guaracha. Dicha obra, de origen cubano se manifestaba como una danza de ritmo binario y movimiento rápido, semejante al zapateado. Tal vez por el carácter dinámico de la guaracha, al paciente le entraron unas irrefrenables ganas de bailar.

Lo relevante, tras este dispendio de canciones diversas, fue que el enfermo nunca perdió el compás de la guaracha, ni siquiera cuando Terrón se equivocó y perdió el tempo en varias ocasiones. Domenech, advirtió entonces que la clave residía en no perder la consecución temporal de la pieza, manteniendo el pulso musical lo más métrico posible, pues era la ordenación rítmica la que establecía y calmaba la pulsación cardíaca alterada del convaleciente, rebajando la convulsiva sintomatología hasta su extinción:

*“Vista por mi esta novedad, y conociendo de donde procedía, mandé repetir de nuevo la música, advirtiendo se pusiera el mayor cuidado en no perder el compás. Lo que tan presto como se ejecutó volvieron á pacificarse los síntomas, y reiteró aquel su baile en la misma disposición, poniéndose el pulso en este tiempo mas manifiesto y regular, al paso que todos los dolores aflojaban. Esta novedad divulgada por el pueblo convoco á la mayor parte de él á ser testigo de este caso”*<sup>1346</sup>

La credulidad de las gentes hacia la curación musical suscitó la curiosidad de varios músicos que se personaron ante el enfermo para tocar conjuntamente fandangos y otras obras, de las que el atarantado daba buena cuenta con el baile continuo y la ordenación de sus afecciones.<sup>1347</sup> Tras tres días de incesante actividad, el enfermo se recuperó por completo de los temblores de las extremidades, siendo sustituidos por una atención única hacia los compases de las composiciones que ante él se interpretaban, incluso en

---

<sup>1346</sup> Ibid. p.139

<sup>1347</sup> Ibid. p.140



momentos de descanso seguía con manos, pies y cabeza el ritmo de dichas canciones.<sup>1348</sup>

El enfermo, estableció sus preferencias, pues eran sin duda las que más efectos deleitables le producían. Así manifestó gran predilección por la vihuela y el violín conjuntamente; por la vihuela al unísono, y aquellas que tocaban con un son más dulce y melodioso; la guaracha como pieza ante el fandango y otras contradanzas; y el ver como bailaban a su alrededor siendo partícipe directo del espectáculo.<sup>1349</sup>

Este episodio, sorprendió a propios y a extraños. Enfatizó el uso terapéutico musical para los estados nerviosos causados por la ponzoña de la tarántula; facilitó la consecución musical de diversas piezas musicales del mismo estilo, con diferencias casi imperceptibles armónica y rítmicamente hablando, pero con grandes disimilitudes efectistas.

## 8.5 OTROS ESCRITOS SOBRE EL TARANTISMO

Durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX, es interesante citar algunos escritos, que si bien no tuvieron el desarrollo de los ya expuestos, fueron interesantes en cuanto a sus aportaciones sobre tema del tarantismo. Cabe destacar al ya mencionado François Boissier de Sauvages Lacroix, con su obra *Nosologia methodica* (1763) y al médico napolitano Francesco Serao (1702-1783), formado en el pensamiento de Descartes acerca de las pasiones y su repercusión musical en las mismas. Fue médico del rey Fernando IV de Nápoles, y en su estancia en la corte, escribió acerca de vulcanología y zoología, donde destacó la *Lezioni academichi sulla tarantola* (Nápoles, 1742). En dicha obra, desmontó todo el edificio sobre el que estaba construido el tarantismo, y fundó la primera teoría convincente que explicó que los sentimientos melancólicos, no se derivaban directamente del veneno de la tarántula, sino que eran provocados por alteraciones neurológicas externas a la picadura, catalogándolo de síndrome depresivo, y no de enfermedad. Sobre él, la música era una de las terapias fundamentales, pues además de contrarrestar los ataques convulsivos y rebajar los síntomas del veneno, incidía directamente sobre el estado

---

<sup>1348</sup> Ibid. p.141

<sup>1349</sup> Ibid. p.142

depresivo, sirviendo de acicate para mejorar el estado anímico del atarantado.<sup>1350</sup>

Manuel Irañeta y Jauregui, médico de número del hospital del cuartel de San Roque de Cádiz, del hospital de la Pasión de Madrid y de la academia Matritense, escribió en 1785, un tratado denominado *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula*<sup>1351</sup>. Redactó esta breve obra (158 páginas), desengañado por muchas experiencias que hizo y observaciones que se le presentaron. En la obra, confesó que era uno de los facultativos que negaba los efectos de la mordedura de la tarántula, pero después se convenció y publicó dichas observaciones. Refirió seis casos de picadura de tarántula en los que el método curativo fueron las sangrías, sudoríficos y atemperantes. Poco dijo de la música, y se refirió a ella sobre todo en el último capítulo, inclinándose a que podía ser útil en algunos casos. De esta parte analizaremos a continuación lo más relevante.

Citando a una de las fuentes más comunes en el tema del tarantismo, Epifanio Ferdinando<sup>1352</sup>, Irañeta, relató la siguiente historia sucedida ante los ojos del filósofo italiano:

***“Cuenta el mismo autor (Ferdinando) con aseveración, que el obispo Polignano, Juan Bautista Quinzat, se hizo morder por juguete de una Tarántula en Estio; y que seguramente hubiera perdido la vida, sino se le hubiera socorrido con la música y otros antídotos”***<sup>1353</sup>

En contra de sus contemporáneos, y extrañamente, Irañeta no acogió entre las terapias más habituales el tratamiento musical, no dudando en cierto modo de sus efectos, pero no arriesgándose a tomarlo como habitual:

***“Tarantismus se llama la enfermedad causada por la mordedura de la Tarántula. Que sea el principal o característico síntoma de esta enfermedad un deseo insaciable de bailar, yo no lo he observado: antes sí, habiendo preguntado a varios de los enfermos expresados, si tenían o habían tenido tal propensión y deseos; mal persuadidos ellos de que***

---

<sup>1350</sup> Serao, Francesco. *Della tarantolla o sia falangio de Pulia*. Roma 1742. 260 pp

<sup>1351</sup> Irañeta y Jauregui, Manuel de. *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula* Madrid, Imprenta Real, 1785. 158 págs.

<sup>1352</sup> Ver epígrafe 5.2. Capítulo 4: El Barroco

<sup>1353</sup> Irañeta y Jauregui, Manuel de. *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula* Madrid, Imprenta Real, 1785. p.53

*fuese seria mi pregunta, que era más oportuno el tiempo para llantos, que para pensar en músicas y bailes”<sup>1354</sup>*

Queda demostrado tras este párrafo, la reticencia que tenía Irañeta hacia la música como medio curativo, pues siendo contemporáneo de Cid o Rodríguez, cuya documentación estaba absolutamente bien fundamentada, parece que intentó refutar sus hallazgos con la duda:

*“Es muy sabida la practica de curar el Tarantismo con la música y ciertamente cualquiera que se haga cargo del poder que ésta tiene sobre nuestros nervios, como también de los efectos prodigiosos que ha causado, y nos cuentan Escritores de todas edades, no tendrá por muy acertado el dictamen que absolutamente negase su virtud contra la enfermedad de la que hablamos... En esta inteligencia no afirmaré yo que son inciertas las afirmaciones hechas por medio de la música: al contrario, he juzgado ser cierto lo que dicen sobre el asunto por la misma sinceridad con que confiesan. Primeramente, que no alcanza dicho remedio a sacarlos del riesgo a todos los que caen en esta peligrosa enfermedad; pues muchos mueren sin embargo de haberles socorrido con la música. Segundo, que de los que sanan son muy pocos quienes consiguen una perfecta curación; habiéndose observado que los más vuelven a recaer una o dos veces cada año en el tiempo que les resta de vida. Tercero, que necesitan para su curación de cuatro a seis días de música y de movimientos o saltos violentos, continuados cada día por doce horas. Ahora bien, si examinamos con la debida atención estas circunstancias, y nos enteramos después de las ventajas que trae por lo seguro, breve y cómodo el método que dejo manifestado no podemos dudar en preferirle la música”<sup>1355</sup>*

Habiendo estudiado sobre este tema a varios hombres de ciencia de sobrada experiencia, tal vez podamos afirmar que la opinión de Irañeta al respecto, fue de las más sensatas vertidas hasta ahora. Es lógico que sus observaciones no fueron tan concienzudas y bastas como las de su homólogo Cid, pero las razones que expresa haciendo relativamente inservible la terapia musical, tienen una lógica aplastante. La música, como hemos observado en otras ocasiones a lo largo de los comentarios realizados en esta tesis, tenía la capacidad de ofrecer una “curación” a corto plazo cuando se trataba de contrarrestar el veneno de la araña. Es cierto que en otros procesos, la

---

<sup>1354</sup> Ibid. p.65

<sup>1355</sup> Ibid. pp.114-117

acumulación de “momentos musicales”, retardaban la curación instantánea; pero por lo general, los efectos sonoros se experimentaban inmediatamente.

No obstante, Irañeta afirmó en último lugar, que si la música era bien recibida por el enfermo, era preferible que se optara por ella antes que cualquier otro antídoto.

Continuando con otros trabajos, y en relativa contraposición con Irañeta y Jáuregui, encontramos a Juan de Pereyra. Médico sevillano nacido hacia 1740, que ejerció la galénica en la villa de Alajar. En una de sus disertaciones médicas denominada *Los prodigiosos efectos del veneno de la tarántula y maravillosa utilidad de la música para curarlo*<sup>1356</sup>, publicada en 1772, desarrolló la importancia de la música para combatir los movimientos espasmódicos que producía el veneno. Dividió esta disertación en tres partes: en la primera expuso la historia del tarantismo, tal y como lo hizo su contemporáneo Francisco Xavier Cid; en la segunda trató del veneno de la tarántula, y en la tercera propuso su curación, hablando de la maravillosa eficacia de la música como remedio preferible a todos los afectados.

Felix Fermín Eguía y Arrieta, médico de los hospitales General y de la Pasión de Madrid, escribió en 1745, un pequeño tratado llamado *Historia de la tarántula y su mordedura, y como la música, saltar y brincar con ella, en su eficaz remedio, y no como quiera es esto, sino que según la especie de tarántula que muere, pide esta determinada tocata, y no otras*<sup>1357</sup>.

Eguía desarrolló, sin novedades que nos aporte a lo ya estudiado, una observación en la línea de Piñera y Siles o de Domenech y Amaya. La diferencia con estos, es que el trabajo de Eguía era una traducción con breves aportaciones de la historia de la tarántula escrita por Baglivo en 1725, tal vez por existir en otros puntos de España este venenoso insecto, y principalmente por no estar conformes las opiniones de los médicos respecto a su método curativo. Sin embargo destacó que era un hecho indudable que el baile convulsivo que provocaba en los picados de la tarántula el sonido armonioso

---

<sup>1356</sup> De Pereyra, Juan. *Disertación médica del tarantismo; prodigiosos efectos del veneno de la tarántula y maravillosa utilidad de la música para curarlo*. Memoria de la Regia Sociedad de Sevilla. Tomo 2 p.

186

<sup>1357</sup> Eguía y Arrieta, Felix Fermín. *Historia de la tarántula y su mordedura, y como la música, saltar y brincar con ella, en su eficaz remedio, y no como quiera es esto, sino que según la especie de tarántula que muere, pide esta determinada tocata, y no otras*. No está determinado ni lugar, ni año de impresión Madrid 1745

de una guitarra o de otro instrumento, era un medio terapéutico por el cual, excitándose un sudor copioso, quedaban libres los enfermos de la ponzoña. Así lo escribió:

*“[...] pongo por ejemplo: unos se ven libres de este veneno con la jácara; otros no sino con las folias y otros con el canario; y aun es más especial que también se curan y piden este determinado instrumento, y no de otro se libertan: la flauta; otros no, sino con instrumento ruidoso, como el tambor; otros de cuerda como la cítara, guitarra o lira; otros con diferentes trompetas y clarines; su naturaleza, diferencias y región donde nace, con otras cosas curiosas acerca de las saltaciones, y música del asunto. Su autor Gregorio Baglivio, como testigo de vista, esplendor de Italia y Roma, y como tal conocido por su grande literatura en toda Europa, traducida de lengua latina en castellana”*

Por otra parte, Eguía basó la mayor parte de sus otros escritos en la hidroterapia y en la higiene personal, siendo este un documento aislado, pues en su bibliografía no volvió a recordar los benéficos poderes de la música en los enfermos, tal vez porque no creyó en ellos más allá del tarantismo.

## 8.6 ESCRITOS Y CURIOSIDADES DE AUTORES ESPAÑOLES DEL CLASICISMO Y ROMANTICISMO

### 8.6.1 José Pascual Campo y Antonio Pascual. Memorial sobre la colocación de un órgano en una de las salas del Hospital e Vich

José Pascual nació en Sellent hacia la mitad del siglo XVIII, y murió hacia 1830 en Barcelona. En 1771, solicitó la plaza de médico del Hospital General de Pobres Enfermos de la ciudad catalana de Vic. En su estancia en esta institución, recogió gran cantidad de observaciones sobre las epidemias de la comarca, comentarios y reflexiones sobre experiencias personales y otras relacionadas con factores ambientales que podían influir en el estado sanitario de la población. Allí mismo publicó un curioso artículo denominado *Memorial sobre la colocación de un órgano en una de las salas del hospital de Vich*<sup>1358</sup>, junto con otro pariente médico llamado D. Antonio Pascual. Este opúsculo fue la única relación que se ha encontrado en sus obras sobre la música como elemento terapéutico.

---

<sup>1358</sup> Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de Barcelona. Madrid 1798 pp 173-178

A modo de carta dirigida al director del Hospital, el discurso se ordenó partiendo de una excelente justificación sobre el porque de la colocación del órgano en una de las salas del sanatorio. Desde la evidente “melancolía” que rodeaba al enfermo, ambos médicos propusieron paliar esa desazón con la música producida por el órgano de aire:

*“Muy Ilustre Señor: Los Doctores D. Joseph y Antonio Pascual, Médicos de la ciudad y hospital de Vic, exponen, con todo respeto, que en los veinte y cinco años que asiste el primero en el hospital, y dos el segundo, les ha parecido que entre las enfermedades de aquellos pobres que merecen mas atención, se les ha llevado muchas veces la principal el desconsuelo, tristeza y temor en que están sumergidos los ánimos de muchos de los enfermos... Esta situación de ánimo de un pobre enfermo, necesariamente ha de agravar sus males, acarrearle gravísimos trastornos enfermedades de nervios, oprimir la naturaleza, turbar sus movimientos, encadenarle sus resortes, quitarle el gusto, el sueño, y aun los deseos de sobrevivir á tanta infelicidad”<sup>1359</sup>*

*“[...] Esto, que quisiéramos retratar con los debidos colores, y que tantas veces hemos leído en los corazones y semblantes de los enfermos, quisiéramos también que penetrase el corazón de todos para reunirles y los justos deseos que tenemos de procurarles el alivio y esto mismo es lo que nos ha dictado entre tanto el lenitivo ó el bálsamo suave que modere su dolor, que es la música”<sup>1360</sup>*

Antonio y José Pascual perfilaron su intencionalidad curativa hacia la única cosa, según ellos, capaz de incidir suficientemente rápido en el alma abatida del enfermo: la música. Tomaron tal remedio desde los conocimientos de sus homólogos, y probablemente de los clásicos pues expusieron que, a pesar de su escasa valoración en la medicina, la música tenía un efecto curativo sobradamente reconocido en el mundo científico:

*“No es necesario probar que la música tiene un influjo directo en la curación de muchos males en que el ánimo padece y está enfermo, sea por enfermedad del cuerpo ó sin ella; y así que la manía, melancolía, frenesí, delirio, hipocondría, tarantismo, pasiones de ánimo, de ira, tristeza etc. se han visto curar por este solo medio, cuando se habían resistido á los mas bien concertados de la medicina: las enfermedades de nervios en especial, y entre ellas las tercianas y cuartanas se perturban y estorban por los conciertos de música; y lo que es mas los que tienen llagas exteriores han experimentado los mismos beneficios aun con*

---

<sup>1359</sup> Ibid. p.173

<sup>1360</sup> Ibid. p.174

*ventaja, sin que los influjos de la música sobre unos males que no son del ánimo, ni de nervio, sean accesibles á nuestros alcances”<sup>1361</sup>*

Las enfermedades conocidas como tercianas y cuartanas, tienen una sintomatología febril, asociada a la malaria y el paludismo, hoy dolencias predominantes en el tercer mundo. Por este hecho, debemos entender que los Drs. Pascual, otorgaban a la música un poder curativo total, tanto físico como psíquico.

La excelencia de la medicina musical, representada en este caso por la colocación del órgano, provocaría en los enfermos un sinfín de sensaciones; agradables en ocasiones, desagradables en otras, pero lo que estaba claro, era que el beneficio de su establecimiento, constituía un arma terapéutica necesaria para la frágil moral de los enfermos:

*“El órgano sabrá en mudas voces hablar al alma sin afectación ni aparato: él puede tranquilizarla cuando se halla agitada de violentos contrastes: él puede hacer olvidar por largos ratos, y volver menos sensibles los dolores de la enfermedad y las ideas tristes que agobian la imaginación: él puede entretenerla y enjugar aun las lágrimas del día, enmudecer, interrumpir y obscurecer los ayes comunes de todos para escuchar los consuelos que les dicta la Religión santa, su propia reflexión, y la de los devotos y asistentes que le circuyen: puede sacarlos en fin de aquellos desasosiegos y enfados inevitables y en unas gentes que por no acostumbradas son mas sensibles á la suavidad de la música, puede excitarles unos suaves y momentáneos embelesos para con Dios, que habiendo empezado por unas ternuras sensibles del alma, la arrebatan en celestiales transportes, que embelesan y le concilien la paz y resignación de sus trabajos”<sup>1362</sup>*

A toda esta enumeración de facultades que la colocación del órgano podía transmitir, se unen otros aspectos tratados en esta tesis. Nos referimos a la funcionalidad de la música en el trabajo, la incidencia en la moral y virtudes humana, o la sinergia que ancestralmente conocemos entre la religión y las canciones, en ese incesante afán de unirse afectivamente y anímicamente a Dios:

*“Esto hace la admirable y suave tuerza de la melodía y consonancia del órgano y esto la hizo también consagrar á Dios, para elevar nuestras almas á la contemplación, y excitarnos á las divinas*

---

<sup>1361</sup> Ibid. p.174

<sup>1362</sup> Ibid. p.175

*alabanzas i de modo que los tonos Gregorianos, conciertos, cánticos de himnos, salmos etc. con su melodía y consonancia de voces é instrumentos con que lo acompañan todo, tienen un modo especial de excitar nuestra devoción, ternura, confianza, alegría, gravedad, consuelo etc, atemperado con los mismos sentimientos de que nos llenan las palabras santas de que se componen i así que un hábil maestro de órgano ó música podrá ser tan dueño de nuestros corazones y afectos, como lo es un orador con su elocuencia y persuasión”<sup>1363</sup>*

Innegable, por lo que acabamos de leer, la educación religiosa que recibieron ambos galenos. Desde un punto de vista más luterano que católico, la inherencia de la música en el culto cristiano, era también un punto de sujeción para “rescatar” del abatimiento de los convalecientes, de ahí que podamos pensar que la música que podía emanar del órgano era eminentemente religiosa, como los salmos o las cantatas. La estrategia era absolutamente genial. Tanto José como Antonio Pascual, sabían que para llegar al enfermo, había que abordarlo desde la espiritualidad, y que mejor que añadir a los rezos diarios una buena dosis de música litúrgica, sin tener que desplazar a los pacientes a la iglesia:

*“Con estas buenas disposiciones de ánimo, un enfermo fácilmente logrará las del cuerpo para enderezarlas por su salud; su naturaleza obrará con regularidad y orden de sus funciones; correrá su enfermedad, digámoslo así , con tranquilidad y orden; no sentirá tanto los males, y los aguantará mejor; no se le turbarán ni trastornarán sus movimientos por una causa que es la mas común y poderosa para hacerlo, y se hallará en fin en estado de sobrepajar sola la enfermedad, manejándose á su arbitrio y comodidad en sus acciones”<sup>1364</sup>*

En este último párrafo, se pone de manifiesto los efectos que en teoría deberían causar en los enfermos el sonido del órgano, predominando aquellos que llevaran al cuerpo al sosiego y a la tranquilidad como principal vía para controlar todos los males psíquicos, y como consecuencia, los físicos.

De lo que podemos estar absolutamente seguros, es de que el puente entre la religiosidad de los pacientes y su salud, era la música, tal y como aseveraron ambos médicos. De tal forma tomaron como ejemplo las disposiciones que le fueron negadas a San Francisco de Asis, cuando en el

---

<sup>1363</sup> Ibid.  
<sup>1364</sup> Ibid.



lecho de muerte, no se le permitió escuchar música, por considerarse absurda en tal extremo trance:

*“¡O, y si en esta ocasión estuviera alguno para morir dotado aun de algún conocimiento, y quinto se le suavizarían las congojas de aquel trance! ¿Aquella música ya que ella es en este mundo el mejor emblema de la gloria, no le anticiparía aquellos celestiales consuelos, y encendería unos vivos deseos esperanzas y afectos hacia Dios, de concierto con los que le excitaría el Sacerdote que le asiste? Por cierto que San Francisco de Asís deseando semejante consuelo á la hora de la muerte, y no queriendo proporcionársele su compañero, por parecer ridículo, le fue compensado ventajosamente por un Angel que le envió Dios á hacerle música; y los Padres Carmelitas tienen la devota y antigua costumbre de cantar en el cuarto mismo del Religioso agonizante el Credo, Salve y el Monstra te esse Matrem para elevar, su alma á la contemplación y goce de los espirituales consuelos de que rebosan aquellos devotos cánticos de los Padres Religiosos”<sup>1365</sup>*

La costumbre de interpretar canciones en los óbitos, no sólo era práctica de las comunidades religiosas, sino de muchas otras culturas, que por intercesión de la música preparaban el ascenso inmaculado del difunto al reino de sus dioses. En este contexto, la música estaba al servicio del enfermo, que “calmaba” sus dolores y permitía no pensar en la proximidad de la muerte.

Una de las curiosidades redactadas en el memorial, explicaba que la colocación del órgano no solo era beneficiosa para los convalecientes, sino también para enfermeros y asistentes. Estos, estando en continuo peligro, por verse siempre curando a pacientes con pestes y diversas enfermedades contagiosas, experimentarían cierto alivio al escuchar igualmente la música del armonio:

*“Pero no hemos acabado aun de apuntar los beneficios de tan útil establecimiento. Los enfermeros y asistentes circuidos como están continuamente de enfermos y peligros atemorizados muchas veces de la muerte, en especial en tiempo de enfermedades epidémicas, y del mucho trabajo en asistir á tantos enfermos, han de experimentar también mucho consuelo, distracción y animosidad en las ocasiones en que se toque el órgano, que quitándoles el temor prevenga la principal causa de caer en el mal. Ello es cierto que cuando el temor del mal y de la muerte multiplicaba las enfermedades y las muertes en la peste de Marsella y Arles, se dispuso con beneficio que en ciertas ocasiones convoyasen los carros de víveres y medicinas otros como triunfales de música que desvaneciesen las tristes ideas de todos, con que se precipitaban á la*

---

<sup>1365</sup> Ibid. p.176

*muerte. Y así vemos también todos los días que a los que asisten las casas de enfermos sin temor ni miedo, apenas se les pega el mal, cuando caen muchos de los que los visitan ó asisten llenos de precaución y cautelas, que son los indicios de su temor”*

Probablemente, la mención de la peste de Marsella y Arles, fue la sucedida en 1720. Comenzó la ciudad portuaria, y se extendió hacia el interior. En este caso se registraron alrededor de 100.000 muertes<sup>1366</sup>. Desde este punto, participaron juntamente con otros médicos, en la redacción de dos informes sobre enfermedades epidémicas.<sup>1367</sup> En estos trabajos, se puso en relieve la utilización de la música para entretener a los afectados y a las familias de los mismos, con el único fin de hacerles evadirse del horror.

Pero no solo el sonido era terapéutico, sino también el aire que recogía y soltaba el órgano en su fuelle. Así lo describieron los facultativos:

*“Sirve también mucho para todos el continuo movimiento y fuerte impulso del aire que disparan los fuelles del órgano, con que se renueva y limpia la atmósfera común de los sanos y enfermos del hospital, con cuyo preservativo ya no tendrá que temerse tanto que caigan malos los asistentes, y recaigan los enfermos no solo en las enfermedades comunes, pero ni aun en las propias del hospital ; no pudiéndose dudar que ni los sahumeros, vasos de vinagre ni otros aromáticos podrían de un golpe corregir la infección como el órgano, que sin el aparato de los otros medios, con el cual se amenaza a las gentes, renueva frecuentemente y limpia el aire estancado, pesado, cargado de exhalaciones malas, como es el común que circula entre los enfermos”<sup>1368</sup>*

Es bien conocido, pues pasa también en la actualidad, que en un lugar en el que las infecciones están a la orden del día, se esté expuesto a ellas y la vulnerabilidad del enfermo sea mayor. Los Drs. Pascual, tenían muy presente que el constante movimiento del aire viciado de la sala de los enfermos, procuraba mayor salubridad, y por lo tanto, la constante renovación del mismo, servía de medicamento natural.

---

<sup>1366</sup> Robert Bouchet y Paulina Fargue - Los cuadernos de Arles N ° 1 . *Crónica de un año de la peste 1720-1721 Arles* . Actes Sud, Arles, 2009 , p.16

<sup>1367</sup> *La epidemia de Gerona*. Vic: 1810. Manuscrit conservat a l'Arxiu Municipal de Vic, Llibre 46 d'Acords

<sup>1368</sup> Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de Barcelona. Madrid 1798 p.177

Pero, ¿cuál era realmente la intención de los galenos? ¿Potenciar el uso de la música como elemento terapéutico? ¿Acercar a los enfermos a Dios por medio de ella? O ¿Hacer del hospital un lugar agradable?

Por las palabras que se vierten a continuación, parece que ésta última pregunta fue la que más intentaron justificar:

*“Ya tiene V. quitado con esto el horror del hospital: ya no se le infamará mas, ni le llamarán el templo de la muerte, ni un sumidero que se absorbe la especie humana: será sí una casa apetecible, que juntando lo útil con lo deleitable, ha recobrado su debido esplendor y utilidad para bien de aquellos nuestros hermanos, los mas infelices y necesitados de todos, que para colmo de sus males juntaban la enfermedad con la indigencia, sin remedio, asistencias ni consuelo. Así se atraerán los pobres enfermos á su felicidad, los ricos í la caridad, los asistentes y devotos irán sin miedo, seguirán con gusto, servirán con seguridad, y todos harán un mérito para con Dios, un obsequio al próximo y un beneficio singular al público. Y si nuestros débiles conatos y deseos tienen algún lugar y la sombra de los de todos, nos felicitaremos con toda el alma de habernos reunido con los que hacen bien á los pobres enfermos, cediendo nuestra gloria al Señor Joseph Montaña, labrador de Ceba, á cuyo excelente ingenio, magnificencia y caridad se debe la composición del órgano, tan oportunamente acomodado á todos los designios que se intentan, que ha llenado los deseos y el gusto con admiración aun de los maestros, que lo son de todos los concernientes ramos que le componen”<sup>1369</sup>*

Para ellos, el hospital, un lugar lógicamente desagradable, debía convertirse por medio de la música del órgano en un espacio de descanso apetecible.

Para finalizar el memorándum, se cita la fuente que proporcionó la idea a los médicos españoles: el padre Paoli del Hospital de la Consolación de Roma.

*“Reciba pues V. en este don sencillo las primicias y maravillas del ingenio y de un remedio y quiera Dios que así como con el órgano que hizo á sus expensas el Venerable Padre Paolí, y presentó a la Administración del Hospital de la Consolación de Roma , logró el espantar con este tan honesto concertado divertimento el fastidio de los males que padecían los pobres enfermos de aquel hospital, logre V. con sus auspicios y ejemplo infundir y renovar semejante consuelo en todos los enfermos del suyo, grangeándose con esto el renombre y realidad del de Roma”*

---

<sup>1369</sup> Ibid. pp.177-178

Como conclusión, podemos decir que el escrito en cuestión, fue una declaración de intenciones, pues no queda claro que se llevara a cabo el establecimiento de tal teclado en la sala del Hospital de Vic. No obstante, la defensa de su colocación por parte de los Drs. Pascual, fue absolutamente exquisita, con una clara intencionalidad, y con un objetivo muy definido.

Esto constata la concepción que se tenía a finales del XVIII sobre la terapéutica musical, y como la experimentación alrededor de sus efectos, adquirió un importante papel.

Hacia los últimos años del siglo XIX, el clérigo británico Hardford estableció una Cofradía llamada Santa Cecilia, para introducir la música sedante en las salas del hospital.

#### 8.6.2 Antonio Pujadas Mayans

Antonio Pujadas Mayans (1811-1881), natural de Barcelona, fue un médico y psiquiatra español exiliado en Londres y París tras la revolución de 1835. Fundó y dirigió tras el exilio, en 1854 el manicomio de San Baudilio de Llobregat con el propósito de innovar las formas de asistencia psíquicas vigentes en los centros de la época. Al margen de nuevas asistencias a los asilados y la mejora del bienestar y las condiciones psicofísicas de los mismos, Pujadas aportó el tratamiento musical como una terapia ciertamente innovadora, aunque sabemos sobradamente que en este mismo contexto, Pinel, Esquirol y Leuret la aplicaron tiempo atrás.

Hacia 1861, aparte de mejorar los edificios de la institución, Pujadas amplió los jardines y creó nuevas ocupaciones y pasatiempos, entre los que se encontraba una banda de música compuesta por los propios internos.<sup>1370</sup> Además de esta utilidad, empleaba métodos farmacológicos, higiénicos y especialmente morales, que incluía toda una serie de actividades de terapia ocupacional (música, lectura, bailes y juegos)<sup>1371</sup>

Fruto de sus viajes por Europa escribió algunos artículos muy interesantes acerca de "**La efectividad de la música sobre los orates**" que aparecieron en los primeros números de la revista *Razón de la sinrazón*,

---

<sup>1370</sup> Marcet Ramón, P. *Los establecimientos psiquiátricos de San Baudilio de Llobregat. Reseña histórica*. San Baudilio. Imp. Ntra. Sra de Monserrat. 1954 p.14

<sup>1371</sup> Antonio M. Rey González. Hemeroteca. Clásicos de la Psiquiatría Española del s.XIX (VI) *Antonio Pujadas Mayans (1811-1881)* Revista AEN. 1984 p.82

creada por él mismo para explicar mensualmente las novedades y noticias ocurridas alrededor de los “pensionistas” del psiquiátrico que regentaba. Desgraciadamente, los tres primeros números en los que apareció esta disertación se perdieron existiendo una sola copia en paradero desconocido.

En el reglamento interno de dicha institución se encontraron una serie de artículos en los que explicó la utilidad musical:

***“Artículo XIV. Distribución del tiempo en el manicomio...***

***A las 11 y media se sirve el almuerzo; al terminarse, los pensionistas de la clase común tendrán media hora de desahogo en el patio ó jardín, para volver luego á emprender su trabajo. Los demás pensionistas, cuyo estado lo permita saldrán dos horas á paseo por los alrededores del establecimiento, acompañados del capellán del establecimiento; á su regreso van á la sala de billar, hasta que la campana señale la hora de la salve y del rosario. Al salir de la iglesia, van á la sala de música, en la que el médico residente les da una hora de lección oral, combatiendo en cada enfermo la manía que sufre.***

***Los jueves y los domingos por la tarde, en vez de salir a paseo los pensionistas, dan concierto y baile en la sala de música”<sup>1372</sup>***

La lección oral conducida por el médico-terapeuta es lo que hoy podríamos llamar una sesión de musicoterapia al uso. No detalló en que consistía, pero sí que estaba adaptada a las necesidades de cada paciente. Podríamos pensar que se trataba de sesiones de psicoterapia acompañadas de música explícita. Probablemente Pujadas y su equipo médico agruparon por patologías a los enfermos en la terapia musical, haciendo conjuntos homogéneos con necesidades parecidas.

### 8.6.3 José de Letamendi y la curación con la composición musical

José de Letamendi (1828-1897), catedrático de anatomía en Barcelona y de patología general en Madrid, desarrolló una amplia actividad humanística siendo considerado un genio. Actuó como antropólogo, filósofo, pedagogo, pintor y violinista aficionado; escribió varios libros y más de mil artículos sobre epistemología, filosofía, literatura, economía y música, e incluso fue autor de composiciones musicales. El hecho de componer fue para el eminente profesor Letamendi una ayuda muy eficaz en su enfermedad, pues los últimos dieciséis

---

<sup>1372</sup> Ibid. p.89

años de su vida los pasó enfermo de mayor o menor gravedad, especialmente de litiasis biliar. Según él, la música fue su mejor medicina:

*“En 1885 atravesando un largo periodo de acerbos sufrimientos físicos, contra los cuales nada, absolutamente nada, podían los ordinarios remedios, y sabiendo por práctica, como médico, cuan útil es en casos extraordinarios considerar al inundo entero como inmensa botica puesta a disposición del más experto, resolví buscar en algún vivo empeño moral la resolución necesaria para obtener en lo físico, ya que no la curación, siquiera un razonable alivio. Tratándose de ir en busca de lo arduo, elegí, sin vacilación alguna, la composición musical...”<sup>1373</sup>*

Compuso una Misa de Requiem para orquesta y coros, a cuatro voces. Se cantó en el Monasterio del Escorial en la conmemoración oficial del III Centenario de la muerte de Felipe II. De tal obra dijo:

*“Valga, pues, esta obra musical lo que valiere, á mí ya me ha recompensado largamente de los sudores que me cuesta con las virtudes medicinales que para mi cuerpo su concepción y desarrollo ha tenido. Por tanto, de no aplaudirla los músicos, celébrala los médicos, que razón hay para ello. Más, si unos y otros la alabaren, bendita sea la música por haberme, con tan rara coyuntura, granjeado tan cabal y pura dicha”<sup>1374</sup>*

Como dato curioso, en su cátedra de patología general en la Universidad de Madrid, tuvo como alumno a Pío Baroja, a quien suspendió tres veces, al parecer por una relación de tirantez; el hecho de la incompatibilidad del escritor con el médico-filósofo se ve reflejado en su novela *El árbol de la ciencia*. Como músico estuvo imbuido profundamente de las corrientes de la época; a saber, Wagner y su música.<sup>1375</sup>

### 8.6.3 Francisco Vidal y Careta. La música en sus relaciones con la medicina

Francisco Vidal Careta (1860-1923), médico barcelonés, músico y doctor en Ciencias Naturales. Se doctoró en 1882 con una tesis denominada *La música en sus relaciones con la Medicina*. Se basó esencialmente en autores franceses como Rambosson, Fetis, Dogiel, Bauquier y Sauvage.

---

<sup>1373</sup> Poch, Serafina. *Conceptos musicoterapéuticos del pasado válidos en la actualidad*, publicado en el “Anuario” del Instituto Español de Musicología.- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.).- Barcelona.- Vol. XXVI, 1971, pp. 147-171.

<sup>1374</sup> Ibid.

<sup>1375</sup>

La obra en si, constaba de 31 páginas que se dividen en cuatro partes:

1. Estudio especulativo. Origen de la música. Teoría física de la misma.
2. Estudio fisiológico. Audición. Fisiología Comparada. Efectos en el hombre.
3. Estudio higiénico.
4. Estudio terapéutico.

Lógicamente, nuestro estudio se centrará partes del 2º 3º y 4º apartado. En el 1º, la descripción que realizó Vidal y Careta sobre la acústica y movimientos físicos del sonido, probaron la incidencia científica de las armonías y melodías en el cuerpo humano, como un ente de la naturaleza. Además detalló las alturas y las vibraciones de los intervalos, con lo que fue un epígrafe dedicado a la teoría musical pura y dura.

En la 2ª parte hay ciertos intereses que analizaremos. Amén de la descripción anatómica del oído y sus partes, y de los efectos de la música en los animales, apartados que no desarrollaremos aquí, Vidal y Careta describió los efectos en el hombre y los caracteres que transmitían ciertos compositores a través de sus composiciones:

*“Ante todo convendría saber por qué se llama naturalista a David, demonio á Lizts, sensualista a Verdi, poeta a Chopin, etc. ¿Qué es lo que se indica con eso? Algo se querrá decir, pero yo creo que serán ideas muy vagas. ¿Es qué se quiere demostrar que dichos autores han transmitido á los sonidos su carácter? Algo de eso hay, más no en sentido absoluto, puesto que la perfección es imposible, pues siendo el hombre el ser más voluble de la creación, hoy escribirá música trivial, mañana se inspirará en la religión y nos dará una obra maestra en este género. Nosotros no debemos tomarlo en este sentido, sino como verdaderos fisiólogos, aplicar la música que signifique algo, esto es, que su género se aísle perfectamente, sin atender a que sea de este o del otro autor y desechar la que por muy compleja no sirva de nada. O sino ¿qué sacaremos en hacer oír aun melancólico una marcha fúnebre? Es muy probable empeore. En cambio, ¡cuánto mejor resultado nos daría hacerle oír un motivo de danza”<sup>1376</sup>*

El paralelismo entre un estado de ánimo y una música que describiera ese estado, era para Vidal y Careta uno de los puntos importantes a tratar en su tesis. Pero no confundamos los términos.

---

<sup>1376</sup> Vidal y Careta, Francisco. *La música en sus relaciones con la medicina*. Barcelona 1882 p.15

Sabemos que a lo largo de este trabajo, filósofos, fisiólogos, psicólogos, músicos y médicos, han apoyado diferentes teorías al respecto de lo expuesto por Vidal y Careta. Es decir, muchos abogaban por “recetar” música alegre para curar estados de ánimo melancólicos, produciéndose psicológica y físicamente un impacto en el ser humano importante, agravando a veces su salud, y mejorándola en otras. Otros confirmaron que los efectos depresivos había que tratarlos con una música igualmente “depresiva”, arrojando al afectado en una atmósfera personal y desde ese punto intentar sacarlo del letargo reinante. No se ha establecido una teoría fundamentada al respecto, por lo que seguiremos respetando a cada autor según sus pensamientos y actuaciones.

Basándose en el fisiólogo francés Jean Pierre Rambosson (1827-1886), Careta ofreció una ordenación músico- fisiológica muy interesante, pues enumeró las disposiciones que el médico francés dictaminó al respecto:

*“1. Hay una música, que actúa especialmente sobre la inteligencia y sobre el movimiento, y por consiguiente sobre los nervios locomotores.*

*2. Hay una música, que obra preferentemente, sobre los sentimientos y sobre la sensibilidad, y por lo tanto sobre los nervios que de esta son conductores.*

*3. Hay una música, que obra a la vez sobre los nervios locomotores y sobre los sensitivos, sobre la inteligencia y sobre el sentimiento, y esto es, en general, lo que con más frecuencia sucede.*

*4. Pero desde la música que obra más sobre la inteligencia y los nervios locomotores, hasta la que obra más sobre los sentimientos y los nervios sensitivo, hay una infinidad de grados, en los cuales encuentre su sitio correspondiente”<sup>1377</sup>*

Como no podía ser de otro modo, Vidal y Careta manifestó su disconformidad a la ordenación de Rambosson por su laconismo, además de no señalar el tipo de obras musicales a las que se refería para cada caso.

Propuso entonces una nueva e interesante clasificación<sup>1378</sup>, en la que diferenció dos tipos de música, la sinfónica y la teatral, siendo la primera ***“la que no necesita de ningún artificio para cautivar al hombre, y la segunda la que se acompaña de ciertos accesorios para demostrar mejor el drama de la vida humana”***:

---

<sup>1377</sup> Ibid. pp.15-16

<sup>1378</sup> Ibid. p.16





A su vez dentro de la sinfónica dividió, entre la música que dirigía su acción sobre el encéfalo, a saber inteligente o música de las pasiones; o la que se dirigía sobre la médula, nervios motores o sensibilidad.

La dirigida al encéfalo, tenía cinco géneros:

- *Pueril o suave* que comprendía aquellas composiciones que cautivaban sin dominar ni cansar la atención. Careta la indicaba para el descanso de todas las ocupaciones del hombre así como para facilitar la buena digestión. Haydn y Mozart eran claros ejemplos de esta música.
- *Campestre* que permitía a la imaginación mucho más vuelo, no contentándose como la anterior con extasiarla sin hierirla, sino que la eleva hasta el punto de dominar por completo a la naturaleza en toda su riqueza y esplendor. La Pastoral de Beethoven, el Desierto de David, la Creación de Berlioz, o el Poema Sinfónico de Meyerbeer eran dechados de este género.
- *Melancólico que sumía* en un estado de postración y languidez, que solo era capaz de producir, y determinaba casi el mismo efecto que cualquier ataque que se acompañase de colapso. Aquí tenía su lugar conveniente la música fúnebre, entre las cuales estaban las obras de Chopin, Beethoven, Thalberg y todas las de carácter triste, como Elegios, Nocturnos, etc., se inspiraran en tales ideas. Estaba indicada en individuos de temperamento colérico, en ciertas monomanías, y para dominar malos instintos, etc.

- *Fantástico o poético* presentaba la vida rodeada de flores, que inspiraba al pintor sus cuadros y al poeta sus versos. Careta dijo de este género: **“Quien niegue la poesía en la música de Chopin, que ha hecho verter lágrimas al más insensible de los hombres, solo probará que carece de imaginación y que tiene el encéfalo muy poco desarrollado. Muchas composiciones abundan en este género, debiendo hacer especial mención de las de Lizts, Mendelssohn y el genio Rubenstein”** Estaba indicada a todos aquellos sujetos de temperamento linfático y carácter flemático, conocidos vulgarmente con el nombre de fríos, así como servía de manantial á los artistas para que buscaran en ella sus inspiraciones.
- *Religioso* inspiraba el respeto, el recogimiento y la veneración. Innumerables cultivaron la música sacra, y de dicho género abundan perfectas producciones. **El arte religioso siempre conmemorará los nombres de Alegri, Palestrina, Gounod, etc.** Encontraba su indicación en todos aquellos casos en que el hombre se deja dominar por un sensualismo exagerado, para cortar ciertas pasiones brutales, para inspirar la virtud.

Aquella música que se dirigía sobre la médula, también se llamaba refleja. Vidal y Careta dividió esta en dos, la que obraba sobre los nervios locomotores o música rítmica, y la que lo hacía sobre la sensibilidad.

La que obraba sobre los nervios locomotores, actuaba exclusivamente por su ritmo, sin incidir en la inteligencia o en la sensibilidad; era una música, que Careta denominó mecánica, siendo los efectos que producía verdaderos actos reflejos. Un ejemplo sería un paso doble ejecutado por una banda militar, de ahí que comprendiera los géneros guerrero y danzante. Se recomendaban para ciertas monomanías y principalmente en las neurosis.

Por otro lado, estaba la que actuaba sobre los nervios de la sensibilidad preferentemente. **“En este caso sería exaltante de la sensibilidad indicado en todos los casos de atonía nerviosa, siendo deprimente cuando, al contrario, por ser la composición cansada, larga y peor ejecutada produce tedio, hasta llegar, como el opio, a dar sueño, aún a los mismos ejecutantes”** Estaba indicada en los casos de excitación nerviosa.

En cuanto a la teatral solo comprendía el género dramático. Participaba de la acción de todas las demás, y por su complejidad Vidal y Careta no creía su empleo oportuno, excepto en el caso de querer combatir el fastidio y la tristeza, siendo más bien elemento de distracción y de solaz que elemento curativo. Estaba representada por la ópera, opereta, zarzuela, etc.<sup>1379</sup>

Tras la excelente, curiosa y novedosa exposición de la fisiología musical en el hombre, Careta nombró un último referente, como fue el neurólogo ruso Dogiel (1852-1922), que realizó un estudio respecto a la influencia de la música sobre la circulación de la sangre. De tal forma comentó:

*“1. La música tiene gran influencia sobre la circulación de la sangre. 2. Unas veces aumenta y otras deprime la presión sanguínea. Estos efectos son debidos a la influencia que ejerce sobre la medula oblongada y los nervios sensitivos del oído. 3. El corazón late generalmente por el estímulo de los ganglios auto-motores. 4. La estroscina aumenta los efectos de la música; el curare los amortigua. 5. Estos efectos varían según el compás y tono de la música”<sup>1380</sup>*

Dichos efectos sobre la circulación sanguínea, se actualizaron a aquellos expuestos en el medievo en la Universidad de Bolonia. Aunque el tiempo transcurrido entre ambas teorías es de unos 500 años aproximadamente, no dista tanto la idea medieval de la clasicista. No obstante, debemos aceptar esta concepción como una continuación de la incidencia musical en el sistema nervioso, tan desarrollada en esta etapa.

Que la música producía una estimulación de los nervios auditivos era obvio. El latido del corazón se aceleraba o ralentizaba según el tipo, tono y ritmo de la música. Los ayudantes externos como la estroscina (especie de excitante), o el curare (especie de anestésico), favorecían la aceleración neuronal con respecto a la recepción musical.

Continuando con la tesis de Vidal y Careta, entramos en la tercera parte, donde el autor desarrolló un tema bastante recurrente en los siglos XVIII, XIX y primera mitad del XX, como era la higiene musical. Gracias a los franceses Leopold Deslandes y Etienne Tourtelle, conocemos la concepción higienista alrededor del hecho musical. Pero como hizo con la fisiología, el autor catalán desarrolló el tema higiénico-musical con mayor precisión. Tomando como

---

<sup>1379</sup> Ibid. pp 15-19

<sup>1380</sup> Ibid. p.19

referente las antiguas historias griegas, ilustró con algunas que nos eran desconocidas hasta el momento:

*“Ya los discípulos de Pitágoras, nos dijo Quintiliano, aprovechando el ejemplo del maestro, tenían la costumbre de tocar la lira al levantarse, con el fin de sentirse mas aptos para el trabajo, así como hacían lo mismo al acostarse para reprimir el influjo de los sentidos y olvidar los recuerdos del día. Oigamos á Plutarco: Cayo era de un temperamento frenético y arrebatado; muchas veces en sus peroraciones se dejaba dominar por el, alzando la voz más de lo que debía y dando muestras de cólera, hasta llegar toda suerte de inconveniencias. Un esclavo suyo, Licinio, siempre que lo veía en tal situación, se colocaba detrás de él, y por medio de instrumentos a propósito para regular la voz, ejecutaba acordes suaves, logrando tranquilizar su ánimo. También los antiguos conocían la influencia de la música durante la comida, y en ningún festín se dejaba de invitar a algunos artistas, así como de tener alrededor de su mesa algunos locos y bufones que excitasen su hilaridad. Excelente medio para hacer una buena digestión cuando no se lleva al extremo”<sup>1381</sup>*

Tras estos claros ejemplos, Vidal y Careta citó la repercusión musical de la lira de David sobre el rey Saúl, así como la incidencia del sonido del “ranz de vaches”, mencionado en este mismo capítulo por Esquirol. Se inclinó más adelante en demostrar los beneficios sonoros en la digestión, y una curiosa relación entre la música y los alimentos. Para apoyar sus palabras se basó nuevamente en las ideas de Jean Pierre Rambosson:

*“Como he tenido lugar de indicar, la música, puede servir hasta como agente aperitivo y regularizador de la función digestiva. Bastante lo sabían los antiguos, que en todos sus festines se procuraban un tañedor de arpa o laúd para entretener a los comensales<sup>1382</sup>. Y aquí voy a indicar lo que ha observado Rambosson y otros, o sea la analogía que existe entre los sonidos y los alimentos. Oigamos a Bauquier en su Filosofía sobre la música: Los sonidos violentos embriagan como los vinos espirituosos; y si admitimos que la música es un potente medio para animar al combatiente, igual valor deberemos dar a los líquidos alcohólicos, pues que producen el mismo efecto, siendo ya sabido que muchos soldados no pueden batirse sin haberse excitado antes con este medio. Por otra parte, dice, el mismo resultado que el vino y el café pueden producir en un pintor o poeta es capaz de determinar la música, haciéndoles concebir en su imaginación algún pensamiento sublime por*

---

<sup>1381</sup> Ibid .p.19

<sup>1382</sup> En este apartado mencionamos al humanista español Pedro Felipe Monlau (1808-1871) que dirá: *la costumbre adoptada por nuestros antepasados de promover el buen humor durante las comidas, con agudezas, chistes y sobre todo música, estaba fundada sobre una base muy higiénica*” En *Elementos de higiene privada*” de Monlau, Pedro Felipe. Barcelona 1846 p.250

*la excitación del sistema nervioso. A este poder le llama acción alcohólica del arte. Perfectamente, como se ve, describe Bauquier la analogía que existió entre cierta clase de alimentos y la música. En efecto, así como la mayoría de músicos piden al café sus inspiraciones ¿qué tiene de particular que un poeta deba á los sonos embriagadores de ella, los lamentos de sus composiciones y un pintor la poesía de sus cuadros? Lo que yo recomendaría los artistas es que se inspirasen en el género musical que más se adaptase a sus inclinaciones”<sup>1383</sup>*

Además de Rambosson, aparecen dos referencias del político y librepensador francés Charles Beauquier (1833-1916), que escribió una obra llamada *Filosofía de la música* publicada en 1865 en la que, desde un punto de vista más racionalista, explicó los poderes de la música relacionándolos siempre con la realidad del individuo. De ahí se deriva la analogía entre la música y sus efectos embriagadores semejantes al café o al vino.

El genial médico barcelonés siguió sorprendiendo con interesantes aportaciones de enigmáticos eruditos como fue Adelaide Louise Eckmühl de Blocqueville (1815-1892), marquesa de la misma localidad francesa. En su obra *Las tardes de la quinta de los jazmines*, se expresó de la siguiente manera:

*“La música obra en nuestro organismo como los tópicos materiales; es higiénica y medicinal; sin embargo, seduce, embriaga y se hace tan temible como el ajeno y el opio, cuando es violenta, apasionada, o cuando es tierna y voluptuosa”<sup>1384</sup>*

Las posibilidades sensibles que transmitía la música, como ya sabemos, iban desde lo curativo e higiénico, hasta lo más temible. Ahí radicaba el enigmático poder de los sonidos. Paradojas entre lo violento y lo apasionado, eran confrontaciones que la psicología humana estaba sometida a “padecer” bajo el yugo sonoro de las canciones.

Entonces, y obedeciendo al esquema anteriormente expuesto por Vidal y Careta, la música más apropiada para acompañar la digestión era la que denominó pueril y campestre, obviándose las otras por violentar el estado de ánimo, y hacer por lo tanto “incómoda” la digestión.<sup>1385</sup>

Nuestro galeno situó otro efecto fisiológico de la música al mencionar la capacidad de ésta para inducir o producir el descanso. Dichas piezas

---

<sup>1383</sup> Ibid. p.21

<sup>1384</sup> Ibid. p.21

<sup>1385</sup> Ibid.

musicales predominaban en melodía y armonía. Sin embargo, la funcionalidad de las canciones en los trabajos, tenían un carácter rítmico muy marcado, influenciando cada tempo determinado al trabajo a realizar:

*“Esa música obra solamente por su ritmo. Su acción es casi automática, siendo el hombre inconscientemente atraído hacia el canto que más le conviene para ayudar á su débil máquina a funcionar. ¿Quién de nosotros al andar no se acompaña de uno adecuado al paso que se lleva? Y debemos hacer notar que no solamente la Higiene debe á la música rítmica sus beneficiosas aplicaciones, sino que esta quizá deba su origen á aquella. ¿Quién dudará que siendo el canto innato en el hombre, este se sirviese de él para distraerse en la monotonía del trabajo, y cada día perfeccionándolo dio origen á esa infinidad de composiciones conocidas con el nombre de barcarolas, berceuses, marchas, rondas, etc”*<sup>1386</sup>

De este modo, las barcarolas acompañaban la monótona labor del pescador con su ritmo oscilante y mecido, emulando al movimiento de las aguas; o los exaltados y vigorizantes cantos de caza, que sin duda animaban a los cazadores a abalanzarse fieramente sobre sus piezas.<sup>1387</sup>

Este tipo de higiene musical, se refería sobre todo a lo que el facultativo barcelonés calificó de higiene privada o individual. Pero ¿qué pasaba cuando los movimientos musicales se producían en grupo? ¿Qué tipo de composiciones eran las idóneas para provocarlos?

Nos adentramos con estas cuestiones en uno de los temas más interesantes en la actualidad: la socialización y moralización a través de la música:

*“Bajo el punto de vista social, ó sea para hacer más íntimas las relaciones de los hombres, es un agente que produce tanto ó más buenos resultados que el tabaco, café, etc., y todo lo que es capaz de poner en contacto íntimo la sociedad”*<sup>1388</sup>

El factor moral de la música sugestionaba a los oyentes desde una perspectiva inconsciente, pues si estos acudían predominantemente a escuchar conciertos clásicos, sin percatarse, estaban aborreciendo la música callejera, chocarrera, de rima fácil y versos insulsos e insolentes. En este punto, Vidal y Careta se reivindicó a favor de la música culta alemana y puso

---

<sup>1386</sup> Ibid. p.23

<sup>1387</sup> Ibid

<sup>1388</sup> Ibid.

en duda la francesa, discriminando por completo a la española, que tachó de trivial y superficial.<sup>1389</sup> Entonces, a su modo de entender, debía existir una música moral y una inmoral, aunque estos ya son temas más estéticos que terapéuticos.

En la cuarta parte del trabajo, nos adentramos en el estudio terapéutico de la música como tal. Tras un breve recorrido mitológico (Quirón, Apolo, y las leyendas de Homero), pasando por Galeno y la curación musical de la picadura de la tarántula, hasta llegar a los ya estudiados Pomme, Ball, Sauvage o Charcot y la aplicación musical sobre las afecciones nerviosas, relató la capacidad curativa de los sonidos sobre las pasiones del hombre (nostalgia, ira, melancolía, miedo o hipocondría) así como sobre las afecciones mentales:

*“Estoy casi convencido de que no se ha utilizado como conviene en la inmensa mayoría de manicomios. Se habrá usado con el objeto de que proporcione á los vesánicos distracción y solaz, más de aplicarlo de este modo á aplicarlo con verdadero arto hay mucha distancia. Laudable es de todas maneras el manicomio que cuenta con orquesta formada en su mayor parte por los mismos locos; pero no es esto solo lo que se ha de buscar, sitio estudiar el adecuado uso de ella en diversos casos y utilizarla como convenga. De todos modos, para que se vea la importancia que se da en el extranjero á tal reforma, voy a transmitir íntegro párrafos de la Science libre de París, en que dice: «Estamos muy lejos del tiempo en que se encerraba á los desgraciados locos en jaulas y calabozos como animales salvajes. Antes los vesánicos se trataban con violencia; hoy se sigue un tratamiento por medio de distintas diversiones á fin de distraerlos. Recientemente se dio en Bicetre un concierto, el cual dio muy buenos resultados á los pensionistas epilépticos.”*

Tras lo estudiado, debemos discrepar de las palabras de Vidal y Careta en el párrafo precedente. Las intenciones de los psiquiatras Pinel, Esquirol y Leuret, iban más allá de la mera distracción de sus internos, haciendo un trabajo encomiable por enfocar la curación de la demencia desde una perspectiva musical.

Este último evento, le facilitó la idea de establecer un paralelismo con la labor del médico psiquiatra y escritor andaluz Rafael Rodríguez Méndez (1845-1919). Doctor en medicina por la Universidad de Granada en 1870 y catedrático en 1874 de Higiene en la Universidad de Barcelona. Entre otras

---

<sup>1389</sup> Ibid. p.24

cosas, fue director del manicomio de Sant Baudilio de Llobregat, donde desarrolló una iniciativa terapéutico-musical en la línea de los ya estudiados Esquirol y Leuret. Creía y declaraba abiertamente el uso de la música y el canto como tratamiento para los dementes, tanto es así, que uno de los primeros pasos que dio como director del manicomio fue organizar una orquesta compuesta de enfermos. Describió que era conveniente aplicarla en casos maníacos agudos y crónicos, en las neurosis y depresiones nerviosas e incluso llegó a curar a un paciente de su mutismo haciéndole cantar en el coro. En una carta dirigida al propio Vidal y Careta dijo:

*“Estoy satisfecho de ella como agente terapéutico, y que uno de mis primeros pasos en la dirección del manicomio es el reorganizar la orquesta (toda compuesta de enfermos), que ensaya varias horas al día y que durante el paseo colectivo de los pacientes por los jardines toca piezas distintas, valiéndose de los aires nacionales en los casos de profunda melancolía, especialmente con los gallegos, habiéndose visto casi resurrecciones con la gallegada, jota, y la sardana.*

*Nuestra orquesta se compone hoy de un director que sufre una manía periódica, siendo menos duraderos aquellos accesos en que se le puede despertar la afición a la música; de un maníaco agudo, que está en calma cuando toca la flauta; de un demente, en el concepto científico de la palabra, que no tiene casi otras muestras de vida de relación que su sensibilidad musical, transfigurándose cuando toca; de varios maníacos crónicos con alucinaciones, que durante los ejercicios musicales descansan de sus desvaríos; de un loco razonador, bastante perverso, que se torna bueno y sumiso cuando se entretiene con la música; de un joven que hace años estando loco aprendió solfeo y un instrumento de viento que le ha dado el pan durante su vida libre, una vez dado de alta y que hoy le sirve para acelerar su curación...”*

*También - dice - hay coros y se logra con estos no sólo lo que con la música, sino también cultivar la memoria. Teníamos un enfermo que no quería hablar y se le puso en los coros, y un día echó a cantar como los demás, curándose del mutismo. Había otro que no andaba bien; a los dos o tres pasos se paraba, luego seguía y así... por de prisa que le hiciéramos andar. Se dio orden de que la música tocase pasodobles y que se pusiera a la cabecera de los pensionistas y marchase. Nuestro enfermo anduvo el primer día con menos interrupciones y poco a poco se quitó el retraso con la marcha y después sin ella.”<sup>1390</sup>*

---

<sup>1390</sup> Ibid. pp.28-29





Banda de música de los asilados del manicomio de San Baudilio de Llobregat. Mayo 1913

En la imagen se muestra la influencia musical que dejó en la institución de Sant Baudilio el magnífico médico granadino Rodríguez Méndez, que la regentó desde 1878 hasta 1882. Desde esa fecha hasta que el manicomio estuvo en activo (bien entrado el siglo XX), se estableció una orquesta y un coro con el objetivo de mantener a los internos ocupados en actividades memorísticas y terapéuticas. Toda esta iniciativa estuvo influenciada claramente por su antecesor en el cargo, el Dr. Antonio Pujadas Mayans.

En cuanto al modo de obrar la música en las enfermedades mentales, Vidal y Careta creía que su fin era humanitario, es decir, distraer a los vesánicos en sus actos de melancolía, cólera etc., debiendo hacer siempre uso del género de música que más se adaptara a la locura padecida, pues el tratamiento era más racional y los resultados obtenidos más seguros.<sup>1391</sup>

La música también estaba **“muy bien indicada como medio preventivo en las epidemias y para tratar el tarantismo, para combatir la delicada moral de algunas mujeres y para los histerismos nerviosos”**<sup>1392</sup>

Las conclusiones de la tesis del Dr. Vidal Careta fueron:

**“1º La música es un agente que produce descanso y distrae al hombre en sus preocupaciones.**

**2º Es un elemento tanto más social que el café, tabaco y todo lo que engendra el trato, y por lo tanto es bueno que el hombre sepa utilizarlo.**

---

<sup>1391</sup> Ibid. p.29

<sup>1392</sup> Ibid. p.30-31

*3º Que deben establecerse orfeones y conciertos populares de música clásica que haciendo al hombre más indiferente a la música trivial contribuyan a moralizarle.*

*4º Que es indispensable conocer la acción fisiológica de sus distintos géneros para mejor aplicarla donde convenga...*

*6º Que debieran organizarse orquestas en todos los manicomios, aunque sólo fuera para solaz de los vesánicos.*

*7º Que es conveniente aplicarla en las neurosis para que se tengan pronto datos seguros y se regularice su empleo.*

*8º Que deben combatirse con tal agente todos los casos de excitación o depresión nerviosa”<sup>1393</sup>*

#### 8.6.4 Benito Mojan

Benoit Mojan, médico francés que vivió en el siglo XIX, sugirió en su obra *Sur L'Utilité de la Musique* (1803) que ciertos principios debían ser respetados en la aplicación de la música en la terapia:

*“Cuando el médico desea prescribir música en el tratamiento de la enfermedad, debe tener en consideración:*

*1. La naturaleza de la enfermedad del paciente.*

*2. Los gustos del paciente por unos temas u otros.*

*3. El efecto que producen sobre él algunas melodías con respecto a otras.*

*4. El empleo de la música debe ser evitado en caso de jaquecas, dolor de oído, y en todos aquellos en los que hay excitabilidad del sistema nervioso.*

*5. El médico debe tener la precaución de moderar los sonidos, pues la intensidad de ellos podría ser un estímulo excesivo.*

*6. Los sonidos deben aumentar progresivamente, ser lo bastante variados y la música no debe prolongarse demasiado”*

Las prescripciones dadas por Mojan no tienen desperdicio, pues tuvo en cuenta los factores necesarios para realizar con viabilidad la terapia musical. Desde las causas endógenas y exógenas del paciente, sus gustos musicales, la incidencia afectiva de los mismos, las contraindicaciones, y el efecto catártico de las canciones, aumentado la intensidad progresivamente, conduciendo la sesión hacia el clímax.

---

<sup>1393</sup> Ibid. p.31-32

**CAPÍTULO 6**  
**LA TERAPIA MUSICAL EN EL CINE**

## 6. LA TERAPIA MUSICAL EN EL CINE<sup>1394</sup>

### 1. INTRODUCCIÓN

El cine siempre nos deja una impronta en nuestras mentes inigualable en cuanto a su contenido audiovisual. Sus competencias nos posicionan siempre ante la gran pantalla en busca de una distracción, de un aliciente a nuestra percepción, de una sensación que llene nuestras emociones.

Para este trabajo, la repercusión cinematográfica es un elemento ilustrativo esencial, pues al tratarse de un compendio histórico, cualquier vestigio, por ficticio que sea, nos acerca a una realidad visual de la que por razones obvias no se tienen documentos.

Se ha pretendido buscar entre una amplia filmografía, aquellas alusiones musicales que a nuestro entender, cumplen un papel terapéutico o medicinal según los objetivos propuestos en la presentación del trabajo. En los comentarios al respecto se intenta dar una razón convincente a esta idea, sacando a la luz toda la relación con el propósito de esta memoria.

En la presentación de las secuencias mostradas, se ha tenido en cuenta el año de producción de la película, priorizando la más antigua y acabando por la más moderna. Asimismo, se han incluido tanto secuencias referentes a etapas históricas estudiadas en esta tesis, como secuencias cuya trama se desarrolla en el siglo XX.

### 2. SECUENCIAS CINEMATOGRAFICAS

#### **La misión (1986) Roland Joffé. Reino Unido**

##### Sinopsis

Hispanoamérica, siglo XVIII. La acción se desarrolla en la jungla tropical próxima a las cataratas de Iguazú. Allí un misionero jesuita, el padre Gabriel, sigue el ejemplo de un jesuita crucificado, sin más armas que su fe y una flauta. Al ser aceptado por los indios guaraníes, Gabriel crea la misión de San Carlos. Entre sus seguidores está Rodrigo Mendoza, ex-traficante de esclavos, mercenario y asesino, que se hace jesuita y encuentra la redención entre sus antiguas víctimas. Después de luchar juntos durante años, se enfrentan a

---

<sup>1394</sup> Cfr. DVD anexo

causa de la independencia de los nativos: Gabriel confía en el poder de la oración; Rodrigo, en la fuerza de la espada.

#### *Secuencia terapéutico-musical*

Tal vez sea una de las secuencias más vistas en la historia del cine, pero su valor terapéutico-musical es incalculable.

El padre Gabriel, un misionero jesuita, se adentra en la selva con la intención de evangelizar al pueblo guaraní. El monje, aficionado a la música, consigue por intercesión de un oboe, disuadir a los salvajes, y gracias a ella, establecer una comunicación sin lenguaje. Los guaraníes lo adoptaran en su comunidad y harán de la música su actividad diaria.

#### *Comentario*

En el punto 13 del capítulo 4: El Barroco de este trabajo, se relata la evangelización que llevaron a cabo los jesuitas europeos en tierras sudamericanas. En tal punto, se tiene muy en cuenta que sin el acervo musical, no hubiese sido posible tal hallazgo.

En esta secuencia, la música sirve como agente comunicativo, piadoso y disuasorio, pues la hostilidad de los salvajes podía haber costado la vida al monje. Este carácter de la música, sirvió a las misiones como instrumento educativo y social, y a los jesuitas como medio para adentrarse en las comunidades indígenas y desarrollar en ellas su labor religiosa.

### ***Despertares (1990) Nicholas Hytner. EE.UU***

#### *Sinopsis*

A mediados de los años setenta, el doctor Malcolm Sayer, un neurólogo neoyorquino, decide utilizar un medicamento nuevo para tratar a sus pacientes de encefalitis letárgica, enfermedad que priva de las facultades motoras a las personas que la padecen hasta reducirlos a un estado vegetativo. Poco a poco empezará a manifestarse cierta mejoría en los pacientes, especialmente en Leonard Lowe.

#### *Secuencia terapéutico-musical*

En una de las salas del hospital donde hay un grupo bastante homogéneo de pacientes, el doctor y sus ayudantes deciden emplear la música para observar la reacción de los enfermos. Tras poner una música operística una de las pacientes parece que llega a emocionarse. Uno de los enfermeros

tiene comprobado que cierto tipo de música activa el movimiento de algunos pacientes, no así a otros.

### Comentario

Aunque la ficción está siempre bordeando la realidad, puede ser que ciertas patologías como la presentada en el film, reaccionaran ante estímulos musicales concretos. Es curioso observar como la música activa al sistema nervioso central y “conecta” cerebros aletargados o en estado vegetativo, premisa expuesta ya en el Clasicismo.<sup>1395</sup>

### **Cyrano de Bergerac (1990) Jean Paul Rappeneau. Francia.**

#### Sinopsis

Cyrano es un brillante poeta y un hábil espadachín que expresa su amor por la bella Roxane a través de Christian, un apuesto soldado a quien ella ama. Cyrano es jactancioso y fanfarrón, de genio vivo pero a la vez ingenioso e irónico, noble y orgulloso. Pero esconde una herida secreta que le atormenta: su agudo sentido del ridículo, su fealdad y su susceptibilidad le han impedido ser amado por Roxane. Sin embargo, ya que su amada ama a otro, él ayudará a su rival escribiendo en su nombre apasionadas cartas de amor.

#### Secuencia terapéutico-musical

Secuencia en el sitio de Arrás. Las tropas francesas, cuya primera intención era defender la plaza norteña de Arrás ante las huestes españolas, ven tornadas sus primeras intenciones y de asediadas pasan a ser asediadas.

En la madrugada anterior a la batalla final, los soldados franceses yacen agrupados en un barracón, desfallecidos y famélicos. Uno de ellos despierta al ver una rata y la mata para comérsela. Mientras la cocina, junto con otros compañeros, el olor despierta al resto del batallón y se enzarzan, llevados por la gula y el hambre, en una pelea. Tras interceder, Cyrano de Bergerac, testigo de todo el suceso, reclama la ayuda de Bertandró, un viejo flautista ciego cuyo estado físico es deplorable. Al tocar los primeros sonos nostálgicos sobre los que Cyrano recita unas palabras referentes a la Gascuña (lugar del sur de Francia del que procedía el batallón implicado), los soldados cesan de

---

<sup>1395</sup> Ver epígrafe 7.3. Capítulo 5: El Clasicismo.

golpearse y escuchan atentamente, olvidándose del hambre, del frío y del cansancio y enjugándose las lágrimas por el recuerdo de tiempos mejores.

### Comentario

La secuencia está ambientada en pleno siglo. XVII. El Barroco, entra con fuerza en las artes y en la estética de la época. La doctrina de las pasiones domina los planos sentimentales de la sociedad. Duques, nobles, barones y soldados son seducidos por el poder de la palabra acompañada de la música. El despertar constante de sentimientos y emociones se llevan al extremo, rozando el ridículo y en ocasiones lo grotesco.

En la secuencia, la música juega un papel preponderante, pues actúa desde diversos puntos: memorístico, atencional, sentimental, emotivo, de arenga y al fin y al cabo, terapéutico. A través de ella y la palabra, se intenta controlar una situación hostil llevada por la necesidad y se llega a reconducir, siendo la canción, dominadora de la voluntad de los hombres.

### **Todas las mañanas del mundo (1991) Alain Corneau. Francia**

#### Sinopsis

Cuenta la historia de la relación entre el anciano Monsieur de Sainte-Colombe, sumido en una profunda melancolía por la muerte de su mujer, y el todavía joven Marin Marais, decidido a ser su discípulo para perfeccionar el uso de la viola, y que a su vez mantiene una relación con su hija.

#### Secuencia terapéutico-musical

Marin Marais, violista famoso, alumno del impertérrito Monsieur de Saint Colombe<sup>1396</sup>, toca por petición de la enferma que yace en un lecho, una composición de Saint Colombe con gran maestría. Esta se reconforta complacida en los sonidos del excelente violista antes de fallecer.

### Comentario

Si hubiera una imagen que describiera puramente la terapia musical con enfermos, ésta secuencia sería la representación más acertada. El músico cerca del lecho de la paciente, interpretando música para relajarla. Aunque si bien al visionar toda la película, podemos entender este momento desde diferentes puntos. En primer lugar, las remembranzas de la joven enferma

---

<sup>1396</sup> Ver epígrafe 3.4. Capítulo 4: El Barroco

sobre el violista pobre que ella conocía, se tornan paradójicas al estar en presencia del mismo intérprete, pero esta vez adinerado y obeso. La música es la única que no varía con el tiempo, teniendo ese poder cautivador y terapéutico siempre perenne.

### **El aceite de la vida (1992) George Miller. Estados Unidos**

#### **Sinopsis**

Lorenzo Odone, hijo único de unos inmigrantes italianos que viven en los Estados Unidos, comienza a desarrollar a los tres años una grave enfermedad neurológica para la cual no existe ningún tratamiento conocido. En muy poco tiempo, el niño, que era absolutamente normal, queda postrado en la cama: no puede andar, ni ver, ni hablar. Sus padres, sin embargo, no se rinden y luchan sin tregua hasta agotar todos los recursos a su alcance. A pesar de que ninguno de los dos es médico, empiezan a estudiar genética, biología, neurología... y buscan ayuda en todos los frentes médicos posibles.

#### **Secuencia terapéutico-musical**

Lorenzo, postrado en la cama por su terrible enfermedad degenerativa, es visitado por un indígena amigo de la familia. El muchacho, se sorprende de ver el estado de Lorenzo, pero en vez de arredrarse, coge la mano de este y canta para que Lorenzo le reconozca. La respiración del convaleciente se torna más pausada y da vestigios de comunicación, y de entender que sabe que su amigo está allí.

#### **Comentario**

La escalofriante secuencia nos lleva a pensar en el poder que la música ha tenido desde que existe como tal. Esta es la señal de identidad de los pueblos, la comunicación de los iletrados, el lenguaje universal. En este corto metraje, se ven varios factores terapéutico-musicales de una calidad humana sin igual. A través de una canción, un cuerpo maltrecho como el de Lorenzo, se ve arropado por un aura sonora que le reconforta y le “conecta” con la realidad.

### **El Balneario de Battle Creek (1994) Alan Parker. Estados Unidos**

#### **Sinopsis**

1907. En Battle Creek (Michigan) está el famoso balneario que dirige el doctor John Harvey Kellogg, cirujano, creador y defensor acérrimo de la vida



biológica. En el lujoso balneario se da cita la clase alta para poner sus cuerpos en manos del doctor Kellog. Y, según éste, las condiciones para conseguir un organismo immaculado son: proscribir la carne, erradicar el sexo y practicar la hidroterapia y la musicoterapia.

#### Secuencia terapéutico-musical

En la primera secuencia de la película, aparece un conjunto de mujeres, que realizan un ejercicio físico simple al aire libre y se les indica que deben acompañar la música que brota de un piano con carcajadas a modo de letra. Al compás de la canción, gesticulan y vocalizan a la par que ríen, la mayoría de ellas con desgana.

#### Comentario

La música en este ejercicio, forma parte de la terapia, a la sazón entre, terapia motora, terapia facial, terapia respiratoria y lo que hoy se conoce con el nombre de risoterapia. En un balneario americano de principios del siglo XX, las ideas psicoanalíticas freudianas estaban a la orden del día, sobre todo por su contenido sexual más que psicoterapéutico. Aquí la música juega un papel preponderante en el devenir del tratamiento, pues se muestra coadyuvante a las diferentes terapias establecidas por el balneario.

Nos cabe suponer, como hemos visto a lo largo de este trabajo, que los musulmanes, y más concretamente los otomanos, en sus famosos baños turcos, aplicaban música en directo desde tiempos inmemoriales con la intención de conseguir sosiego y bienestar para todos los sentidos. El cuadro de Ingres, denominado *El baño turco*, es un claro ejemplo de ello.

En la actualidad, la aparición de la música en esta clase de recintos es absolutamente esencial por diversos motivos, pues induce a la relajación, y envuelve al “paciente” en un halo místico-mágico conjugado con circuitos termales.

### **Cadena Perpétua (1994) Frank Darabont. Estados Unidos**

#### **Sinopsis**

Año 1947. Un hombre llamado Andy Dufresne, vicepresidente de un banco en Portland, es encarcelado tras ser acusado de asesinar a su mujer y su amante. En prisión entabla amistad con Ellis Boy "Red" Redding, un preso condenado a cadena perpetua. Con un inteligencia sin igual, Dufresne consigue ganarse la confianza del alcaide al que engaña y lo inculpa de evasión de impuestos. En tal aborígen, Dufresne consigue escapar de la prisión.

#### **Secuencia terapéutico-musical**

La magistral secuencia de la que nos hacemos eco, se desarrolla, cuando el prisionero Andy Dufresne, está revisando una partida de libros y discos, que a petición suya, han sido llevados a la institución penitenciaria. Con permiso del alcaide Dufresne se queda con tal material en el despacho de dirección. Aprovechando la megafonía del recinto, coloca en el tocadiscos la obra de Mozart, *Las bodas de Fígaro* y hace que se oiga por toda la prisión. Las palabras en off que se oyen a continuación describen a la perfección el sentimiento de los internos al escuchar la música.

#### **Comentario**

El factor evasivo que produce la música se pone de manifiesto en esta secuencia. Por un momento, todo preso de Swanksan es libre gracias a la música; y no por entender lo que las cantantes de ópera decían, sino por que la música elevaba sus almas, y por un corto espacio de tiempo, las mentes de los condenados y sus cuerpos, fueron libres.

### **Mesmer (1994) Roger Spottiswoode. Canada**

#### **Sinopsis**

En el siglo XVIII, en Viena, la sociedad médica conoció el escándalo por los radicales métodos de curación del doctor Franz Anton Mesmer (Alan Rickman), basados en el "magnetismo animal", la hipnosis, la sugestión... Su principal éxito es la curación de una pianista ciega con la que el doctor inicia una relación; pero la comunidad médica utilizará esa relación para expulsar a Mesmer del país y destruir su polémica carrera.

### Secuencia terapéutico-musical

La secuencia muestra el taller de alquimista de Franz Anton Mesmer y el sonido de la armónica de cristal. Posteriormente se intercala otro metraje en el que el propio Mesmer conduce una sesión con la “baquet”, con un nutrido número de cortesanos que quieren mostrar su snobismo. La catarsis que consigue el médico alemán, siempre con los sonidos de fondo, es grotesca.

### Comentario

Gracias a estas películas podemos saber como fueron, aproximadamente, los hallazgos terapéutico-musicales de los que hemos hablado durante el desarrollo de la tesis. Mesmer con ayuda de la consabida armónica de cristal, elevó a un grado sumo el magnetismo animal, y por medio de la palabra, transportó a sus pacientes allí donde querían estar, puesto que la sugestión era la principal arma del facultativo teutón. La descripción del momento en si, no tiene desperdicio. El efecto catártico producido por la música fue uno de los principales factores de la terapia mesmérica<sup>1397</sup>.

### **La locura del rey Jorge (1994) Nicholas Hytner. Reino Unido**

#### Sinopsis

Reinado de Jorge III de Hannover (1760-1820). El rey de Inglaterra, sufre inesperadamente una fuerte depresión que degenera en una especie de locura que lo aparta de la Corte. Mientras tanto, el Príncipe de Gales (el futuro Jorge IV) y algunos sectores de la clase política planean diversas acciones para incapacitarlo y arrebatarle el trono.

#### Secuencia terapéutico musical

El rey Jorge, se haya en su cámara con algunos de sus súbditos más cercanos. El primer ministro le importuna diciéndole que no esta bien, y que no debe aparecer en público. El monarca, encendido de ira se dirige a una galería donde se va a comenzar a interpretar los Fuegos de Artificio de Haëndel. Cuando da la orden de comenzar la audición, se levanta, totalmente enervado por la música y se pone a dirigir y a tocar al clave a la orquesta, llevado totalmente por la locura.

---

<sup>1397</sup> Ver epígrafe 3. Capítulo 5: El Clasicismo

### Comentario

Esta secuencia nos sirve para ilustrar como hasta la realeza, a lo largo de la historia, ha sufrido enfermedades mentales que han provocado a grandes reinantes abandonar sus labores. Lo vimos en el Barroco con Felipe V y Fernando VI, con Enrique VIII o con el propio Jorge III de Inglaterra.

Como se ha expuesto en el apartado 7.3 del capítulo del Clasicismo, la música tenía la capacidad de afectar positiva y negativamente al sistema nervioso. En este caso, a la mente alterada del monarca Jorge III, se añade la música de Haëndel que termina por conducirlo a la más absoluta insania, mostrando a los ojos de su séquito la triste realidad de su soberano.

### **Restauración (1995) Michael Hoffman. Reino Unido/USA**

#### Sinopsis

A mediados del siglo XVII, en plena restauración de la monarquía en Inglaterra, un joven médico, Robert Maribell tras ser llamado por el rey a palacio, sucumbe a los placeres de la corte, perdiendo sus maravillosas aptitudes como médico y enamorándose de la favorita del propio rey.... Para Robert Maribell, estudiar durante el día para doctorarse en el Real Colegio de Médicos resulta menos estimulante que su afición a la diversión y las correrías amorosas nocturnas a las que se dedica en el Londres de 1663. Además, tiene la oportunidad de introducirse en la corte como médico personal del rey. Poco a poco olvida su primitiva vocación por ayudar a los demás.

#### Secuencia terapéutico-musical

Robert Maribell, tras estar en la corte el tiempo suficiente para darse cuenta de que había perdido su vocación, la retoma entrando a trabajar con otro compañero facultativo en una especie de sanatorio- manicomio. Al observar repetidamente a los pacientes, y corroborar que la mayoría de ellos tenía escasa comunicación con el entorno, decide reunirlos a todos en el patio y tocar para ellos una danza popular al oboe. Acompañado de un violín, consigue que los pacientes dancen y se relacionen entre ellos, interactuando con la música e improvisando movimientos.

### Comentario

Secuencia ambientada en un manicomio del siglo XVII en Inglaterra. Músico y médico, el Dr. Maribell, tiene la idea de interactuar con los pacientes enajenados en el patio de la pequeña institución, tocando música para ellos. Esta idea fue puesta en práctica por los ilustrados, aunque no descartable que se probara también en el Barroco. El objetivo, como muy bien explicaron Coulmier, Pinel, Esquirol o Leuret, era mantener la atención de un cerebro fragmentado por diversas razones. La expresión de los enfermos, y la emoción que sienten al escuchar y comunicarse con la canción es tal, que podríamos aseverar que fuera esta una práctica habitual en este tipo de establecimientos tanto en el Barroco como posteriormente.

### **Shine. El resplandor de un genio (1996) Scott Hicks. Australia**

#### Sinopsis

Narra la historia de David Helfgott, un brillante y virtuoso pianista australiano, al que la insoportable presión de su padre condujo a la demencia, por lo que acabó siendo internado en un centro de salud mental.

#### Secuencia terapéutico-musical

Taller de musicoterapia tal cual lo conocemos hoy. Una intérprete toca al pianomelodías para distraer a los dementes, que bailan e interaccionan con otros instrumentos, expresándose libremente. La secuencia la centra el pianista David Helfgott, enajenado por culpa de su exigente padre, con una sensibilidad musical sin igual.

#### Comentario

Locura y música vuelven a caminar juntas de la mano. Se pone de relevancia la importancia que en la actualidad ha adquirido la música en el tratamiento de los enfermos mentales. En el caso de Helfgott, fue la que le sepultó en vida, aunque consigue no olvidarla. En el resto de los pacientes, las reacciones son distintas. Unos interaccionan con la música tocada al piano, y a otros les es indiferente. De ahí la importancia de que estos tratamientos se deben realizar con grupos muy homogéneos según las patologías, y no superar los cuatro pacientes, para poder atenderlos a todos.

## **La vida es bella (1997) Roberto Benigni. Italia**

### Sinopsis

Unos años antes de que comience la Segunda Guerra Mundial, un joven judío llamado Guido llega a una ciudad de la Toscana (Arezzo) con la intención de abrir una librería. Allí conoce a Dora y, a pesar de que es la prometida del fascista Ferruccio, se casa con ella y tiene un hijo. Al estallar la guerra, los tres son internados en un campo de exterminio, donde Guido hará lo imposible para hacer creer a su hijo que la terrible situación que están padeciendo es tan sólo un juego.

### Secuencia terapéutico-musical

Guido, se presenta como camarero para servir a las huérfanas alemanas en el campo de exterminio nazi, en el que están presos, él, su mujer y su hijo. Cuando todos los invitados se han ido, Guido, que se queda recogiendo, repara en un gramófono situado junto a una ventana que da a los barracones de los reos. Entre la música encuentra una en concreto, *Barcarola*, de los *Cuentos de Hoffman* del compositor operístico teutón Jacques Offenbach. Girando la campana del reproductor musical, enfoca el sonido hacia los barracones, con la esperanza de que su mujer, a la que no veía desde su internamiento, lo escuche. Esta entiende el mensaje, que le da a entender que tanto él como su hijo están vivos.

### Comentario

Vuelve a ponerse de manifiesto la grandiosidad comunicativa de la música y su indiscutible factor introspectivo. Guido no elige la música aleatoriamente, sino que elige aquella que sirvió de banda sonora en la noche en la que mágicamente su mujer se enamoró de él. La música, es representada por los movimientos de la cámara que pasan por encima de las vallas electrificadas y llegan a los oídos de su mujer. Esta bella secuencia, describe que el sonido no entiende de muros ni barrotes.

Anímicamente, la audición por parte de los protagonistas de tan hermosa canción, les sitúa en un lugar pasado, les evade de la realidad y les transporta al momento en el que ellos quisieran estar.

### **Quills (2000) Philip Kaufman. Estado Unidos**

#### **Sinopsis**

Francia siglo XVIII. El Marqués de Sade pasa los diez últimos años de su vida en el asilo Charenton. Allí entabla amistad con el abate Coulmier, con el que comparte el afecto de Madeleine, la lavandera del asilo. Cuando Napoleón envía a un médico para que cure su presunta locura, el temperamento rebelde del marqués se agudiza todavía más.

#### **Secuencia terapéutico-musical**

François Simonet de Coulmier, abate, director de Charenton, dirige un grotesco coro de enajenados haciéndoles interpretar una canción coral, y trabajando con las artes, una terapia alternativa a las brutalidades que entonces se practicaban.

#### **Comentario**

La secuencia nos desvela uno de los temas más tratados en esta tesis, como la incidencia musical en los enajenados. Sobre todo, a principios del XIX, en los diferentes psiquiátricos europeos y americanos, como ya hemos estudiado, la introducción de las artes en el día a día del enfermo mental, era una actividad muy a tener en cuenta por su indiscutible valor terapéutico. Aquí la música servía como correctora de conductas disruptivas, por lo que el factor educativo se hace presente. Que los dementes tuvieran mejores facultades o no para la interpretación era una cuestión que había que barajar si se quería conseguir musicalmente algún hallazgo, sin embargo, en la mayoría de estos experimentos, como ya lo describieron Esquirol y Leuret<sup>1398</sup>, las aptitudes quedaban en principio a un lado, considerándose posteriormente si era el objetivo. La música, como sabemos, mejoraba la atención, la comunicación y la memoria de los enfermos mentales, además de sosegarles y llevarles a un estado de relajación necesario en muchas ocasiones.

### **El pianista (2002) Roman Polanski. Reino Unido**

#### **Sinopsis**

Wladyslaw Szpilman, un brillante pianista polaco de origen judío, vive con su familia en el ghetto de Varsovia. Cuando, en 1939, los alemanes

---

<sup>1398</sup> Ver epígrafe 7. Capítulo5: El Clasicismo

invaden Polonia, consigue evitar la deportación gracias a la ayuda de algunos amigos. Pero tendrá que vivir escondido y completamente aislado durante mucho tiempo, y para sobrevivir tendrá que afrontar constantes peligros.

#### Secuencia terapéutico-musical

Hacia 1945, Wladyslaw Szpilman, en su enésimo escondite, se encuentra ante un coronel del ejército nazi. La imagen de la muerte se le avecina, pero el coronel, aficionado a la música, le interroga sobre su pasado, a lo que Szpilman replica diciendo que era pianista antes de la guerra. En el lugar donde se encuentran, se halla un piano, y el coronel le pide que toque. Szpilman interpreta magistralmente una balada de Chopin.

#### Comentario

¿Pudo la música salvar a Szpilman? Sin duda otro futuro le habría aguardado de no ser así. Como ya vimos en el Barroco con Stradella<sup>1399</sup>, su música e interpretación disuadió a sus asesinos, cautivándolos y cambiando su voluntad. Aquí la música hará el mismo efecto, hasta el punto de mantener una cordial relación entre el militar nazi y el extraordinario pianista judío. Durante la secuencia se observa como la interpretación de la obra de Chopin va moldeando y relajando el carácter severo del coronel, hasta el punto de sentir clemencia e incluso pleitesía hacia Szpilman

### **El lápiz del carpintero (2003) Antón Reixa. España**

#### Sinopsis

Galicia, 1936. Daniel Da Barca es un joven médico e intelectual republicano encarcelado por sus ideas. Su novia, Marisa Mallo, hija de un conocido oportunista reaccionario, lucha por devolverle la libertad. El testigo de su amor es Herbal, un apocado carcelero que asiste entre atónito y furioso a las conversaciones que mantienen los presos para hacer más llevadera su condena. La sinrazón sacude el país. Muchos presos son fusilados clandestinamente como consecuencia de decisiones aleatorias; pronto le llegará el turno a Daniel y será de nuevo Herbal quien, víctima y verdugo de sus propios miedos, se debata entre la violencia y la conciencia.

---

<sup>1399</sup> Ver epígrafe 1.1.1. Capítulo 4: El Barroco



### Secuencia terapéutico-musical

En el patio de una cárcel gallega, se encuentran los prisioneros republicanos retenidos por las huestes franquistas. Uno de ellos, cantante de profesión e incitado por Daniel Da Barca, consiente cantar, y reúne a su alrededor a los maltrechos espíritus rotos de los otros reos. Con imaginación, establece una orquesta imaginaria, y la música fluye hasta que uno de los vigilantes, Herbal, detiene en seco la encantadora melodía y se lleva al cantante a “dar un paseo”

### Comentario

Amén de la música, la letra de la canción, *Fue como un sueño*, tiene una intencionalidad muy clara en el devenir de la secuencia. Puesto que la lírica de la canción describe un pasado ideal, los presos intentan por medio de ella y su canto transportarse a ese momento pretérito idílico, sobrepasando con la melodía los muros de la oscura prisión en la que están retenidos. La música sirve aquí de evasión de la cruda realidad, de sosiego, de espiritualidad, y de curación anímica, aunque sea por un breve espacio de tiempo.

### **Los chicos del coro (2004) Christophe Barratier. Francia**

#### Sinopsis

En 1948 Clément Mathieu, profesor de música desempleado, acepta un puesto como profesor vigilante en un internado de reeducación de menores. El sistema represivo aplicado por el director conmociona a Mathieu. Enseñándoles música y canto coral a estos niños tan difíciles, Mathieu transformará sus vidas cotidianas.

### Secuencia terapéutico-musical

Clement Mathieu, consigue con su “adiestramiento” musical, corregir las conductas disruptivas de sus discípulos, y mediante la formación de un coro, moldear la delicada y frágil personalidad de los internos.

### Comentario

Toda la película es un canto a la musicoterapia. Se alternan sucesivas secuencias en las que la música se muestra como agente educativo, comunicativo, social, y medicinal, capaz de moldear unas personalidades volubles, y extraer de ellas virtudes y aptitudes desconocidas para los internos.

El comportamiento de los muchachos mejora por la intercesión de la música, por el hecho de tener algo en que pensar y por el hecho de ser ésta una medio de expresar lo que sus rotas vidas no han dejado ver.

### **El velo pintado (2006) John Curran. Estados Unidos**

#### **Sinopsis**

Años veinte. Kitty es una joven inglesa de la alta sociedad que, para escapar de su ambiente familiar, se casa con Walter, un prometedor médico. Ambos se trasladan a Shangai, donde Kitty se enamora de un norteamericano con el que tiene una aventura. Cuando Walter descubre la infidelidad de su esposa, decide trasladarse con ella a una de las regiones más remotas de China, para intentar luchar contra una mortal epidemia de cólera.

#### **Secuencia terapéutico-musical**

Kitty, educada en una familia de la aristocracia americana, está en un poblado de Shangai acompañando a su esposo, médico que intenta paliar el azote del cólera. La joven toca un destartalado piano, ante un tropel de niñas confinadas en el hospital. Aunque la música dista mucho de ser, cuanto menos melódica por la desafinación del instrumento, las pequeñas saltan y bailan olvidándose de lo que tienen alrededor. El médico, que pasa por allí contempla la escena complacido. Una monja, insta a la joven a tocar algo más tranquilo que sosiegue el ambiente; Kitty interpreta la *Gnosienne nº 1* del compositor francés Erik Satie. Inmediatamente, en la mente del médico se produce un flashbacks, recordando a la encantadora intérprete cuando la vio por primera vez, en alta sociedad americana, donde, salvando las distancias, sonaba la misma música.

#### **Comentario**

Si el afamado Sigmund Freud, no hubiese sido tan reticente a utilizar la música para su psicoanálisis, tal vez hubiera tenido un arma poderosísima de introspección. En la secuencia que hemos relatado, se expresa este hecho a la perfección. La música evoca el recuerdo de una situación gratificante, en este caso; una etapa en la vida de los personajes muy significativa, tanto para su relación, como para el momento en el que viven. La memoria musical se convierte aquí en la terapia, pues a raíz de este momento, el médico ve, gracias a la música, a una persona desaliñada y sucia, y revive por los sonidos,

a esta misma persona, perfecta y arrogante, como la vio por primera vez, y de la que se enamoró.

### **Los falsificadores (2007) Stefan Ruzowitzky. Austria**

#### **Sinopsis**

Berlín, 1936. Sorowitsch, el rey de los falsificadores de moneda, es un judío sin escrúpulos que cree que "la manera más rápida de ganar dinero es fabricar dinero". Nada le importa lo que está sucediendo a su alrededor, ni siquiera la situación de los judíos. Sin embargo, cuando estalla la guerra, es arrestado y llevado a un campo de concentración nazi, donde se ve obligado a trabajar con otros falsificadores. Su misión: fabricar libras esterlinas y dólares americanos. A cambio, sus condiciones de vida son mejores que las de los demás prisioneros. Sin embargo, esta situación les plantea a algunos un dilema moral: cooperar con sus verdugos equivale prolongar la guerra y facilitar la victoria de la Alemania nazi.

#### **Secuencia terapéutico-musical**

Cuando los presos judíos del campo de concertación son liberados por el final de la guerra, se reúnen con los falsificadores, también presos pero al servicio nazi. Estos con mejores condiciones de vida que sus vecinos, no pueden imaginar, la angustia que han sufrido los presos a pocos metros de sus barracones. Los débiles reos dicen que los únicos momentos en los que se sentían bien y se alegraban, era cuando escuchaban la música.

#### **Comentario**

¿Puede la música mantener con vida a las personas? Tal vez físicamente no, pero no cabe duda que anímicamente si. La distracción que esta supone para la mente humana no tiene precio. En la secuencia queda clara la culpabilidad de los falsificadores al ver las condiciones de sus vecinos, expuestos a las brutalidades nazis. Estos, se trataban terapéuticamente olvidándose de tan dantesco ambiente, escuchando la música y olvidando por segundos donde se encontraban.

### **Man to man (2007) Regis Wargnier. Reino Unido**

#### **Sinopsis**

El joven médico escocés Jamie Dodd y la aventurera Elena Van Den Ende viajan en 1870 al corazón de la inexplorada África Ecuatorial, en busca de los orígenes de la humanidad. Regresan a Edimburgo con dos pigmeos, Toko y Likola, que considerados como los 'eslabones perdidos' entre el hombre y el simio, serán expuestos en el Zoo como animales. Jamie emprenderá entonces una cruzada para defender a los pigmeos, sosteniendo que su inteligencia y sensibilidad son idénticas a las de cualquier ser humano. Una postura que le causará multitud de problemas.

#### **Secuencia terapéutico-musical**

Tras la incompreensión al idioma de los pigmeos, los investigadores se decantan por buscar vehículos comunicativos alternativos. La música en directo se convierte en uno de ellos.

#### **Comentario**

La música une a los pueblos. Nuevamente el factor social de los sonidos, se entrecruzan con la música europea y la etnomusicología. Se pone de manifiesto que la música es un canal de comunicación muy fiable.

### **Visión (2009) Margarethe von Trotta. Alemania-Francia**

#### **Sinopsis**

Hildegard, es una niña, nacida en el seno de una familia noble alemana. A los ocho años de edad, sus parientes le dejan en un Monasterio benedictino. Con el tiempo Hildegard es elegida abadesa del convento que le vio crecer y gracias a su sutileza, inteligencia y diplomacia empieza a cambiar los reglamentos internos. El Papa desde un principio le cree y le concede su apoyo permitiéndole publicar por escrito sus visiones. A partir de este momento, la vida de Hildegard dará nuevo giro. Se le permite construir su propio convento y separarse de los monjes benedictinos e inventa un revolucionario y humanista enfoque de la devoción cristiana. Compositora, científica, médico, escritora, poetisa, mística, filósofa, política, activista ecológica...

#### **Secuencia terapéutico-musical**

En el monasterio de Rupersberg, la abadesa, Hildegard von Bingen, repasa con sus novicias algunos de sus pacientes. Tras diagnosticar y prescribir el remedio para uno de ellos, aconseja lo beneficioso de la música,

diciendo “**la música cura las heridas y también el alma**”. A continuación insta a una hermana a tocar una especie de viola para tratar a los enfermos.

### Comentario

Sabemos de los hallazgos terapéutico-musicales de la religiosa medieval gracias al estudio expuesto en esta tesis.<sup>1400</sup> La secuencia nos demuestra aproximadamente, la concepción que la abadesa tenía de la música y sus efectos.

---

<sup>1400</sup> Ver epígrafe 8. Capítulo 2: Los Referentes cristianos

## **CONCLUSIONES FINALES**

## CONCLUSIONES FINALES

**“La música cura”** Sobre esta afirmación hemos elaborado todo este compendio respetando todas aquellas opiniones que se han vertido al respecto. La frase en si, es terapéuticamente hablando, muy atrevida. Pero ¿quién hoy puede negar, que cualquier manifestación musical no tiene un componente terapéutico sea cual sea su contexto? Si en la actualidad, estamos seguros de esta premisa, los adelantos de la ciencia nos han enseñado, bajo un hilo argumental convincente, que la música como tal, no cura, pero es indudable e incuestionable su valor coadyuvante y comunicativo.

A lo largo de los siglos estudiados, muchos eruditos de renombre han contado entre sus escritos, con curiosos documentos en los que el propósito terapéutico de la música ha formado una parte importante de sus investigaciones. De una forma u otra, han aceptado en ocasiones, y refutado en otras, componentes sonoros de toda índole para paliar patologías que han ido desde enfermedades mentales hasta dolencias físicas.

El acervo musical musulmán del medievo, fue el primero en demostrar que la música acompañada de poesía era una potente arma para mantener la mente cansada lejos de las obligaciones cotidianas. La influencia de las nûbas en la vida andalusí, fueron de vital importancia para erigir una sociedad entorno a la sensibilidad artística y al buen hacer cortesano, adornado siempre en un idílico entorno arquitectónico destinado por y para el descanso del alma. Desde los palacios nazaríes como máximo esplendor de riqueza, hasta los maristanes como establecimientos médicos urbanos, desvelaron en su interior una intencionalidad sonora producida por el canto de mil aves y el fluir constante de agua, que higienizaban, literalmente hablando, a una cultura envidiable a los ojos del mundo medieval cristiano europeo.

Poetas, músicos, médicos y filósofos mantuvieron viva la llama andalusí en el territorio ibérico hasta la caída de Granada en el siglo XV. La pluralidad y la apertura de sus mentes hacia toda la cultura que el hombre podía abarcar, situaron a la música como terapia en un punto de inicio del que partirán todas las teorías futuras sobre la psicoterapia y psicología de la música. Versados en la cultura clásica, construyeron un entramado terapéutico musical a caballo entre el platonismo y pitagorismo, y un autodidactismo sin precedentes.

Lejos de esta amplitud de pensamientos, y de los fragantes entornos musulmanes, se cerraron los muros del cristianismo medieval entorno a la teología y todo aquello que comprendiera a Dios, dentro de los monasterios. Como centros de erudición, agruparon el saber occidental en sus claustros (monasterio de Ripoll etc.) y en sus bibliotecas, con tratados clásicos que han fundamentado la cultura europea hasta nuestros días. Boecio, San Agustín, Casiodoro o San Isidoro de Sevilla, instauraron con sus opúsculos, el sustento teórico de una etapa histórica ensombrecida por la sobriedad y el encorsetamiento monacal, que solo admitía las historias bíblicas de David y Saúl como paradigma de la curación musical.

Amen de dichos tratados, celosamente guardados, las teorías de Platón, Pitágoras y Aristóteles sobre el poder de la música en los seres humanos, obligaron a inquietos hombres y mujeres de iglesia (Hildegard von Bingen, Franco de Colonia o Fray Juan Gil de Zamora) a buscar, bajo sus doctrinas, las extraordinarias experiencias que relataron los antiguos y las efemérides entorno a los efectos de la música en el cuerpo del hombre. La accesibilidad a los enfermos, ubicados en los hospitales de los centros monásticos, ofrecían un abanico casuístico variopinto para poder elaborar consistentes teorías entorno al tratamiento musical. Pero, debido a las duras leyes de San Benito, cualquier aportación en este ámbito, se tornó tristemente clandestina.

Con la entrada de las enseñanzas universitarias el panorama médico-musical cambió sustancialmente. Se dieron a conocer entonces tratados tan interesantes como los de Arnaldo de Vilanova o Bernardo de Gordon, que consideraron la incidencia de las melodías en una patología que nos ha acompañado durante todo este trabajo: la melancolía. Una “enfermedad” mental que para el medievo era mortal, y que veía regocijada su paliación en cantos gregorianos para los más místicos, o en relatos de gesta y amor para los más profanos. La música se convirtió en un hábil antídoto para los males psíquicos, donde la melancolía ocupaba el primero.

Sin embargo, el Renacimiento instauró en todos los campos del saber una revolución en el pensamiento europeo, irradiando todos sus conocimientos desde el antropocentrismo, y abandonando el teocentrismo medieval. La terapia musical fue medicina para la mente, y la figura del pintor Hugo van der Goes y su depresión endógena, la elevó a los altares al ser entendida como



una medicina más en algunos de los tratados de los facultativos de la época. Pintores de la talla de Durero representaron la desazón causada por la soledad y la tristeza melancólica, y otros eruditos como Oliva de Sabuco la describieron en la anatomía cerebral.

Sin embargo, fue también medicina para el cuerpo. Agrippa von Nettesheim trató la ciática con canciones; Amato Lusitano, la ictericia; Mercuriali, la peste; y el Emperador Carlos V sin ser médico, se trató la gota con las melodías de la vihuela de Luis de Narváez. Además se reforzó su empleo en la fisiología humana, a saber: la respiración, la digestión y el pulso cardíaco.

Ficino, Bermudo, Case y Tinctoris, recurrieron al tópico cósmico de la música de las esferas para predicar, más allá de lo razonable, la fuerza de la música en el espíritu de la persona afectada. Pero será con la entrada del tarantismo, cuando se produzca la perfecta excusa para utilizar la música en el tratamiento de enfermos. Bruegel y Hondius pincelaron los momentos alterados de la ponzoña producida por la tarántula y su irremediable curación con el sonar de instrumentos de viento tocando la tarantela como pieza musical por excelencia.

Se dieron importantes cambios sociales en el Renacimiento. Italia en primer lugar, Alemania, Francia e Inglaterra, se convirtieron en los verdaderos centros de la cultura, y el catolicismo, dividido por el protestantismo, anglicismo y calvinismo, incidieron a favor de la música la tendencia hacia sus positivos efectos terapéuticos.

El saber de los renacentistas desembocó en los teóricos barrocos que se preocuparon sobremanera por las emociones y sentimientos que emanaban de las composiciones musicales, cada vez más complejas. Se empezó a tener muy en cuenta el sentir de un público deseoso de conocer en las escenas de los teatros y en las obras escritas, a personajes que, aunque ficticios, sufrían, lloraban y reían como ellos. Los dramaturgos más significativos al respecto fueron William Shakespeare y el español Calderón de la Barca. Por otra parte, Descartes, Mersenne y Mathesson, pusieron de relieve los efectos de la música para tales fines, estableciendo la llamada doctrina de las pasiones.

Bach y Vivaldi como compositores, y Farinelli y Saint Colombe como intérpretes, hablaron al oído de los afectos. Los pintores flamencos como Jan

Steen o Vermeer llevaron al lienzo dichas vehemencias, y Robert Fludd, en su taller de alquimia aunó los componentes astrales de las esferas, los pensamientos pitagóricos y las cadencias pasionales para ofrecer una visión en la que macrocosmos y microcosmos se regían por los efectos de la música en el espíritu humano.

Se fueron perfeccionando los conocimientos alrededor de la melancolía, y el genial galeno Robert Burton así lo confirmó en su *Anatomía de la melancolía*, tratado que reunió lo que griegos, medievales y renacentistas habían dicho sobre el tema y su tratamiento con música.

Athanasius Kircher desarrolló el término tarantismo en toda su magnitud y creo un precedente que adoptaron los tratadistas españoles de finales del siglo XVIII, componiendo tarantelas y delimitando la enfermedad a patología motora, susceptible de ser únicamente tratada con música.

Pero como es de suponer, la bonanza de los efectos musicales fue discutida y puesta en entredicho por algunos eruditos como Lauriso Tragensi y el litigante benedictino Benito Jerónimo Feijoo, que en una lucha encarnizada por dilapidar los “adelantos” terapéutico musicales del Barroco, olvidaron lo que muy bien describieron medievales y renacentistas, ciñéndose únicamente a los clásicos como portadores de la verdad universal.

Cansados del recargamiento barroco, el Clasicismo entró con fuerza en la temática terapéutico-musical. En este periodo se dieron cita los grandes tratados sobre el tema, que relacionaron medicina, fisiología, cuerpo, mente y música. Se direccionaron las miradas hacia las aportaciones sobre el poder de la música en la mente y sus enfermedades. El médico austro alemán Franz Anton Mesmer, la llevó hasta el extremo catártico para sus sesiones de “magnetismo animal”, siendo parte indispensable de sus estrambóticas asambleas y utilizando para ellas la armónica de cristal.

Los grandes tratados terapéutico-musicales, surgieron de médicos y filósofos que ahondaron en el conocimiento físico y mental de los efectos de la música en el cuerpo. Brocklesby, Browne o Rousseau, teorizaron sobre el poder de la música en la moral y la voluntad del hombre, y Louis Roger, con tal vez, el mejor tratado de terapia musical de la historia, realizó un exhaustivo estudio de la repercusión del sonido en el órgano auditivo, su posterior

procesamiento en el cerebro, y su final desarrollo en los movimientos productores.

Se tuvo muy en cuenta la repercusión de las canciones en los enajenados, y gran cantidad de avezados psiquiatras innovaron con tratamientos musicales para sus dementes. Los pioneros en este campo fueron Pinel, Esquirol, Leuret y Coulmier en Europa, y Rush, Mathews y Atlee en Norteamérica.

La fisiología de la música reportó otros tantos ensayos en los que la respiración a través del canto, la digestión a través del acompañamiento en los banquetes, la circulación a través del ritmo cardíaco, y la repercusión musical en el sistema nervioso, formaron hipótesis de peso que colocaban a la música como un tratamiento innovador, a la par que ancestral.

En el clasicismo, se abrió el ramo de aquellos interesados en esta ciencia de la salud. Desde los más ilustres músicos, como Mozart o Haydn primero, y Beethoven o Listz después, hasta los más afamados médicos.

Sin embargo, la crítica no tardó en llegar, y se estableció una cruzada en contra de los tratamientos musicales dilapidando la estimulación positiva de la música, y transformándola en productora de enfermedades, hasta el punto de titular una de ellas como patología musical. La herencia de estos detractores, ha quedado diluida con el tiempo, pues hoy, esta denominada ciencia de la salud, es objeto de estudio constante, buscando siempre en los sonidos una forma de mejorar la enfermedad.

En el último capítulo, la impronta cinematográfica, nos deja siempre una información visual sin parangón. Todas las películas mostradas en este compendio, nos han enseñado, con una realidad relativa, como la música implícita en el argumento, ha sido valorada desde un punto de vista más allá de la audición. Se ha descrito tras las sinopsis, las secuencias en las que la música cobra importancia terapéutica. Algunas de dichas secuencias refuerzan épocas históricas estudiadas en esta tesis; otras se desarrollan en el siglo XX, pero igualmente son ilustrativas e interesantes.

Por lo que se refiere a la iconografía propuesta, todas las obras mostradas, han ilustrado siempre el texto, adecuándolas a la época en la que estaba ambientada. Es decir, una pintura, realizada en el siglo XIX sobre un

hecho acaecido en el siglo XV, se ha ubicado en este último por razones obvias y para facilitar la lectura y consulta de la misma.

Las opiniones vertidas a lo largo de esta tesis, han navegado siempre entre la realidad y la razón por un lado, y por otro entre la fantasía de algunas de las historias relatadas en ella. Es importante destacar, como ya hicimos en la introducción general, que todo este trabajo, ha sido realizado con el afecto que merece dicha temática, es decir, se han respetado y no juzgado, todas las aportaciones que a lo largo de los siglos estudiados se han dado.

Lejos de criticar, opinar y valorar dichas opiniones, ahora, en las conclusiones, podemos decir que muchas de ellas nos han sorprendido, con otras hemos estado de acuerdo, y con otras totalmente en contra. La realidad documental es la mostrada, sin adornos ni alteraciones, fieles siempre a lo escrito en la documentación consultada.

Si la música curara, como muchos dijeron, la medicina tradicional sería coadyuvante de ella, pero lógicamente, no es así. La música comunica, relaciona, seduce, emociona, apasiona, estimula y enerva. Nos hace regocijarnos en la tristeza, y nos hace salir de ella, nos ofrece sus melodías y nos regala el placer. Sin embargo, no nos otorga un bienestar universal, pues dependiendo de muchos factores endógenos y exógenos inherentes a las personas, las sensaciones y sentimientos siempre son diferentes entre ellas.

En esta memoria, hemos querido sacar a la luz las voces de músicos, médicos, filósofos, poetas etc., que se preocuparon por decir ***“en la música hay algo más que escuchar...”***, y ese algo más es: ayudar.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

Abraham Fraunce, *The third part of the Countesse of Pembrokes Yuychurch* Cambridge University Press. 1592

Abu Ma'shar *Libro de las natividades*

Ad Almansorem. Rhazes. Publicado en 1492 en Venecia. Cambridge, Mass., General Microfilm Co., 1968 y Pantegni de Haly Abbas traducido por Constantino el africano siglo XI

Adan de Fulda. Gerbert von Hornan, en sus *Scriptores eccles. de Mus. Sacra, I*

Africano, Constantino el *Viaticum Constantini in Opera omnia* 1536. Taylor and Francis editores. NY 2005

Africano, Constantino el. *De melancolía*, Pagés Larraya, F. Acta, suplemento 1, Buenos Aires, 1992

Agrawal, Susan. *Las imitaciones de síntomas melancólicos humoral y optimista en la Música de la Ayre Inglés* (Northwestern University) . Resumen de la ponencia acerca de la música y la melancolía de 1400 a 1800. Princeton 2002

Agripa de Nettesheim, Enrique Cornelio (2004). *Filosofía oculta*. Sexta edición. Buenos Aires: Editorial Kier (1992). *Filosofía oculta: magia natural*. Madrid: Alianza editorial

Aguirre Lora, Georgina Maria. Octeto Vocal "Juan D. Tercero". *Juan Amos Comenio. Obra, andanzas, atmósferas en el IV centenario de su nacimiento*.

Alcorta, D. *Disertación sobre la manía aguda*. Tesis de Diego Alcorta, presentada en la Universidad de Buenos Aires en el año 1827. Publicado en Anales de la Biblioteca. vol. II.

Alemán, Mateo. *Guzman de Alfarache*. Imprenta de Juan Bautista Varesio. Burgos 1719

Al-Farabi, traducción francesa por R. d'Erlanger del *Kitab al musiqi al Kabir, la musique arabe*, vol.1 Paris 1930

Al-Gazalí. *Ihiá 'Ulum Al-Din*. Parte 3, libro 8, vol. 2. traducido al inglés por Duncan Black MacDonald en su artículo: *Emotional religion in Islam as affected by music and singing*, Journal of Royal Asiatic Society, Londres, 1901

Alibert, Jean Louis. *Nuevos elementos de terapéutica y de materia médica*. Madrid 1826.

Alighieri, Dante, *Divina Comedia*. Cap. II, *Purgatorio*

Allen, Michael J. B., Icastes. *Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist. Five Studies and a Critical Edition*, Berkeley, University of California Press, 1989

Allen, Michael J. B., *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of His Phaedrus Commentary, Its Sources and Genesis*, Berkeley, University of California Press, 1984

Al-Rāzī. *La conducta virtuosa del filósofo* traducción, introducción y notas de Emilio Tornero Poveda, Madrid. 2004

Álvarez Barrientos, Joaquín. *Música y Medicina: Francisco Xavier Cid y su tarantismo observado en España (1787)*. RDTP XLIII. 1988

Álvarez, Tomás. *El encanto de la pintura holandesa del XVII*. Artículo escrito en la revista Guiarte en Enero de 2010.

Alvin, Juliette. *Musicoterapia*. Ediciones Paidós. Barcelona 1967.

American Bibliographies. *Nathaniel Evans*. Edited Appletons Encyclopedia. 2001

American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3rd ed. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 1980

Anales de la Real Academia de Medicina. Tomo XI Cuaderno 3º. Madrid 1891

*Anales históricos de la medicina en general. Historia de la medicina española*. Valencia 1846

Anon. *Letters to Ladies, on the Preservation of Health and Beauty*. London. Robinson and Roberts, 1770

Anonimo. *Speculum Humanae salvationis*. Capítulo XVIII. S. XIV El grabado reza: Rex Saul reddidit David malum pro bono (El rey Saúl invadido por un mal espíritu ataca a David). A Medieval Mirror. UC Press E-books collection. University of California Press. CDL 1982-2004.

*Antología de los textos de Joan LLuis Vives*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. 1992 Obra filosófica.

Arasse, Daniel. *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Hazan, 1997

Archive for the 'The Arts' Category *Benjamin Franklin's Madness-Inducing Machine*. In Bizarre and Unusual, Colonial (American) Period, The Arts on February 10, 2010

Argueda Carmona. Feliciano. *La educación musical en el Califato de Córdoba*, Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical, Año nº 13, Nº 41, 2000

Aristóteles, *Política aristotélica*.

Arón Afia, Daniel. *Las Opiniones sobre la alma sacadas de los más antiguos filósofos* (Venezia, 1568) In Sefarad, vol. 68 enero-junio 2008

Arthur Shaw , William. *Noel, Baptist* .Dictionary of National Biography, 1968

Asín Palacios, Miguel, *La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano* Granada: Escuela de Estudios Árabes, 1935

Asín Palacios, Miguel: *El filósofo zaragozano Avempace*, en Revista de Aragón, 7, Zaragoza, 1900.

Ateneo de Naucratis. *Dipnosophist. El banquete de los eruditos*. lib. 14. Tapa. 10.

Atlee, E.A. *Influence of music in the cure of disease*. Universidad de Pennsylvania 1804

Auenbrugger. J.L *Inventum novum ex percussione thoracis humani ut signo abstrusos interni pectoris morbos detegendi*.Vindobonae, J. T. Trattner, 1761, 1763, 1775.

Austern L.P, *Alluring the Auditorie to Effeminacy: Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England*, *Music and Letters*, 74 (1993) Monelle, 'Passion and Music', *Musical Praxis*, 1 (1994)

Auvergne, William. *De Universo*. Marquette University Press,1998

Bach, Juan Sebastián, *La pasión según San Juan BWV 245*. 1724

Bach. Juan Sebastián, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, 1707

Bachrach, A. G. H *Sir C. Huygens and Britain: 1596-1687. A pattern of cultural exchange*, vol. I: 1596-1619, Leiden, Oxford 1962

Baglivi, Giorgio *The Practice of Physick Reduced to the Ancient Way of Observations....* London: Printed for A. Bell [etc.], 1704

Baillet, Adrien *Vie de Monsieur Descartes* 1º ed, 2 tomos, París, Daniel Horthemels, 1691

Bandrés Ponce, Javier, Llavona Uribelarrea, Ramón. *La musicoterapia en la "palestra crítico-médica" de fray Antonio José Rodríguez (1703-1777)*. Revista de Historia de la Psicología Vol. 30 núm.2/3. Universidad de Valencia 2009

Bannister A.T. (ed.) *Registrum Ade de Orleton*. Canterbury and York society, 1907 Londres



Bárcena Jalil, *La medicina del alma: el poder místico de la música sufí*. Web Islam (sufismo) 2003

Basil, Smallman. *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford University Press 1992

Baviera, Príncipe Adalberto de, *Mariana de Neoburgo, Reina de España* Madrid: Espasa Calpe, 1938

Beddoes, Thomas. *Hygëia*, 3 vols. 1804 Bristol 2004. II: Essay Seventh,

Bellini, Lorenzo *Opuscula aliquot ad Archibaldum Pitcairnum...De motu cordis... De motu bilis... Defermitis etglandulis*. Leiden: C. Boutesteyn, 1695

Belloni, Luigi. *Dictionary of Scientific Biography, Malpighi, Marcello*, 1970

Benenzon, Rolando O. *Teoría de la Musicoterapia*. Mandala Ediciones 2004.

Ben-Sasson M. *Originalité el plagiat dans l'oeuvre musicale d'Ibn Aqnin*, en M. Abitbol Editores, Relaciones judeo-musulmanas en Marruecos. Paris 1997

Berke, D. *Werke für Klavier und mehrere Instrumente. Werke mit Glasharmonika*. The Philips Complete Mozart Edition, Vol. 14. 1991

Berrios GE (2006) de Alexander Crichton y la mente, en general, *Historia de la Psiquiatría* 17

Berriot-Salvadore, Évelyne *Les œuvres françaises d'André Du Laurens, Esculape et Dionysos*. Mélanges en l'honneur de Jean Céard, Ed.Droz, Genève 2008

Bertini, Ferruccio; Fumagalli Mariateresa; Beonio Brocchieri, Franco Cardini, Claudio Leonardi *Trotula, il medico di Ferruccio Bertini: Medioevo al femminile*, 4ª ed. Laterza 1989

Betes de Toro M. *Fundamentos de musicoterapia*. Ed. Morata. Madrid, 2000.

Bianchi, Giovanni Antonio. *Conversaciones de Lauriso Tragiensi, pastor arcade sobre los vicios y los defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*. Madrid en la Imprenta Real. Año 1798 p.146

Biblia de la religión cristiana. Reyes, 2, III, 15.

Biblia de la religión cristiana.1, Samuel

Blague. Thomas. *A Schoole of wise Conceytes*. Printed by Lineman. London 1572

Boccaccio, G. *The Book of Theseus/Teseida delle nozze d'Emilia*, trans. B. M. McCoy. New York, 1974

Boccaccio, Giovanni, *El Decameron vol. I* Richard Aldington (1930); Gottfried, Robert, *La Muerte Negra* (1983)

Boecio. *De Institutione musica I*, 1 P.L 63 c.1168

Bofill i Soliguer, Joan. *La problemàtica del tractat de Institutione Musica de Boeci*. Universitat de Barcelona. Barcelona 1993

Bonny Helen L. and Savary, Louis M. *Music and Your Mind: Listening with a New Consciousness*, 2nd ed. New York: Harper & Row, Publishers, 1981

Borrás Gualis, Gonzalo, *Música en la Aljafería: homenaje a Avempace*, Zaragoza, 1999

Bourdieu, P. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid. Altea, Taurus, Alfaguara S.A 1988

*Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians*. The Journal of Neuroscience, October 8, 2003, Department of Neurology, Beth Israel Deaconess Medical Center and Harvard Medical School, Boston, Massachusetts 02215, and Department of Psychiatry, University of Jena, Germany

Brand, *Popular Antiquities*, vol. III, p. 1226

Breviarium Practicae, *Speculum medicinae, De amore Heroico in Opera Omnia*, Basilea 1497

Bright, Timothy. *Tratado de la melancolía*. Texto traducido en Inglés y presentado por Cuvelier Eliane. Ediciones Jerome Millon, capítulo XXXVII titulado *El tratamiento de la melancolía: qué triste debe conducir las acciones de la mente, los sentidos y el movimiento*. Grenoble 1996

Brocklesby, R (1722-47), *Reflections on Ancient and Modern Music with Application to the Cure of Diseases*, Londres, Cooper, 1749

Brocklesby, Richard. *Reflections on Antient and Modern Musick* London: M. Cooper, 1749

Brown, John. *Elements of Medicine* 1780, repr., Philadelphia. Webster, 1814

Brown, Marshall T., *Jan Blahoslav: Sixteenth-Century Moravian Reformer*, Edinburgh, The Banner of Truth Magazine, Issue 544, January 2009

Brown, R. and E. Lenneberg. *Studies in Linguistic Relativity* New York: Holt, Rinehart & Winston 1958

Browne, Edward Granville. *Islamic Medicine*. Goodword Books. India. 2001

- Browne, Richard *Medicina Musica or a Mechanical Essay on the Effects of Singing Music, and Dancing on Human Bodies* . London: J. Cooke, 1729
- Bruscia, Kenneth . *Defining Music Therapy*, Gilsum: Barcelona Publishers 1998
- Bruyne, Edgar de, *Estudios de Estética medieval, I. De Boecio a Juan Escoto Erígena, II. Época románica*, Madrid, 1958-59
- Buchan, William. *El conservador de la salud de las madres y los niños*. Madrid 1808.
- Buchet, Edmond. *Beethoven: Leyenda y realidad*. Traducción de Joaquín Esteban Perruca. Rialp. 1991
- Buelow, George "Kircher, Athanasius", *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; 1980d. Vol. 10
- Buijsen, Edwijn. *Music in the Age of Vermeer*, en M. C. van der Sman (ed.), *Dutch Society in the Age of Vermeer*, Zwolle 1996
- Bullein, William. *Bulleins bulwarke of defense againts of silkness*. Londres f.46r
- Buranelli, V., *El mago de Viena: Franz Anton Mesmer*, Coward, McCann y Geoghegan, NY. 1975.
- Burgos, Fray Vicente de. Traducción de *El Libro de Proprietatibus Rerum* de Bartolomé Anglicus, 1494
- Burney, A. *General History of Music*, (La Ilíada)
- Burney, Charles .*A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Age*, 2 vols. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935
- Burney, Charles *The Present State of Music in France and Italy*. Ed. T. Becket and Co. London, 1771
- Burney, Charles. *A General History of Music*, ed. by Frank Mercer. London: Oxford University Press, 1935
- Burton, Robert *Anatomía de la Melancolía* (texto íntegro), Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, (1997-1998-2002)
- Burton, *The Anatomy of Melancholy*. Impresión por Henry Cripps. Londres 1638
- Butlan, Ibn .*Le Taqwim Al-Sihhah d'Ibn Burlan: un traité médical du XIe siècle*, ed.H.Elkhadem. Louvain 1990.
- Butlan, Ibn. *Tacuini Sanitatis Elluchasem Elimithar*. Strasbur 1531.

Buzzi-Doisenbant, *Evolución Histórica de la Medicina, Medicine in the Middle Ages*, Marshall Cavendish Books, 2005

Cajetanus. *In omnis authenticos veteris testamenti historiales libros commentarii*. Paris, 1546,

Calderón de la Barca. *La vida es sueño*

Camajani, G. *Hospital Music of 18th century Italy. Music Journal*. Volumen 30, Número 9. Noviembre 1972

Cameron L. *Isidore of Miletus and Hypatia of Alexandria: On the Editing of Mathematical Texts*, Greek, Roman and Byzantine Studies 31 1990.

Campbell, Lorne. National Gallery Catalogues (new series): *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings.*, 1998

Cañas, M<sup>a</sup> Teresa, artículo publicado en la revista Axis, diciembre de 2005. Sección de médicos y artistas

Cardano. Girolamo *Sobre la inmortalidad de las almas* Traducción de José Manuel García Valverde edición de 1545 Capítulo III

Carmona, Joannis de *Tractatus de Peste ac Febribus cum puncticulis vulgo Tavardillo, Apud Ferdinando Maldonado*, Sevilla 1582. Extraído de *La música en los textos medievales*. Artículo escrito por Cristina de la Rosa Cubo. en A. M<sup>a</sup>. Aldama-M<sup>a</sup>. F. del Barrio-A. Espigares (eds.), *Noua et uetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina*, 2 vols., Madrid: Sociedad de Estudios Latinos 2002, vol. 1,

Carolife, Alfonso. *La obra de Jean Etienne Dominique Esquirol (1772–1840)*. Alcmeon 21. Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica. Año VIII - Vol 6 - N<sup>o</sup> 1 - Junio 1997

Carta a Mersenne del 4 de marzo de 1630. *Compendio de música*, introducción de Gabilondo, A.

Carta del infante Luis desde Villaviciosa, de fecha 12 de enero de 1759, a su madre Isabel de Farnesio. AHN. Secc. Estado. Legajo 2593.

Cartwright. Thomas *An hospital for the diseased* (1579)  
Case J. *Apologia Musices, Price, Patrons and Musicians*, Oxford, 1588 pp. 25-6.

Casiodoro. *Institutiones musica*.

Cassiodorus, *De institutione divinarum Hiterarum*.

Castiglione, *The Courtier*, trans. T. Hoby .London, 1561

Catapeiyan, A. *Music and medicine in the Renaissance and in the 17th and 18th centuries*. p.146 In M. Schullian & M. Schocn (Eds.), *Musk and medicine*. New York: H. Wolff. 1948

Cavia Naya, M<sup>a</sup> Victoria. *Arnold Schönberg (1874-1951). Europa y España*. Universidad de Valladolid, 2003

Cerone, Pietro. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie London, Macmillan Publishers Ltd. 1980.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. *Chambers's Journal*, vol. XXI, 1894

Charles A. Goodrich. *Lives of the Signers to the Declaration of Independence*. *Benjamin Rush* Publicado W. Reed & Company, 1829

Charles Knight, *Penny Magazine Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Volumen 8. Londres 1839

Chaterbox, Michael. *Discursos, Fiestas y Escritos*. En E. Thayer Gaston: *Un hombre y la Música: El Padre de la musicoterapia en America*.2009

Chesterton, Gilbert Keith. *Santo Tomás de Aquino*. Undécima edición Espasa-Calpe Madrid 1985.

Chevalier Bio-bibl.; Meyer Von Kononau en Realencyk fur prot. Theol. Werner, *Notker's Sequenzen* (Aarau, 1901); BLUME, *Analecta hymnica*, LIII (Leipzig, 1911

Chiaia, María. *El dulce canto del corazón. Mujeres místicas, desde Hildegarda a Simone Weil*. Madrid: Narcea ediciones, 2006

Chottin, *Tableau de la musique marrocaïne*, París 1939

Choulant, Johann Ludwig, *Egidii Corbolensis. Viaticus* .Ed.V de Rose). Leipzig 1907

Christopher Ballista, *The ouerthrow of the gout*. Oxford. Clarendon Press. 1993

Christopher Baxter, *Johann Weyer's De Praestigiis Daemonum: Unsystematic Psychopathology*, in *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*, London, 1977

Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España con que se prueba el Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso. Y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano y curación por la música, con el modo de obrar de ésta y su aplicación a varias enfermedades* Madrid, Imprenta de González, 1787

Ciruelo, Pedro. *10 reglas medicinales emparejadas con diez reglas morales, según el Hexameron teologal sobre el regimiento medicinal contra la pestilencia*, Alcalá de Henares, 1519; edición original c. 1507. *DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Illus.* 2000,

Clair Gibbons, Alicia y George N. Heller. *Bach, Handel and Beethoven Music Therapy in Handel's England Browne's Medicina Musica (1729)* University of Kansas College Music Symposium, Vol. 25 1985

Clark S., *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* (Oxford, 1997)

Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci: An Account of his development as an Artist* 1939, rev. ed. 1952

Clarkson, Thomas. *A Portraiture of Quakerism* London 1807

Clasificación diagnóstica de enfermedades mentales DSM IV-TR con nomenclatura CIE-10

*Claustros musicales*. Ciudad virtual de la Gran Hermandad Blanca. Junio 2007  
Clement Robinson, *A handefull of pleasant delites containing sudrie new sonets and delectable histories*. Ed. Richard Ihones, 1584

Clive, Peter. *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. New York: Oxford University Press. 2001

Cogliano, Annibale. *Carlo Gesualdo omicida fra storia e mito*. Napoli: Edizioni Sscientifiche Italiane, 2006

Comotti, G., *La música en la cultura griega y romana*, Ed. Turner. Madrid 1986, p.28

Congreve, William. *The Mourning Bride*, Act I, Scene 1.

Corriente, Federico. *Poesía dialectal árabe y romance en Al-Ándalus : cejeles y xarajat de muwassahat*. Madrid: Gredos 1997.

Cortés García, Manuela. *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996.

Corvisart, Jean-Nicolas: *La nouvelle méthode pour reconnaître les maladies internes de poitrine par la percussion de cette cavité*. Paris, 1808.

Cotton, Faustina MS C. XII, f. 153<sup>r-v</sup>. El texto está editado en E. M. Thompson, *Customary of the Benedictine Monasteries of St. Augustine, Canterbury, and St. Peter, Westminster*, 2 vols, Henry Bradshaw Society. Londres, 1902 1904

Cottret, Bernard. Calvino. *La fuerza y la fragilidad*. Biografía. Editorial Complutense. Traducción: M<sup>a</sup> Teresa Marín Sanz de Bremond. Madrid, 1995.

Cousin, John William A Short Biographical Dictionary of English Literature. London, J.M. Dent & sons; New York, E.P. Dutton 1910

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid 1621. Sub voce "folia"

Crawford, Tim *Allemande Mr. Zuilekom. Constantijn Huygens Sole Surviving Instrumental Composition, in: Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXXVII, 1987*

Crell, A. F. *The Family Oracle of Health: Economy, Medicine and Good Living*. Londres. Ed. Knight 1824.

Crichton, Alexander. *An inquiry into the nature and origin mental derangement: comprehending a concise system of the physiology and pathology of the human mind, and a history of passions and their effects*. Volumen I. London 1798 p.88

Crombie, A. C. *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700*. Oxford: Clarendon. 1953

Crónica latina manuscrita en la Biblioteca de Bruselas, publicada en versión alemana en el "Repertorium für Kunstwissenschaft" de 1912

Cruces Roldán, Cristina, *El flamenco y la música andalusí*, Ed. Carena, Barcelona, 2003

Cullen, William. *Elementos de medicina práctica 3*. Imprenta de Don Benito Cano, Madrid 1790

Curran, W. *Dr. Brocklesby of London*. Journal of the History of Medicine and Atlifd Sciences, XVII, 1962

Curt Sachs, *Barockmusik*. Ed. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XXVI, 1921

Custodio Vega, Ángel. *Poesía de Fray Luis de León*, Madrid, Saeta, 1955  
Da Forli, Jacopo *Expositio et quaestiones in primum canonem Avicena* (Venecia 1547)

David Blasius, Leslie. *The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience*, en *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. Ian Bent. Cambridge University Press, 1996

De Adelardo de Gante, *Epistola Adelardi ad Elfegum Archiepiscopum de Vita Sancti Dunstani*, carta al arzobispo de Adelardo Alphege (1005-1012) sobre la vida de San Dunstan, ed. Stubbs, W., Memoriales de San Dunstan, arzobispo de Canterbury. Rolls Series 63. Londres, 1874.

De Bruyne, E. *Estudios de Estética Medieval*, Vol. III: *El siglo XIII*, capítulo 1: *La estética de la luz*. Gredos. 1959

- De Johng, E. *Erotica in Vogelperspectief, Simiolus*, Ferdinand Schöningh, 1997
- De la puente González, Cristina *Médicos de Al-Ándalus: Avenzoar, Averroes e Ibn Al-Jattib. Perfumes, ungüentos y jarabes*. Nivola Libros Y Ediciones, S.L Madrid 2003
- De la Rosa Cubo, Cristina. Artículo: *La música como medio de curación y terapia de las afecciones mentales*. Ministerio de ciencia e Innovación. Universidad de Valladolid. 2009.
- De la Rosa Cubo, Cristina. *La música en los textos médicos medievales*. Nuevos Horizontes de la filología latina. A.M<sup>a</sup> Aldama, M<sup>a</sup> F. del Barrio, A.Espigares (eds.) Sociedad de Estudios Latinos, Madrid 2002.
- De Martino, Ernesto *La terra del rimorso*, Milano, Est,1996
- De Pereyra, Juan. *Disertación médica del tarantismo; prodigiosos efectos del veneno de la tarántula y maravillosa utilidad de la música para curarlo*. Memoria de la Regia Sociedad de Sevilla. 1772
- De utilitate hymnorum*, ed. C.Turner, *Niceta of Remesiana II*. Journal of J. McKinnon J. *Music in Early Christian Literatura*, Cambridge 1987
- De Vitray-Meyerovitch, Eva. *Mystique et poésie en Islam, Djatal Uddin Rumi et l'ordre des derviches tourneurs*, Desclée De Brouwer, París, 1972
- Delahay, Francisco, Regulés, Sergio. *El cerebro y la música*. Revista ¿Cómo ves? Universidad Nacional Autónoma de México.
- Delattre, P. et Lamalle Ed. *Jésuites wallons, flamands, français, missionnaires au Paraguay*, in AHSI, vol.17, 1947
- Della Torre, A. *Storia della Accademia Platonica*. Ed. Mencken, Leipzig, 1707
- Dempf, A. *La ética en la Edad Media*, Gredos. La literatura espiritual en la Edad Media. Madrid 1958
- Depreux, Philippe. *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux*. Sigmaringen: Thorbecke, 1997.
- Descartes, Rene *The Passions of the Soul*, The Philosophical Works of Descartes, 2 vols., traducido por Elizabeth S. Haldane and G.R.T. Ross Cambridge: Cambridge University Press, 1967
- Deslandes, Leopold. *Compendio de Higiene pública y privada*. Ed. N.Oliva Gerona 1829
- Deutsch, Albert. *The Mentally Ill in America: A History of Their Care and Treatment From Colonial Times*. Lightning Source Incorporated 2007



Díaz y Díaz. Manuel C. *Index scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*. [Salmanticae] Universidad de Salamanca, 1958-59.

Díaz-Plaja, Fernando. *La vida cotidiana en la España musulmana*, Edaf, Madrid, 1993

Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 6. Bruselas 1828

Dolet, Nevet. *Gaspard Ofhuy's Chronical and Hugo van der Goes*. Department of Art History, Tel Aviv University. 1960

Dols, M.W, *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society* .Oxford 1992,

Doumergue, E, Jean Calvin: *Les hommes et les choses de son temps*. 7 vols. Lausana, G. Bridel & Co., 1899-1927; y Neuilly-sur-Seine, Ediciones de *La cause*, 1926-1927. Ginebra 1969

Downs Philip G. *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven* Capítulo XXIV. Haydn Correspondence. Ed. Akal Madrid. 1998

Du Bartas. *The Columnes*. Divine weeks and works 1641. Ed. Susan Snyder. Oxford University Press 1979

Du Bois-Reymond, Emil. *Untersuchungen über thierische Electricität*, 2 vols. Berlin. G. Reimer, 1848

Du Mans, Peletier. *Art Poétique*. Lyon 1555 Société d'édition Les Belles lettres, 1930

Dunford, Jonathan *Marin Marais: De violista a violista* . Febrero de 2011. Programa radiofónico de la radio de Bilbao emitido el 14-2-2011

Dunlison, Robley. *The cyclopedia of practical medicinal, comprising teatris*. Carey and Lea. Philadelphia 1832

Dutton, Paul Edward. *Bernard of Chartres*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1991

Dzielska, Maria. *Hypatia of Alexandria*. Traducción de Jose Luis López Muñoz. Ed. Siruela. Madrid 2004.

Educators National Conference. *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. 1972 EE.UU p. 62

Eguia y Arrieta, Feliz Fermín. *Historia de la tarántula y su mordedura, y como la música, saltar y brincar con ella, en su eficaz remedio, y no como quiera es esto, sino que según la especie de tarántula que muerde, pide esta*

*determinada tocata, y no otras.* No está determinado ni lugar, ni año de impresión Madrid 1745

Ellen E. Knight, "The Praise of Musicke: John Case, Thomas Watson, and William Byrd," *Current Musicology*, vol. 30, 1980,

Elliotson, John. *Lectures on the theory and practice of medicine.* University College. London 1839

Encyclopedia of Medieval Iberia, Ed. Michael Gerli. (New York: Routledge, 2003), 416–417

Erfurt , John de. *Summa Astensis.* Oxford, Oriel Collage, MS 38,f.102.

Erguner, Kudsí. *El flautista sufí o el viaje del alma*, revista El Correo de la UNESCO, París, mayo 1996. Texto procedente del Instituto Argentino de Cultura Islámica.

Erik Midelfort. H. C. *Johann Weyer and Transformation of the Insanity Defense.* In *The German People and the Reformation*, ed. R. Po-Chia Hsia, Ithaca: Cornell, 1988

Erlanger, Rodolphe. *La musique arabe*, Ed. Geuthner, Paris, 1930-1935., vol. I

Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marco de Obregón.* Biblioteca Virtual Universal

Espinosa J. *Tratado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás.* Toledo 1520. Madrid 1978 LVI

Esquirol. Jean Etienne. *Mental Maladise a Teatrise on insanity.* Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845

Evans, Nathaniel *The Art of Science: Enhancing Creativity Through Science and Technology.* 1763. February 18, 1998

Fallon, Stephen. *Milton Among the Philosophers .* Ithaca: Cornell University Press, 1991

Fanning, William. *Medicine and Canon Law.* The Catholic Encyclopedia. Vol. 10. New York: Robert Appleton Company, 1911

Federhofer-Königs, R. *Röllig, Karl Leopold; morir Musik en Geschichte und Gegenwart.* Enciclopedie Deutchland. London 1855

Feijoo, Benito Jerónimo. Carta titulada: *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo.* Teatro Crítico Universal. Real Compañía de Impresores y Libreros. Madrid 1774

Feijoo, Benito Jerónimo. *Cartas eruditas y curiosas en Índice general de las cosas curiosas que contienen las obras de...* Compañía de Impresores y Libreros. Madrid 1774

Fernández de la Cuesta, I., *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música*. Ed. Alpuerto, 1983

Fernández de la Cuesta. *Alfonso X el Sabio y la música de las Cantigas*” Estudios alfonsíes. Granada 1965

Ferrán, J., La música en el *Libro de Buen Amor*, M. Criado de Val (ed.), 1973

Ferrero Ferrero, Florian y Ventura Crespo, Concha: *Zamoranos Ilustres*. Edita La Opinión El Correo de Zamora. 1997

Fétis, François Joseph. *Curiosités historiques de la musique*. Janet et Collette Libreries. Bruselas 1830

Ficino, *De amore*, VII, XVI.

Ficino, Marsilio. *Alabanza de la Filosofía* en *The Letters of Marsilio Ficino*, vol. 1, Shephard-Walwin 1988, Londres.

Ficino, Marsilio. *De amore*, VII., XV. Ed. Tecnos .Madrid 1994

Ficino, Marsilio. *Marsilio Ficino saluda a Canisiano, varón docto y prudente*. Extraído del conjunto de textos llamados “Sobre el furor divino y otros textos”. Ed. Anthropos (1993) - Barcelona

Ficino, Marsilio. *Un filósofo para el renacimiento*. El mundo de sophia digital. Revista editada por la Fundación Sophia de Palma de Mallorca (España) Natividad Sánchez

Ficino, *Opera Omnia*. Lugduni : Apud Franciscum le Preux 1590

Finney G.L, *Music, Mirth and the Galenic Tradition in England*, en J. A. Mazzeo (ed.), *Reason and the Imagination: Studies in the History of Ideas, 1600-1800*. London 1962.

Fita Colomé, Fidel. *Actas del Concilio de Clermont (18 noviembre 1130)*. *Revisión crítica* Edición digital a partir de Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 4 (1884)

Flores, A., *El barbero*, en: Correa Calderón, E., *Costumbristas españoles*, 2 vols., vol. I Aguilar de Ediciones, S.A., Madrid, 1964

Flórez Asensio, María A. *Sobre la música en la pintura del siglo XVII*. Revista Goya nº306

- Florio, Ruben, Martínez Gázquez José. *Antología del latín cristiano y medieval: introducción y textos*. Universidad del Sur. Bahía Blanca. Argentina 2006.
- Fludd, Robert. *Utrisque Cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo Volumina secundum cosmi defertian divisa...* Openhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617-21.
- Foligno. Gentile da. *Primus Avicenne Canonis cum argutissima Gentiles expositione...* Pavia 1510. f.122r
- Forman, E. *Music has Charms ... Music and Healing in Seventeenth-Century France*, *Seventeenth-Century French Studies*, 6 1984
- Foucault, Michel, *The History of Madness* Oxford: Routledge, 2006,
- Foucault, Michel, *Médecins et malades: Part 4*, in *Histoire de la folie à l'âge classique...*Gallimard, Paris, 1972
- Fournier-Pescay *L'art. Musique* Dictionnaire des Sciences médicales t. XXXV, p. 70
- Fraguas, José. *Etimologías* (origen de algunas cosas) Ed. Cencerro. Argentina. 2008
- Frank Payne, Joseph. *Sydenham, Thomas*, *Dictionary of National Biography* 1968
- Frank, Joseph. *Erläuterungen der Erregungstheorie* . Heilbronn. 1803
- Franklin, B. et al. *Rapport des comisarios Encargados de la par-le-Roi, la revista Skeptic*, Salas, C. y D. 1996
- Franz, Johann-Georg-Friedrich. *Abhandlung von dem Einflusse der Musik in die Gesundheit der Menschen*. Leipzig: J.G. Büschel, 1770.
- Freedman, Richard. *La Chanson de Orlando Di Lasso y sus oyentes protestantes*. Universidad de Rochester. Boyled y Brewer. Artículo
- Fresquet, J.L. *Joseph Leopold Auenbrugger (1722-1809)* .Viena 2006
- Friedenwald, Harry. *Amatus Lusitanus*. In: *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, The Johns Hopkins University, vol. 5, no. 7, July 1937
- Fubini, Enrico. *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid 1988
- Fubini, Enrico. *The History of Music Aesthetics*. London: Macmillan, 1990, pp. 194- 201

G. Bárcena, Carles. *El bimaristán, un modelo de hospital islámico. Historia de los primeros centros psiquiátricos del mundo*. Revista Natura Medicatrix nº 62 Barcelona. Enero 2001.

G. O'Brien, Ruckers: *A Harpsichord and Virginal Building Tradition*. Cambridge Press, Cambridge 1990.

*Galilei, Vincenzo* en The New Grove Dictionary of Music and Musicians. in, ed. Stanley Sadie. vol. 20. London, Macmillan Publishers Ltd.1980

Galilei, Vincenzo. *Dialogo della música antica e de la moderna*. 1581.Ed. 1602

Gallardo Álvarez, Isabel. *El folklore extremeño* 1945.

Gallent Marco, M. *La enfermedad, el personal sanitario y la asistencia*. En: López Pinero, J. Manuel "Historia de Medicina Valenciana". Tomo I. Edit. Vicent García. 1988. Valencia

Garaudy, R.: *El Islam en Occidente. Córdoba, capital del pensamiento unitario*. Editorial Breogán. Madrid 1987

García Ballester, Luis. Roger Vaughn, Michael. Paniagua, Juan Anonio. Vilanova, Arnaldo. *Regimen sanotatis ad regem Aragonum*. Volumen 10 Edicions Universitat Barcelona 1996

García Bravo, Paloma. *Las traducciones en la transmisión del legado médico clásico al mundo occidental*. Centro virtual Cervantes. Revista Hieronymus nº11

García Gómez, Emilio. *Todo Ben Quzmán*, Gredos Madrid, 1972

García Granados J. A. et. al. *El Maristán de Granada: un hospital islámico*, Asociación Española de Neuropsiquiatría. Madrid 1989

Gariponti... *ad totius corporis argritudines remediorum libriV. Eiusdem de febribus, atque earum symptomatic libri II*.Basileae 1531. Liber I. Caput X.

Gaston, E. Thayer . *Man and Music*. *Nordic Journal of Music Therapy*. McMillan 1968

Gaston, Thayer E & Otros: *Tratado de Musicoterapia*: Barcelona: Paidós, 1982.

Gaston, Thayer, E. *Dynamic Music Factors in Mood Change*, Music Educators Journal 37 Febrero-Marzo 1951

Geiringer, Karl; *Geiringer, Irene Haydn: A Creative Life in Music* (3ª edición). University of California. 1982

Gemisthos Pletho citado en D.P. Walter, *Spiritual and Demonio Magic from Ficino to Campanella* Londres 1958, p.61

Gennrich, Friedrich. *Magistri Franconis Ars Cantus Mensurabilis* / Franco Darmstadt : Selbstverl. d. Hrsg. 1957

Geoffroy, Etienne- François. *Observation sur la guerison de la morsure de la tarantule par la musique* Mem. De Paris 1702.

George D. Lovell and John J. B. Morgan, *Physiological and Motor Responses to a Regularly Recurring Sound: A Study in Monotony*, Journal of Experimental Psychology 30. Tune 1942

Gervase Babington, *A briefe conference betwixt mans friltie and faith*. London 1584

Giacomini, Lorenzo. *De furor poetico* (1587), en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* Gius. Laterza & Figli, Roma 1970

Girolamo Ruscelli, *The secretes of the reurende Maister Alexis of Piemount* London. (1558)

Glick, T.F, Livesey S.J and Wallis F.: *Medieval science, technology, and medicine: an enciclopedia*, (New York: Routledge, 2005)

Godwin, Jocelyn. *Al-Safa' El Ikhwan (Hermanos de la Pureza)*. Epístola sobre la música: *principios de música; simbolismo de los instrumentos; astronomía*. Atalanta 2009

Gómez Muntané, María del Carmen. *La música medieval en España*. Ed. Reichenberger. Zaragoza 2001.

González de la Rubia. *La música en los templarios*. Ed. La otra información.com.

González Duro, E. *Historia de la locura en España*. Tomo I. Siglos XIII al XVII. Ed. Temas de Hoy. Madrid 1994.

Gonzalez Herranz, Raimundo. *Representaciones musicales en la iconografía musical*. Anales de Historia del Arte nº8. 1998

González, Federico. *La iniciación a la hermética y Rene Guenon*. Texto y dibujo publicado en la sección Notas del N° doble 11-12 de SYMBOLOS dedicado a la "Tradición Hermética", 1996.

Goodwin, F. K., & Jamison, K. R. *Manic-depressive illness*. New York, NY: Oxford University Press. 1990

Gordon, Bernardo de. *Tractatus de crisi et de diebus creticis*, ed. Crítica, traducción y estudio de Alonso Guardo, Tesis Doctoral, Valladolid 1997.

Gordonio, Bernardo de. *Lilio de medicina*. Estudio y edición de Brian Dutton y María Nieves Sánchez. Arco libros. Madrid. 1993

Gosselin E. A, *A History of the Printed Editions of Nicolaus de Lyra*, Traditio, 26 1970

Gouk P. *Musical Healing in Cultural Context*. Aldershot 2000. Chapter 8

Gouk, Penelope, *Music's Pathological and Therapeutic Effects on the Body Politic: Doctor John Gregory's Views*, ed. Penelope Gouk y Helen Hills. Aldershot: Ashgate, 2005

Gouk, Penelope, *The Role of Harmonics in the Scientific Revolution*, en *The Cambridge History of Western Musical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press

Gouk, Penélope. *Music, Melancholy and Medical Spirits in Early Modern Thought*, in *Music as Medicine*, ed. Ashgate London 2000

Gould, Alice B. *Nueva lista documentada de los tripulantes de Colón en 1492*. Madrid: Real Academia de la Historia. 1984.

Grace, Malcolm. *Effect of Rhythm on Heart Rates of Musicians*. Masters thesis, The University of Kansas, 1981.

Graham Terry. *Yoneid, el maestro que hizo el sufismo aceptable para los ortodoxos*. Revista sufí Nematollahi. N° XVI. Madrid. 2008

Granjel, Luis S. *Francisco Suárez de Rivera, médico salmantino del siglo XVIII*, Salamanca, Seminario de Historia de la Medicina Española, 1967.

Gravina V. *Della Tragedia. Opere Scelte Italiane*, 1872.

Greenhill, W.A *Dictionary of National Biography Freind, John*, M.D, 1968

Gregory, Andrew. *Harvey's Heart, The Discovery of Blood Circulation*. Cambridge, England: Icon Books. 2001

Grell, O.P. *Paracelsus. The man and his reputation. His Ideas and their transformation*. Leiden 1988.

Griesinger, Georg August. *Biographical Notes Concerning Joseph Haydn* En Gotwals y Vernon, University of Wisconsin. 1963

Griffiths, John. Artículo. *Enríquez de Valderrábano*. Grove music online.

Gross, Richard. *Vivaldi's Girls: Music Therapy in 18th century Venice*. Camajani, G. *Hospital Music of 18th century Italy*. Music Journal. Volume 30, Number 9. November 1972

Gruszczynska Ziolkowska, Anna. *La Danza de la Araña, Entorno a los problemas del tarantismo español*. Revista de Folklore, 2007. Tomo 27a, nº 317

Guerra García, Almudena. *La depresión y sus causas*. Publicado en la revista digital Saludalia. Octubre de 2008

Guettat, Mahmoud, *La música andalusí en el Magreb*, Fundación el Monte, Sevilla, 2003.

Haley, G. Espinel, Vicente y Marcos de Obregón: *Biografía, Autobiografía y Novela en V. Espinel, Obras completas*. Introducción general, Málaga, Diputación provincial, 1994.

Hamza el Din. *Avicena, la música y la sanación*. Artículo de la web. Hamza el Din.com. Oakland 2003

Hannam, James. *God's Philosophers*. Ed. New Humanist 2000

Harris Stahl, William. *Commentary on the Dream of Cicero*, New York, Columbia University Press, 1952

Harris, Paul. *William Harvey, Folkestone's Most Famous Son*. Folkestone: Lilburne Press. 2007.

Harsu, J. *Recueil des effets salutaires de l'aimant dans les maladies 1782*. Ed. Pattie Paris 1994

Harvey, W.Z, *Ethics and Meta-Ethics, Aesthetics and Meta Aesthetics in Maimonides* en S Pines y Y.Yovel (eds), *Maimonides and Philosophy* (Dortecht, Boston and Lancaster, 1986)

Heese, Mary. *Francis Bacon's Philosophy of Science*, Essential Articles for the Study of Francis Bacon, ed. Brian Vickers. Hamden, CT: Archon Books, 1968

Hellwig, G. ; Tielke, Joachim: *Ein Hamburger tauten- und Violenmacher der Barockzeit*. Frankfurt, 1980 L. Libin, CA *Musical Instrument from the Irwin Untermeyer Collection*, in J. Rasmussen (ed.), *Studien zum Europaischen Kunsthandwerk*. Munich, 1983

Henrique Jorge de Henriques, *Retrato del medico perfecto*. Universidad de Salamanca 1595

Henry, D. P *Ockham, 'suppositio', and modern logic*, Notre Dame J. Formal Logic 5 1964

Historia de la música en la Argentina: *Gesualdo, Vicente*; Tomo I.

Hoener F.D, *Musical Cures of Melancholy and Mania in Shakespeare*, en *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G. R. Hibbard*, ed. J. C. Gray. Toronto: University of Toronto Press, 1984,



Hoffmann, E. T. A. *A Letter from Kapellmeister Johannes Kreisler Der Freimüthige* 16 (29 and 30 April 1819), en *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, Cambridge University Press, 1989

Hohenburg, Herrad en *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. Green, Rosalie (ed.); Michael Evans, Christine Bischoff, and Michael Curschmann 2 Vols Warburg Institute/E.J. Brill.1979

Holdorf-Strevens L. *The Harmonious pulse, classical quaterly*, 43 1993

Homero *Odisea I y III*.

Horden ,Peregrine. *Music as medicine : The History of Music Therapy Since Antiquity*. Ashgate. Aldershot 2000.

Huarte, Juan de. *Examen de ingenious, the examinations of mens vivits*. 1594.

Hubbard, Frank *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967

Hudson, Barton. *Pietro Cerone*, Grove Music Online, ed. L. Macy. Accessed November 4, 2006

Huertas, R. *Entre la doctrina y la clínica: la nosografía de J.E.D. Esquirol (1772-1840)*, en *Cronos*, 2 (1) 1999

Hunter, R., and Macalpine, Ida, *The Reverend William Pargeter, M.D.*, St. Bart's Hosp. 1956

Hunter, R., y Macalpine, Ida, *Three Hundred Years of Psychiatry*, London, Oxford Univ. Press, 1963

Hvitfeldt, Arild. *Compendio de higiene pública y privada*. Vol. 1. Danmarks Riges Krønike Gerona 1829

Hyatt King, A. *The Musical Glasses and Glass Harmonica*, *Proc. Roy. Musical Assoc.*, 1945, 72

Hyatt King, Alec. Hoffmann, Bruno, *Glass harmony*. Ed.Transparence, L'Orquestre de verre. Paris 1950

Hyatt Rey, A. *Las gafas de música y armónica de cristal*, Actas de la Real Asociación Musical, *Sesión 72d*, Londres, 1946  
*Il De passionibus mulierum* en la traducción italiana. Medici Antiqui Omnes, Venezia, 1547

Instituto Argentino de Cultura Islámica. *La música en el Islam*. Ed.Cultura islámica. Boletín n°43-10/2005

Irañeta y Jauregui, Manuel de. *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula* Madrid, Imprenta Real, 1785.

Isidoro de Sevilla. *Etimologiarum sive Originarium libri XX* Itinerarium mentis in Deum, c II, n. 10, BAC, Madrid 1955, p. 587.

Jacquart, D. *Sing Againe Syren: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature*, *Renaissance Quarterly*, Ed. Jacquart and Thomasset. London. 1989

Jacquart, Danielle; Micheau, Françoise *La médecine arabe et l'occident médiéval*. Editions Maisonneuve et Larose. Paris 1990

Jauset Berrocal, Jordi A. *Música y neurociencia: la musicoterapia*. Editorial UOC.Barcelona 2008

Jeaneau, Edouard 1970. *Bernard of Chartres*. Dictionary of Scientific Biography. 2. New York: Charles Scribner's Sons.

Jenkins Jean L. *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, World of Islam Publishinc Co. Ltd., Westerham Press, Kent, 1976

Jerónimo Feijoo, Benito *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), tomo primero (1742). Texto tomado de la edición de Madrid 1777 (en la Imprenta Real de la Gazeta, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros), tomo primero (nueva impresión)

Jerónimo Feijoo, Benito *Teatro crítico universal*, tomo primero (1726).. Real Compañía de Impresores y Libreros. Madrid 1778

Johnson, James *The Economy of Health, or the Stream of Human Life from the Cradle to the Grave, with Reflections Moral, Physical and Philosophical on the Successive Phases of Human Existence* Londres. 1837.

Jonckbloet W. J. A. y J. P. N. Land, *Musique et musiciens du XVII siècle; Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens*, Leiden 1882

Kassler, *Apollo and Dionysus: Music Theory and the Western Tradition of Epistemology* in E. Strainchamps and M. R. Maniates (eds), *Music and Civilization*. New York and London, 1984

Kassler, Jaime, *Music, Science, Philosophy: Models in the Universe of Thought*. Aldershot: Ashgate, 2001

Kausch, Johann Joseph. *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste*. Breslau: Johann Friedrich Korn, 1782

Kelso John J. *Case of Catalepsy*. The Lancet 1835

Kempis, Thomas. *On the Passion of Christ according to the four evangelists*. Ignatius Press. 2004

Kennedy, D.J. *St. Albertus Magnus*. Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton. 1913.

Kennedy, T. *St. Hugh the Great*. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Información sacada de la página web [New Advent.org/cathen/07524a.htm](http://NewAdvent.org/cathen/07524a.htm) 1910

King-Lenzmeier, Anne H. *Hildegard of Bingen. An Integrated Vision*. Colledgeville (Minnesota): A Michael Glazier Book, The Liturgical Press, 2001

Kircher, Athanasius. *Magnes sive de arte magnética opus Tripartitum*, Ed. Kalkoven Colonia, 1643

Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis* (Rome: 1650); Michael Ernst Etmuller, *Disputatio effectus musicae in hominem* (Leipzig: Johann Gottlieb Bauch, 1714); Friedrich Erhardt Niedten, *Veritophili* (Hamburg: Benjamin Schiller, 1717).

Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis*, 1662. (Citado en Roob, Alexander. *Alquimia y Mística*. Köln: Taschen, 1997

Klitzman R. Antón Van Leeuwenhoek, FRS on *Vermeer: a figment of the imagination*. *FASEB Journal* 2006

Klossowski de Rola, Stanislas. *El juego aureo*. Ed. siruela. Madrid 2004

Krapelein, Emil. *Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. 6th ed. Leipzig: Barth, 1899

Kümmel, Melancholi L. *Reau, Iconographie de l'art chretien*. Paris, 1955-59, vol. 2; Bible of Borso d'Este, vol. 1, f. 119v facsimile ed. G. Treccani degli Alfieri, Bergamo, 1961

La bibliothèque d'un médecin humaniste : *l'Index librorum Hieronymi Mercurialis*, Cahiers de l'Humanisme, T. III-IV, 2002-2003

*La epidemia de Gerona*. Vic: 1810. Manuscrit conservat a l'Arxiu Municipal de Vic, Llibre 46 d'Acords

Laguna, Andrés, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*: edición facsímil de 1566, Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud, 1999 *et al.*, de: Madrid, Instituto de España

Lambert, Claude-François (1705-1765), *Histoire littéraire du règne de Louis XIV, dédiée au Roy* [2v]. Prault fils, Paris 1751

Landi, Ortensio *Delectable demaundes and plesaunt questions*. Printed by B. Alsop. and Thomas Fawce. London 1566

Larrea Palacín, Arcadio: *Nawba Isbahan*. Ed. Marroquí. Tetuan. 1956  
*Las músicas de Calderón de la Barca*. Abril 2011. Fundación Juan March introducción de Antonio Regalado, y notas de Andrea Bombi. Madrid: Fundación Juan March, 2011

Lavedan, Antonio. *Tratado de las enfermedades epidémicas, pútridas, malignas y pestilentes*. Imprenta Real de Madrid 1802

Lawrence, Robert M. *Primitive psycho-therapy and Quackery*. Boston and New York Houghton Mifflin Company. The Riverside Press Cambridge 1910.

Le Goff J., *Los intelectuales en la Edad Media*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1989

Le Goff, Jacques. *La civilización del occidente medieval*, trad. Godofredo González, Barcelona- Buenos Aires, México, Paidós, 1999

Lemos, Maximiliano. *Historia de la Medicina en Portugal*. Lisboa. 2ª Edición 1991

Lennox, William Gordon. *Epilepsia y trastornos relacionados*. Boston y Toronto, 1960, vol. I

León Sanz, Pilar, *Literatura médica española sobre musicoterapia en el siglo XVIII*. Zaragoza 1991

León Telmo, F. J., *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, 1962, pp. 20 y ss

Leppert, R. *The theme of music in the flamenc paint*. Musikverlag Emil Katz bichle 1977

Leroux-Dhuys, Jean-Francois. *Las Abadías Cistercienses*. Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft 1999

Leuret, François. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840

Levinus Lemnius, *The touchstone of complexions*, Publicado por Thomas Marsh. Londres 1576

Liber Ymnorum, *Códice sangalliensis* 381, "Codices Electronici Sangallenses", Stiftsbibliothek St. Gallen; Códices Electrónicos Sangallenses - Biblioteca virtual S. Gall.

Lichtenthal, Peter. *Der musikalische Arzt*. Viena. Wappler y Beck, 1807. p. 172.

Lida de Malkiel, María Rosa. *Tres notas sobre don Juan Manuel*. *Romance Philology* 4.2-3 .1950

- Lieja, Jacobo de. *Speculum musicae*. Ed.Grosmann. pág 80
- Lingberg, David. *Science in the Middle Age*. University of Oxford. 1976. Publicated. 1980.
- Lipowski, ZJ, *Benjamin Franklin como psicoterapeuta: Un precursor de la psicoterapia breve* , *Perspectivas de la Biología y la Medicina*, 27, Pensylvannia 1984
- Lleo,V. *Sevilla, nova Roma*. Publicaciones de la Excma. Diputación de Sevilla. Sección de arte 1979.
- Lomba Fuentes, Joaquín. *El papel de la belleza en la tradición islámica*. Anales del seminario de Historia de la filosofía , núm.17, Universidad Complutense de Madrid. 2000
- López Cano, Ruben. *Música y Retórica en le Barroco*. Universidad Autónoma de México. Ciudad Universitaria de México 2000.
- López Élum, Pedro. Interpretando la música medieval del siglo XIII: *Las cántigas de Santa María*. Piles 2005.
- López Farjeat.L.X. *La filosofía árabe-islámica*. Publicaciones Cruz. Madrid 2007
- López Piñero, J. M. *Del Hipnotismo a Freud. Orígenes históricos de la psicoterapia*. Madrid: Alianza Editorial 2002
- López Poza, Sagrario. *Diego Saavedra Fajardo. Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999
- Lorenzo de Medici , *L' Altercazione*, in *Opere*, ed. A Simioni. Bri 1914
- Lowbury, E., T. Salter, and A.Young. *Thomas Campion: poet, composer, physician*. London 1970
- Lumsden Kouvel, Audrey. *El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la "música mundana" en la Oda a Francisco Salinas, de Fray Lusi de León*. AIH. Actas VIII 1983
- Lupton. Thomas *The christian againts the jesuitas*. London 1584
- Luscombe, David Edward, Riley-Smith, Jonathan. *The new Cambridge medieval history*. Volumen 1, Cambridge Universitie press 2004.
- Lusitani Amati, *Medici physici praestantissimi*, Curationum medicinalium Centuriaae quatuor (Basilea, Froben) 1556, cent. 1ª, curat.
- Lutz Richter-Bernburg, *Ali b. 'Abbas Majusi*, in *Encyclopædia Iranica*, ed. Ehsan Yarshater, 6+ vols. (London: Routledge & Kegan Paul ) vol. 1 1985

- Macey, Patrick, *Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy*, Oxford Monographs on Music. (Oxford: Clarendon Press, 1998)
- Mackenzie, J. *The History of Health, and the Art of Preserving It*. Edinburgh: William Gordon, 1760). Reimpreso en 1979 por Arno Press Inc. Duke
- Macrobe, *Commentaire du Songe de Scipion*, livre II
- Manfred Ullmann, *Islamic Medicine*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978, reprinted 1997
- Maquivelo, Nicolás. *El Príncipe 1513*. Libro V. Capítulo IV. *El valor de la música para la educación*
- Marcet Ramón, P. *Los establecimientos psiquiátricos de San Baudilio de Ilobregat. Reseña histórica*. San Baudilio. Imp. Ntra. Sra de Monserrat. 1954
- Marek H. *Dominiczak Painting, Poetry and Optics: Johannes Vermeer*. Clin Chem Lab Med 2002
- Martin S. Spink y Geoffrey L. Lewis, *Abulcasis on surgery and instruments*, texto árabe, trad. inglesa y comentario, Berkeley y Los Angeles, 1973
- Martin, John Rupert *The Baroque from the point of view of the art historian*. Journal of Aesthetic and Art Criticism, XIV, 1955
- Martin-Araguz, C. Bustamante-Martinez, *Neurocirugía en Al-Andalus y su influencia en la medicina escolástica medieval*, en Revista de Neurología, 2002
- Martínez León, Álvaro *La Música Árabe, la música culta, la música andalusí*. Revista Alarde.
- Massin, Jean; Massin, Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Turner, Madrid 1987
- Mathews, Samuel. *Effects on music in curing and palliating disease*. University of Pennsylvania. Philadelphia 1806
- Matthew Riley, *Musical Listening in the German Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2004
- Matthews, B. *Las hermanas Davies, JC Bach y la armónica de cristal*, Revista Música y Letras, 5, 1975, 6 abril
- Máximo Leza, José. *El teatro musical*, en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003,
- McClelland, Clive. *Those cares that do arise from painful melancholy" Depicting disaffection in the English mad* Glenn Watkins: *Gesualdo: The Man and His Music*. 2nd edition. Oxford, 1991

McGrady, Donald. *Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano*. Thesaurus. Tomo XXI. Núm. 2 Centro Virtual Cervantes 1966

McKinney, Timothy. "*Affectus mire hercules ubique expressit*. Heinrich Glarean on Text and Tone in Josquin's *Planxit autem David*". Universidad de Texas. Arlington 1995

McNaspy, C. J. *Las ciudades perdidas del Paraguay: arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas, 1607–1767*.

McVaugh, M.C, *Canonical Medicine: Gentile da Foligno and Scholasticism*. En el Boletín de Historia de la Medicina nº76.4, 2002

Means Lawrence, Robert. *Primitive psycho-therapy and quackery*, Boston and New York Houghton Mifflin company. The Riverside Press. Cambridge 1910

Mejía, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. De los Bíblicos Españoles II, 1542

Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 15. Imprenta Real. Madrid 1788

Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de la Ciudad de Barcelona. Imprenta Real de Madrid 1789

Mendo, Andrés. *Principe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales*. 1662. Facsímil.

Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*, 2ª ed., Editorial Católica. Capítulo III, apartado 3º sobre la vida y obra de Arnaldo de Vilanova. Madrid 1967.

Menéndez Pidal, Gonzalo. *Historia General de las Literaturas Hispánicas (Tomo I)*. Autores varios. Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Capítulo *El Arcipreste de Hita*, Editorial Vergara. Barcelona, 1969

Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1957.

Mercurialis, Geronimo. *De arte gymnastica*. Archéologie et culture du corps à la Renaissance. Edición crítica, traducción y comentario del libro I, 2 vol., Enero 2000, Paris IV.

Mercurialis, Geronimo. *De pestilentia*. Conferencia realizada en Enero de 1577 sobre la plaga y sus tratamientos. Venecia, 1577.

Meredith, William. *The History of Beethoven's Skull Fragments*. The Beethoven Journal. San Jose State University 2005

Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle*. Ed. Sebastien Cramoysi. Paris 1636

- Merton, Thomas. *San Bernardo, el último de los Padres*. Madrid: Patmos. 1956
- Meseguer, Juan. *San Buenaventura, en Año Cristiano*, Tomo III, Madrid, Ed. Católica (BAC 185), 1959
- Mesmer, F.A. *Memoire de l'an VII*, en: *Mesmer, Le magnétisme animal 1779*. Proposición fundamental nº 16
- Mesmer, FA *el mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*; Bouleur, J. (tr.), Holmes, Seattle, WA, 1998
- Meyer Heinz. *Bartholomäus Anglicus, de rerum proprietatibus*. Rezeption. Selbstverständnis und (en alemán): Zeitschrift für. Deutsches Altertum 1988.
- Meyer Rojas, Marina. *Música y Sensibilidad*. Centro de Investigación y Docencia Económicas Revista. 2008
- Miguel Cruz Hernández, *Al-Farabi*, en Historia de la filosofía española. Filosofía hispano musulmana, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Madrid 1957,
- Missika, Pierre. *La música árabe de Al ándalus*. Revista de artes y letras de Israel. Nº105. Nov.1998
- Mitjana, Rafael. *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1918
- Mitre, E. y León-Sotelo, C.: *Los monasterios medievales*. En Cuadernos Historia 16 nº105. Madrid, 1985.
- Monlau, Pedro Felipe. *Elementos de higiene privada* . Barcelona 1846
- Moraes, Francisco de. [attr.], *The delightful history of Celestina the faire*. Universidad de Valencia 2005
- Morales y Marín, José Luis. *Historia Universal del Arte: Barroco y Rococo*. Barcelona, Editorial Planeta, 1989
- Moreno, José Miguel. *Fuenllana. Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*. Sevilla 1554. Glossa 920204. 1999. Los párrafos son extraídos del documento: *La vihuela y su música en el ambiente humanístico*. Isabel Pope. Marylan. 1990
- Moro, Tomás. *Utopía*. Comentario encontrado en el apartado *artes y oficios*, del libro segundo. 1515. Encontrado en el comentario de la charla de Rafael Hitloideo sobre las leyes e instituciones de la isla de Utopia
- Mozart, L. & WA, *Las cartas de Mozart y su familia*, Anderson, E. (ed. y tr.), Macmillan & Co., Londres 1938



Mrs. William Parkes, *Domestic Duties, or, Instructions to Young Married Ladies* Londres 1825

Müller, JC, 1788. *Un manual de instrucciones para la armónica de cristal*, Fox, L. (tr.), Leipzig 1995

Munro, S y Mount, B. "Music therapy in palliative care", Canadian Medical Association Journal, 1978

Museo de Ciencias y Medicina de Damasco. Julio de 2009

Music Educators National Conference. *The Power of music* Ed. Taylor y Francis. 1972 EE.UU

*Musical Instruments of the World*. Bantam Books, Nueva York, 1978

Nicolai, Ernst Anton. *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrheit*. Halle, Carl Hermann, 1745

Nieremberg, Juan. *Curiosa y oculta filosofía*. Ed.Alcalá. Madrid 1636

Northrop, Frye, *Towards Defining an Age of Sensibility*, ELH, 1956,

Ockham, Guillermo. *Summa Logicae, sobre la suposición*. 1324-1328. Universidad Panamericana. Publicaciones Cruz. 1992

O'Day, Rosemary. *Ascham, Roger (1514/15–1568)*, Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press, 2004

Olarte, Matilde. *La música en Carlos V (1500-58)*. Universidad de Salamanca. Biblioteca Virtual Cervantes. Monográfico sobre Carlos V. 2000

Olson G. *Literature as Recreation in the Later Middle Ages* Ithaca,1982.

Orian M. *Maimónides, vida, pensamiento y obra*. Primera edición. Ed. Riopiedras. Barcelona 1984.

Osuna Lucena, M<sup>a</sup>Isabel. *Sobre un latinista, poeta y músico, llamado Vicente Espinel*. Laboratorio de Arte 4 1991

Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*.Ed. Reichenberg . INO Reproducciones S.A. Zaragoza. 2000

Otten, J. *Guido of Arezzo*. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved November 16, 2009

Page C. *Johannes de Grocheio on Secular Music: A Corrected Text and a New Translation*, Plainsong and Medieval Music, 2 1993

Page C. *Listening to the trouvères, Early Music*, Vol. 25, No. 4, November 1997

Page C. *The Owl and the Nightingale: Musical life and ideas in France 1100-1300* London, 1989

Palacios, Concha. *Cuando los capiteles se ponen a cantar*. Artículo publicado en Mundo desconocido

Palacios, Silvio. *Gloria y tragedia de las Misiones Guaraníes*, Historia de las Reducciones Jesuíticas durante los siglos XVII y XVIII en el Río de la Plata, Mensajero, Bilbao, 1991.

Palma, Fermín. *Bartolomé Piñera y Siles, médico ubetense del s.XVIII*. Figuras históricas de la medicina ciennense. Seminario médico. 2000. Vol. 52

Paniagua, Juan Antonio. *La psicoterapia en las obras médicas de Arnau de Vilanova*. Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y la Antropología médica (Madrid), 1963

Paracelso. *Opus Paramirum* Libro V. De Causis Morborum Invisibilium. En el manuscrito de Viena 11.115, med. 31 se encuentra en la pág. 204 bajo el título: "*Die Bücher der unsichtbarn krannckaiten*".

Parent, J. M. *La doctrine de la création dans l'École de Chartres*, París-Ottawa 1938

Pargeter, William *and the Medical Society of Oxford 1780-3*, p.181 Ponencia leída en la reunión de la Sección de Historia de la Medicina, la Sociedad Real de Medicina, que se celebró en el Merton College, Oxford, 04 de abril 1964

Patrizi, Francesco *A moral methode of ciuile policie*. Ann Arbor, Michigan: Universidad de Michigan 2005

Pattie, FA. *El magnetismo animal de Mesmer*, Edmonston, Hamilton, NY 1994

Pecquet, Jean. *New Anatomical Experiments*, London: Printed by T. W. for Octavian Pulleyn, 1653.

Pekonen ,Osmo. *Gerberto de Aurillac: Matemático y Papa*. Revista Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española 2001

Percyval, Anthony .*The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976

Pérez Algar, Félix. *Alfonso X el Sabio: Biografía*. Madrid: Studium Generalis.1997

Pérez Peña, F. *Los últimos clínicos de San Carlos. Estampas y vivencias de la Facultad de Medicina de San Carlos. Parte Primera (hasta su cierre en octubre de 1965)*. Madrid, Editorial Vision Net. 2005

Pérez, Joseph. *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Nerea, 1997

Periódico de la Sociedad Americana de Musicología, 2007. Vol. 56,

Perroy, E. La Edad Media. *La expansión de Oriente y el nacimiento de la Civilización Occidental*, Ediciones Destino, Barcelona, 1961

Person, James Jr., *Montesquieu* in *Literature Criticism from 1400 to 1800*, Gale Publishing: 1988

Pinel, Philippe. *Nosografía filosófica o Aplicación del método analítico á la medicina*, Volumen 2 Imprenta Real (Madrid) 1803

Piñera y Siles, Bartolome. *Sobre Ambrosio Silvan...* Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 13 Escrito por Imprenta Real (Madrid) 1788

Piotrowski, KR *Trastorno Marianne Davies, la armónica de cristal y de los nervios*. Glass Music International, Inc. Diario. 1988

Pizà, Antoni. *Antoni Literes: Introducció a la seva obra* Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, 2002

Platón, *Timeo*, 41. *Fedro*, 245C-246A. Letters 110, 111.

Platón. *Leyes*, los libros II y VII, *República*, Libro III

Plutarco. *De superstitione*. Cisalpino-Goliardica, Milan 1980

Poch, Serafina. *Conceptos musicoterapéuticos del pasado válidos en la actualidad*, publicado en el "Anuario" del Instituto Español de Musicología.- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.).- Barcelona.- Vol. XXVI, 1971

Poirier, Jean Marie. *Ambroise Paré de Laval au Maine*. Artículo en francés acerca de la música en el contexto del cirujano. 2004

Poliziano A. *Opere*. Basle 1553, extraído de Rudolf Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*. Madrid: Gredos, 1981

Porfirio, *Vida de Pitágoras*, Gredos Madrid 1978.

Porter, Roy. *Doctor of Society: Thomas Beddoes and the Sick Trade in Late Enlightenment England* London: Routledge, 1992

Portinari, F. *Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Tormo: EDT 1981

Posch Blasco, Serafina. *Compendio de musicoterapia. Tomo II*. Barcelona. Herder.1999

- Potiron H. Boèce, *Theoricien de la Musique Greque*. pp 38. Paris: Bloud et Gay (Institute Catholique de Paris), 1961
- Poyssel, Ulrich. *Splendor Solis*. Published 1920 by K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd. in London.
- Price, D. C. *Patrons and Musicians of the English Renaissance*. Cambridge University Press, 1981
- Prinz, Armin. *Mesmer, Franz Anton* . Neue Deutsche Biographie 17. 1994
- Quarter Note. *Sistema melódico árabe*. Música del mundo. Blog. Julio 2008
- Querol, M. *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona. Diputación de Barcelona, Institut del teatre 1981
- Querol, M. *La música en las obras de Cervantes*, Ediciones Comtalia, Barcelona, 1948
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *Las zahurdas de Plutón*. Ediciones de Arte y bibliofilia 1975 (1631)
- Radocy J, Boyle, D *Psychological Foundations*, Publicado por Charles C. Thomas. The University of Miami, Coral Gables, Florida 1997
- Ramajo Aliste, Félix. *Vida y obra del padre Juan Gilabert Jofré*. Diputación Provincial de Valencia. 1998
- Ramón Guerrero, Rafael. Apuntes biograficos de Al-Farabi según sus vidas árabes. Revista de la UCM Anaquel de Estudios Árabes 14, pp231-238. Madrid 2003
- Ramón Guerrero, Rafael. *Obras filosóficas y políticas*, Trotta, Madrid, 2008
- Ramon Llull, *Poesies*, ed. Josep Romeu i Figueras (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988); y Martí de Riquer, *Història de la Literatura Catalana* Barcelona: Ariel, 1984, vol. II
- Ramos-e-Silva M. *Saint Hildegard von Bingen (1098-1179): 'the light of her people and of her time*. Internat J Dermatol 1999;38(4)
- Raña Dafonte, César - *Pedro Abelardo (1079-1142)*. Ed. del Orto. Madrid. 1998. Varias páginas
- Raña Dafonte, César. *Jean de Salisbury (1110/20-1180)*. Ediciones del Orto 1999
- Rapini, Ronald P., Bologna, Jean L.; Jorizzo, Joseph L. *Dermatología: 2-Volume Set* . St. Louis: Mosby. 2007

Rausky, Franklin. *Mesmer ou la révolution thérapeutique*. Ed. Payot, Paris 1977

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, 22ª edición  
Rees, Owen y Nelson, Bernadette *Cristóbal de Morales: Sources, Influence, Reception*. Boydell Press, 2007

Reese, Gustave, Noble Jeremy. *Josquin Desprez*. The New High Renaissance Masters. Norton. New York 1984

Reggio, Barnabas de. *Regimen sanitati*, Ms. Paris, B.N., nouv. acq. lat 1430 (XV), fol.10 rb.

Remigius Autissiodorensis. *Commentum in Martianum Capella*. Ed. Cora E.Lutz. 1962 Leiden 2.

Report of the *Commissioners charged by the King in the examination of Animal Magnetism* (originally published 1784), English translation in *Skeptic* magazine of the Skeptic society, vol 4 no 3 1996

Revista ALCIONE Nº 16

Revista de Folklore, 1989. Tomo 06a, nº 66

Revista Digital. Nº 28 *Recorrido de la historia de la musicoterapia* Enero 2011

Revista electrónica Arsgravis. Artículo sobre El Islam. Signos del zodiaco. *Doce miniaturas persas que reproducen los signos del zodíaco bajo una forma antropomórfica*. 2006

Rey González, Antonio M. *Antonio Pujadas Mayans (1811-1881)* Hemeroteca. Clásicos de la Psiquiatría Española del s.XIX (VI) Revista AEN.

Reyna, Albert, *El concepto de religión en las Epístolas de los Hermanos de la Pureza*, en revista *Alif Nûn* nº 48, abril de 2007

Ribera y Tarragó, Julián. *La música árabe y su influencia en la española*. Revisión, prólogo y semblanza biográfica por Emilio García Gómez, Mayo de Oro, Madrid, 1985

Riding, Alan ; Dunton-Downer, Leslie. *Guías visuales Espasa: Ópera* (1.ª edición). Espasa Calpe, S.A. 2008

Rippa Bonati. Maurizio. *Some tradiciones regarding the old Anatomy Theatre of Padua*. University of Padua 2011

Robert Bouchet y Paulina Fargue - Los cuadernos de Arles N º 1 . *Crónica de un año de la peste 1720-1721 Arles* . Actes Sud, Arles, 2009

Robinson, T. *The Schoole of Musicke*. London, 1603

Rodrigo Pertegas, J. *Hospitales de Valencia en el S. XV Su administración, régimen interior y condiciones higiénicas*. Rev. Arch. Biblioteca y Museos. 1927. Madrid.

Roger Ascham. *Toxophilus*, editado por Edward Whitchurch (1545). Cambridge University Press 1904

Roger, Louis. *Traité des effets de la musique sur le corp humain*. Publicado por Brunot. París 1803

Röllig, K.L. *Über die armónica. Ein Fragment*. Facsimil Berlín 1787

Rorke Margaret Ann. *Music Therapy in the Age Enlightenment*, PhD University of Utah. Journal of Music Therapy, XXXVIII (1), by the American Music Therapy Association, 2001

Rosé, Isabelle *Construire une société seigneuriale : itinéraire et ecclésiologie de l'abbé Odon de Cluny (fin du IX e-milieu du Xe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2008

Rosenman, Leonard D. *Guy de Chauliac*, An English translation. M.D 2005

Rosenthal F, *The Defense of Medicine*. Bulletin of the History of Medicine, 43 1969

Rousseau, George S *Science and the Discovery of the Imagination in Enlightened England*, Eighteenth Cent. Stud., 1969

Rousseau, Jean-Jacques *Essai sur l'origine des langues*, en *La música y la estética en los siglos XVIII y XIX*, ed. Peter le Huray y James Day (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), y en Colección estética y crítica nº 23. *Escritos sobre música*. JJ.Rousseau. Universidad de Valencia. Dir. Roman de la Calle. 2007

Rousseau. JJ *Las confesiones*. Segunda Parte. Libro séptimo. 1741. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Rousseau. JJ *Diccionario de música*. Ediciones Akal 2007

Rousseau. JJ *Essai sur l'origin Dans langues*. Sanson et compagne. Paris 1781

Rowell Lewis, *Introducción A La Filosofía De La Música Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999

Rubio, Samuel. *Juan Vásquez, Agenda defunctorum*. Alianza Editorial. Madrid. 1975.

Rubio, Samuel. *Historia de la música española. Desde el Ars Nova hasta 1600*. Alianza Editorial. Madrid. Vol 2. 1983

Rudolf E. Radocy and J. David Boyle, *Psychological Foundations of Musical Behavior*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, Publisher, 1979

Rudolph A. Rasch. *Leonora Duarte*, Grove Music Online, ed. L. Macy. Septiembre de 2006

Rumi, Yalal Al-Din. *El Masnavi*. Plaza edición. Madrid 1998

Rush, Benjamin. Ensayos, literarios, morales y filosóficos (Filadelfia, 1798)

Ruz Mata, Francisco Javier. *Recorrido pedagógico a través de la guitarra renacentista*. Revista digital para profesionales de la enseñanza. Federación de Enseñanza de CCOO de Andalucía. Enero de 2010.

Rycaut, P. *The History of the Turkish Empire from the Year 1623 to the Year 1677*. Londres, 1680.

Rynck, Patrick de: *Hugo van der Goes, «La muerte de la Virgen», Cómo leer la pintura*, Grupo Editorial Random House Mondadori 2005

Sabuco, Oliva de, *La nueva filosofía de la naturaleza del hombre* Traducción de Mónica Balltandre. Athenea digitAl- núm 10. (otoño 2006)

Sabuco, Oliva. *New Philosophy of Human Nature: Neither Known to Nor Attained by the Great Ancient Philosophers, Which Will Improve Human Life And Health*", por Mary Ellen Waithe, Mary Colomer Vintro, and C. Angel Zorita University of Illinois Press

Sacks O. *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Munich 1987..

Sakula, Alex. *Auenbrugger: Opus y Opera*. J. Roy. Colegio de Médicos, Vol. 12, 1978.

Salomon, Maynard. *New Light on Beethoven's Letter to an Unknown Woman*. Vol. 58, n.º 4 (Oct.). The Musical Quarterly. 1972

San Agustín, *De Musica*. En: *Obras completas*, vol. XXXIX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988,

San Isidoro de Sevilla. *Etimologías* libro III cap 15-17

San José Lera, Javier. *Fray Luis de León.. Historia, Humanismo y letras* Ed. Universidad de Salamanca. 1996

Sánchez Madrid, Sebastián. *Arqueología y Humanismo. Ambrosio de Morales*. Universidad de Córdoba, 2002.

Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Ediciones Siruela . Barcelona 1946

Schrodter Willy, Commentaries on the Occult Philosophy of Agrippa NY., Weiser, 2000

Schullian D.M and Schoen M. *Music and Medicine*. New York 1948

Schumacher, Rudolph. *Die Musik in der Psychiatrie des XIX. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang, 1982.

Scillia. Charles, E *Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor*. Gesta, Vol. 27, No. 1/2, Current Studies on Cluny, Published by: International Center of Medieval Art. Nueva York 1988

Secondary Literature. *A scholarly appraisal of Fernel's work*, traducido al ingles por Plancy's, del *Vita Fernelii*, y también en C. S. Sherrington, *Endeavour of Jean Fernel* (Cambridge, 1946).

Selam Al- Helou. *Al-Mowachahat Al-Andaloussia. Origene et Evolution*. Librairie Al-Hayat.Beirut 1965

Serao, Francesco. *Della tarantolla o sia falangio de Pulia*. Roma 1742.

Shaffer, Neil. *Marquis de Sade, a life*. Ed. Trogildayte. EE.UU 2000

Shakespeare W. *Romeo y Julieta*. Acto IV escena 5 Edición de Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006

Shakespeare, William, *El peregrino apasionado*. Edición de Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006 Soneto VIII, segunda estrofa.

Shakespeare, William. *El mercader de Venecia* Acto V, Escena 1 y también en Mathews, Samuel. *Effects on music in curing and palliating disease*. University of Pennsylvania. Philadelphia 1806

Shalter, Thomas. *A Mirrhor mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirrhor of Modestie,* London, 8vo, n.d. (Brit. Mus. and Bodleian). 1579

Shiloh, Ammon. *Arab music*. The New Grove Dictionary of Music and Musician. Ed.Macmillan. London 1995

Shiloh A. *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture: The Epistle on music of Ikhwan Al-Safa*, Londres 1993,

Shiloh Ammon. *The theory of music in Arabic writings* (c. 900-1900) G. Henle Verlag, 2003

Shiloh, A. *The Epistle on music of Ikhwan Al-Safa*, en *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993,



Sidney, Phillip. *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1580- 1590) Ed.Penguin 1977

Sieglinde Falkinger „...weil wir Christen sind und keine Heiden“. Die Schrift bei den Chiquitanos (Monkoka) im Tiefland Boliviens, in *Sendung – Eroberung – Begegnung*. op. cit, 2005.

Signell, Karl L. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Nokomis FL (USA): Usul editions/Lulu.com. (2004).

Siraisi, Nancy G. *Medicine and the Italian universities, 1250-1600*. Boston 2001.pág.114

Solorzano, Joannes. *Emblemata regio política...*1653. Edición moderna de J.Mª González de Zárate, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987.

Solorzano, Juan de *El príncipe y la música en Juan de Solórzano*. Florilegio de estudios de emblemática 2004

Soriano Fuertes y Piqueras, Mariano. *Música Árabe – Española en conexión con la medicina y arquitectura* Ed. SM. Barcelona. 1853

Spencer R. *The Burwell Lute Tutor*, Leeds, 1974

Sprenger J, Insitoris H. *Malleus Maleficarum*, traducción al inglés de M. Summers. Londres 1948. Traducción al castellano por Editorial Maxtor. España 2004

Starobinski, Jean. *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Basilea, Geigy, 1960

Stegmuller F, *Repertorium biblicum mediaevi*, 9 vols .Madrid, 1950-80, vol. 4

Stephen Gooson. *The Schoole of Abuse and Apologie* , fue escrito en 1579 y editado en 1868 por Edward Arber su obra *English Reprints*. f.11r

Stevenson, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Alianza, 1992, traducción revisada de la edición original, aparecida en Estados Unidos en 1961)

Stevenson. R. *Juan Bermudo*, La Haya 1960 v.

Stillingfleet, Benjamin. *Literary life and select Works of Benjamin Stillingfleet: Several of which have never before been published*. London 1811 Vol. I. Cap. XIII.

Strohmaier, Gotthard. *Hunain Ibn Ishaq – An Arab Scholar Translating Into Syriac*. Aram 3 1991

- Stubbs, W. *Memorials of Dunstan*, Rolls Series 6. Londrés 1874
- Suñol, Gregorio Ma. O.S.B., Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes, Monasterio de Monserrat, 1943.
- Susan McClary, *Music, the Pythagoreans, and the Body*, en *Choreographing History*, ed. Susan Leigh Foster. Bloomington: Indiana University Press, 1995
- Sutcliffe, W. Dean. *Haydn's Musical Personality*, publicado en *The Musical Times* 130. 1989
- Sutherland Harris, Ann. *Seventeenth-century art & architecture*. Publisher Laurence Kinas, London 2005
- Swift, Jonathan. *Cuento de un tonel*. Texto extraído de *Tale of a Tub, to which is added The battle of the books, and the Mechanical operation of the spirit*. Nichol Smith, editores. Oxford: Clarendon Press, 2ª edición en 1958
- Tadhkirat uli'l-abab... Memorial for Wise Men...* El Cairo 1937
- Teshuvot refuiyot* [Medical Responsa], Medical Works, vol.5, ed. S Muntner (Jersusalem, 1969),
- Teske, Roland J. (2003). *William of Auvergne on the Various States of our Nature*. *Traditio* 58: pp. 201-218; reprinted in Teske 2006
- Teske, Roland J. *The Universe of Creatures*. Medieval Philosophical Texts in Translation 35. Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press. 1998
- Tester, Jim. *Historia de la astrología occidental*. The Boydell Press. México 1990
- The Relative Influence of European Writers on Late Eighteenth-Century American Political Thought, *American Political Science Review* 78,1, Marzo 1984
- The Sixteenth Century Journal*, Vol. 20, No. 1 Spring, 1989
- Thomas Bettany ,George. *Dictionary of National Biography. Browne or Brown, Richard (fl. 1674- 1694)* 1968
- Timio, Mario, *Gentile da Foligno, a Pioneer of Cardioneurology. Commentary on Carmina de urinarum iudiciis and De pulsibus..* Department of Internal Medicine and Nephrology, Hospital San Giovanni Battista, Foligno, Italy. 1999
- Tinctoris, J. *Complexus effectum musices, en Corpus Scriptorum de Musica*, 22, Johannes Tinctoris. Opera Theoretica, II, editado por Albertus Seasy, American Institute of Musicology, 1975. Texto latino.

Tinctoris, Johannes. *Complexus effectum musices*, Ed. Coussemaker, IV Traducción realizada de *Historia de la Estética: la estética moderna, 1400-1700* de Wladyslaw Tatarkiewick. Ediciones Akal Madrid 2004

Tinctoris, Johannes: *Liber de natura y tonorum proprietate*, i, [1: 68] Opera teórico, ed. Albert Seay, 2 vols., *Corpus scriptorum de musica*, 22, Rome, 1975-8.

Tissot, Michael Robert. *Joannes Aegidius de Zamora, Ars musica*, American Institut of Musicology. Dallas 1974

Tissot, Samuel Auguste *Abhandlung über die Nerven und deren Krankheiten* Leipzig: Friedrich Gotthald Jacobaer und Sohn, 1781

Tissot, Samuel Auguste *De l'influence des passions de l'a<sup>me</sup> dans les maladies et des moyens d'ene corriger les mauvais effets*. En Karl-Heinz Polter, *Musik als Heilmittel*. Dusseldorf: G.H. Nolte, 1934

Tissot, Samuel Auguste. *Traite des nerfs et de leurs maladies*. París 1790

Titon du Tillet ,Evrard. *Parnasse François* (1732), traducido al inglés por Bodil Asketorp y Steward Shield en 1995 encontrado en el libreto del disco *Sainte Colombe, Concert a deux violins esgales*.

Tomás Cabot, Josep. Artículo. *La voz que curaba reyes*. Revista Historia y vida. Nº 500. Año XLI

Torres, Jorge A. *La música como ciencia*. Artículo de la revista de arte y estética contemporánea. Mérida 2009. p.103

Tortella Casares, Jaime. *Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música*. Universidad Autónoma de Barcelona

Touma h. *La Musique arabe*, Buchet-Chastel, París, 1977

Touma, Habib Hassan *The Music of the Arabs*, trans. Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press 1996

Tournier, Michel. *Alberto Durero. Melencolia I*. La Jornada Semanal, 6 de agosto del 2000

Tourtelle, Etienne. *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas y morales en el hombre y medios de conservar la salud*. Madrid 1806

Tufayl, Ibn Abu Bakr, *El filósofo autodidacto [Risala Hayy ibn Yaqzan]*, Editorial Trotta: Madrid, 1995

Ucha Ubade, M.. *Música funcional en los ambientes laborales*, Relato Oficial del II Congreso argentino de Medicina del Trabajo, Buenos Aires 1959.

Ugo da Siena, *In prima fen primi Canonis Avicenne*. Expositio (Ferrara 1491)  
Fen 2 Libro I. 1.2.3.1 sig. g3v

Ulpian Fullwell, *The first part, of the eight liberal science: entituled, ars adullandi, the arte of flatterie* (1579) sig. B1v

Uña Juárez, Agustín: *Cántico del Universo. La estética de San Agustín*, Madrid, UCM, 1999,

Usabí'a, Ibn Abi (1194-1270) *Las fuentes esenciales de la clasificación de los médicos*. Contiene 308 biografías de médicos; desde los griegos hasta sus contemporáneos. Ed. Muller, 2 vols., 1884. Esta cita está en el volumen 1

Uwins, David. *A Treatise on those Disorders of the Brain and Nervous System*. London 1833

Valderrama Martínez, Fernando. *El Cancionero de Al-Haik*. Editora Marroquí, 1954.

Valdés R. *Aplicación de la música terapia en la clínica psicológica*. Rev. Hospital Psiquiátrico de La Habana 2000

Van der Elst, Baron Joseph. *The last flowering of Middle Age*. New York 1944

Van der Waerden, Bartel Leendert *The Heliocentric System in Greek, Persian and Hindu Astronomy*, Annals of the New York Academy of Sciences 1987

Van Deusen, Nancy. *Roberts Grosseteste. De generatione sonorum*. Ed. Ej.Brill, Leiden 1995

Van Til, Cornelius, *The Case for Calvinism*. N.J.: Presbyterian and Reformed Publishing Co., 1975

Vandermarcq, Fabien. *Charles Rollin, héritier de l'humanisme et de Port-Royal*, Port-Royal et l'humanisme. Chroniques de Port-Royal n°56, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2006

Varela, Manuel, López Carlos. Giuseppe Cervi, Guillaume Jacobe y las relaciones entre la "Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla" y la "Royal Society of London en 1736". DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist.Illus. 1998, 18

Vargas Llosa, Mario. *El elogio de la Madrastra*. Ensayo titulado Venus con amor y música Ed. Grijalbo S.A. de C.V. Enero de 1998

Vasari, Giorgio *Le Vite*, 1568 ; reeditado por Penguin Classics con traducción de George Bull en 1965

Vázquez de Benito, M. C. *Obra médica / Averroes*. Universidad de Córdoba 1998

Vecchi G, *Medicina e musica, voci e strumenti nel "conciliador"* (1303) di Pietro D'Abano. *Quadrivium* 8 (1967)

Vega, María José. *Música y furor poético en el renacimiento: la fantasía de los orígenes*. Universidad Autónoma de Barcelona. *Res Publica Litterarum*, 2, 2005

Veglison, Josefina. *El Collar único de Ibn Adb Rabí*. Ed Síntesis. Madrid 2007

Velazco J.L. *Martín Lutero devuelve el canto y la música al pueblo en el culto público*. (Revista El Faro. Septiembre-Octubre México 1994

Venet, Gisèle. *Bible et musique sacrée en Angleterre au XIXe siècle*. en *La Bible dans le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Universidad de París X, Nanterre, 1984.

Vidal y Careta, Francisco. *La música en sus relaciones con la medicina*. Barcelona 1882

Vignaux, M.. *L'influence de la Réform sur la nature et la fonction de la musique dans la liturgie anglicane*, en, *Foi et Vie* 1539

Viguera, María Jesús, *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes : (Al-Andalus del XI al XIII)*, Madrid, Mapfre, 1992

Vila Redondo, *La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníes de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)*. Artículo 2003

Vilanova, Arnaldo de, *Regimen Salernitanum, in opera omnia* (Basel 1585), col.1875

Vilanova, Arnaldo de. *Breviarium practicae*, en *Arnaldo Villanovani philosophi et medici summi Opera omnia, cum annotationibus Nicolai Taurelli*, Basilea 1585, cap.XVIII

Villanova, Arnald of. *Opera Omnia, Praxis Medicinalis*, McVaugh, *Medicine before the Plague*,

Virginia M. Wilson, *Variations in Gastric Motility to Musical Stimuli*, in *Music in Therapy* 1956, ed. E. Thayer Gaston . Lawrence, Kansas: Allen Press, 1957,

Voss, Angela. *Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino*. Centro virtual Enrique Eskenazi

Vosters, S. A., Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco, Madrid, Cátedra, 1990

Vredeveld ,Harry.*Hessus, Eobanus*. Enciclopedia Oxford de la Reforma. Ed. Hans J. Hillerbrand. Oxford University Press 1996

VV.AA *Consilia and more works in manuscript by Gentile da Foligno*, Medical History. 3.1 Enero de 1959

VV.AA *Historia Calamitatum y otros textos filosóficos*. Pentalfa. Oviedo 1996. pp.13 y posteriores

VV.AA *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Varios Editores de la época. Paris 1751

Walker, D. P, *The Aims of Baif's Académie de la Poésie et de la Musique*, Journal of Renaissance and baroque Music, 1 1946

Wallace, William A. *Albertus Magnus, Saint*. Dictionary of Scientific Biography. New York: Charles Scribner's Sons. 1970

Walsh, James J. *Henri de Mondeville Laughter and health*. Nueva York: D. Appleton and CO., 1928

Watkins, Glenn. *Gesualdo: The Man and His Music*. 2nd edition. Oxford, 1991

Webb, Daniel. *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. London: J. Dodsley, 1769

Webster C., *Paracelsus Confronts the Saints: Miracles, Healing and Secularization of Magic*, Social History of Medicine, 8 (1995)

Webster, Charles, *Codex Vossianus Chymicus* 25, ff. 511—12a, ed. K. Sudhoff, *Versuch einer Kritik der Echtheit der Paracelsischen Schriften*, pt 2.1 Leiden University. Berlin, 1898

West, M.L *The Orphic Poems*. Oxford 1983,

White A. *Boethius in thr Medieval Quadrivium*, en M.Gibson, *Boethius: His life, thought and Influence*. Oxford 1981

Whytt, Robert. *Observations on the Nature, Cause, and Cure of Those Disorders Which are Commonly called Nervous, Hypochondriac or Hysterick*. Harvard University 1765.

Whytt. Robert. *Les vapeurs et maladies nerveuses, hypocondriaques ou hysteriques*. Vol.1. Paris 1767

William Vaughan, *Naturall and artificial directions for health* (1600)

William W. Sears, *Processes in Music Therapy*, en Music in Therapy, ed. E. Thayer Gaston New York: The Macmillan Company, 1968

Willis, Jonathan P. *Church music and protestantism in post-reformtion England: discourses, sites and identities*. St Andrews studies in reformation history. Asghate Publishing Limited. 2010

Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. W. W. Norton & Company, 2000

Yates, Amelia Frances, *The French Academies of the XVIth Century*, [1947], London; Warburg Institute, 1988

Yeo, Richard R.. *Encyclopaedic visions : scientific dictionaries and enlightenment culture*. Cambridge University Press 2002

Young, Paul Thomas. *Feeling and Emotion*, en *Handbook of General Psychology*, ed. Benjamin B. Wolman. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1973

Young-Eisendrath, Polly, y Dawson, Terence. *Introducción a Jung*. I. "Las ideas de Jung y su contexto". 1. Claire Douglas. "El contexto histórico de la psicología analítica". Páginas 57-79. Madrid: Akal Cambridge. 1999/2003

Yubayr, Ibn. *A través de Oriente-Rihla*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 2007

Zamala, Miguel Ángel, Vandebroek, Paul, *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. Universidad de Valladolid, Fundación Carlos de Amberes. Centro de estudios de Europa Hispánica.

Zarlino, Gioseffo en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.*, ed. Stanley Sadie. Vol 20. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980

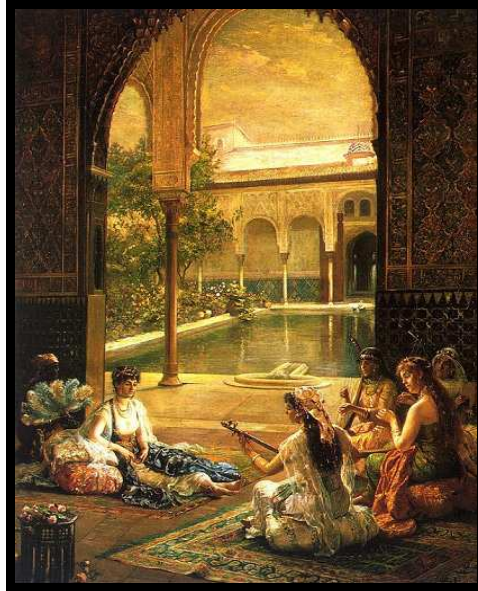
Zweig, S. *La curación del espíritu. Franz Antón Mesmer, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud*. Barcelona: Editorial Apolo. 1932

## **ADDENDA ICONOGRÁFICA**



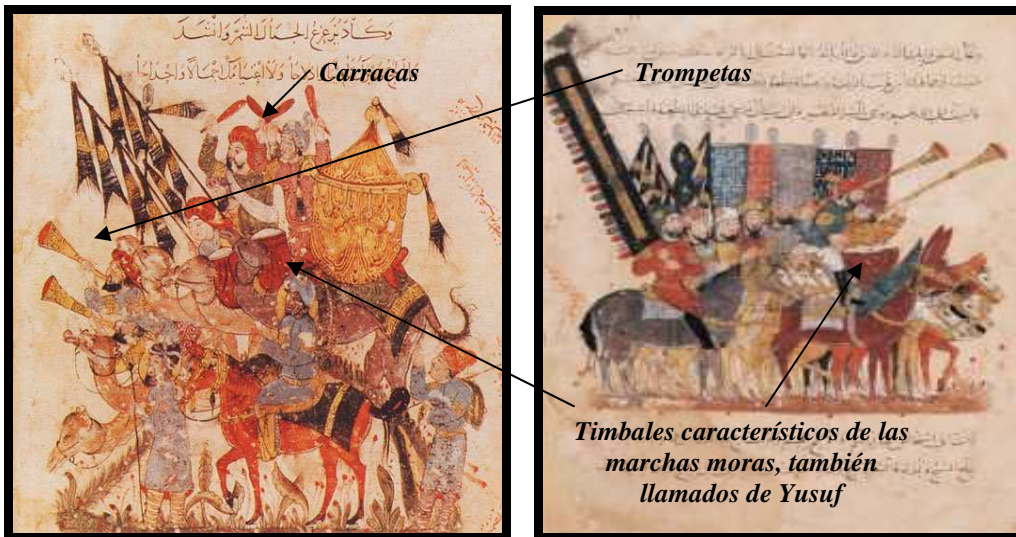
**ADDENDA ICONOGRÁFICA**  
**CAPÍTULO 1: LOS EFECTOS TERAPÉUTICOS DE LA MÚSICA**  
**EN AL-ANDALÚS**

Imagen nº1



Esclavas cantoras al servicio de la sultana

Imagen nº2



Miniaturas del s.XI

Imagen nº3



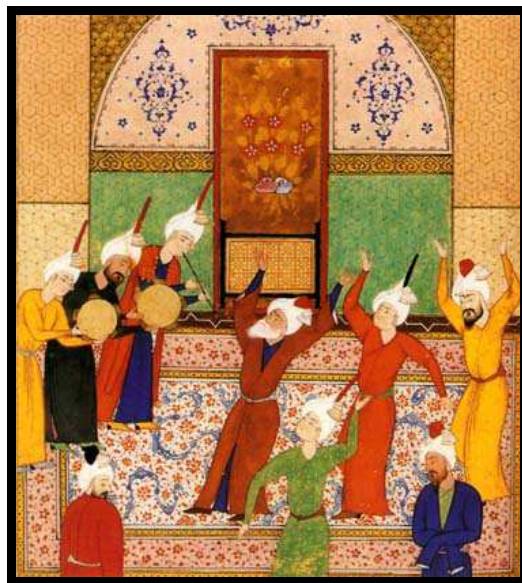
Miniatura del s.X. Ziryâb ante el califa

Imagen nº4



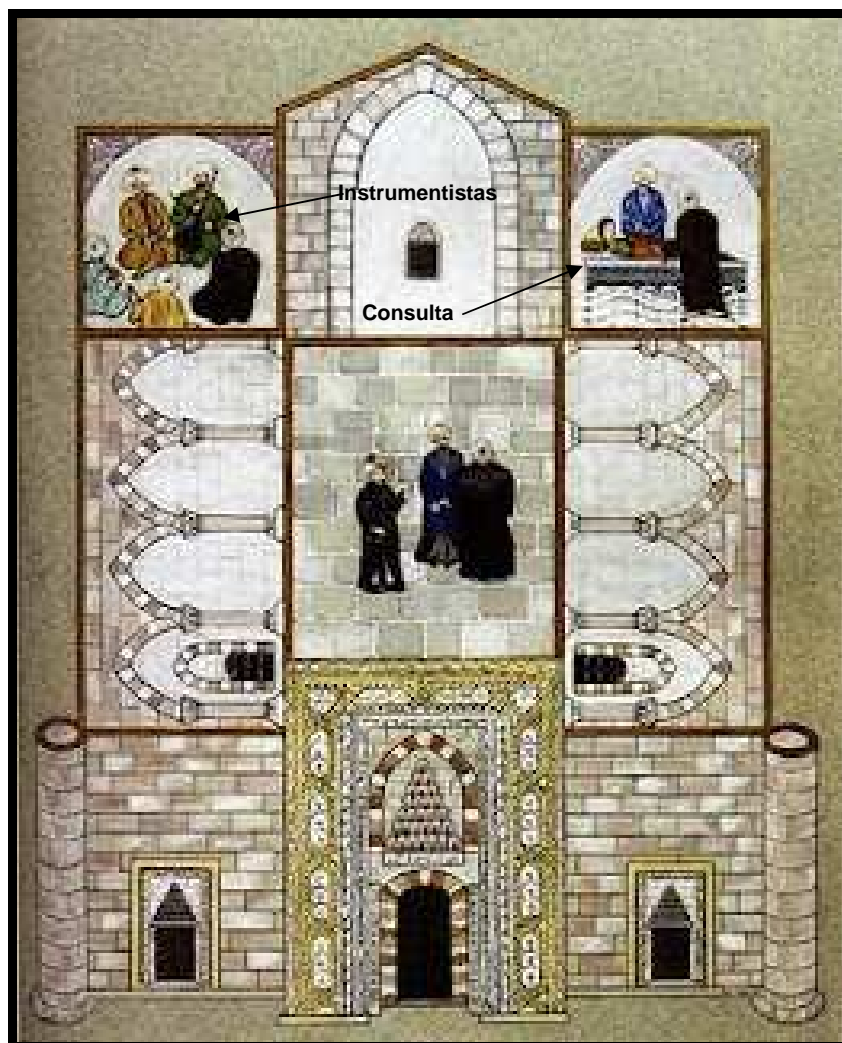
Miniatura andalusí s. XIII. Al-Farabi

Imagen nº5



Miniatura persa de Derviches danzantes del s.XV

Imagen nº 6



Interior de un Maristan. En la parte superior izquierda, hay un grupo de instrumentistas tocando, y justo enfrente de ellos, una consulta. Miniatura s.XI

## CAPÍTULO 2: LOS REFERENTES CRISTIANOS. MONASTERIOS, ESCUELAS Y UNIVERSIDADES MEDIEVALES EN EUROPA

Imagen nº7



Capitel del primer modo. Cluny III

Imagen nº8



Capitel del segundo modo. Cluny III

Imagen nº9



Capitel del tercer modo. Cluny III

Imagen nº10



Capitel del cuarto modo. Cluny III

Imagen nº 11



Saúl y David. Rembrandt 1655

Imagen nº12



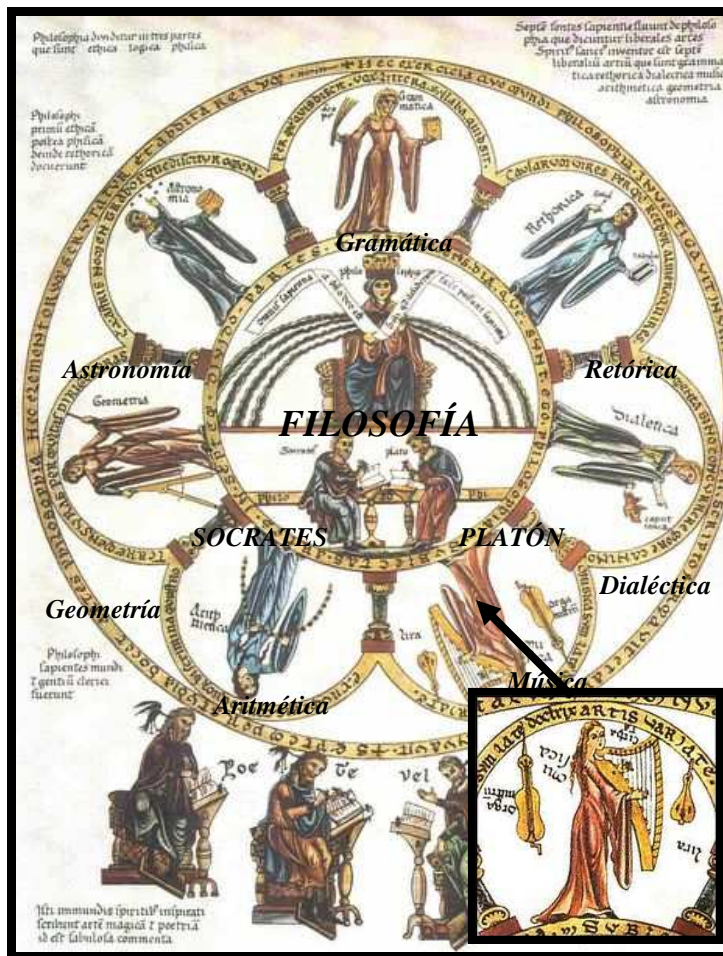
David tocando para Saúl. Arent de Gelder 1682

Imagen nº13



Saúl y David. Erasmus Quellinus II 1635

Imagen nº14



Las siete artes liberales – Imagen del Hortus deliciarum de Herrad von Landsberg (siglo XII) y detalle de la música.

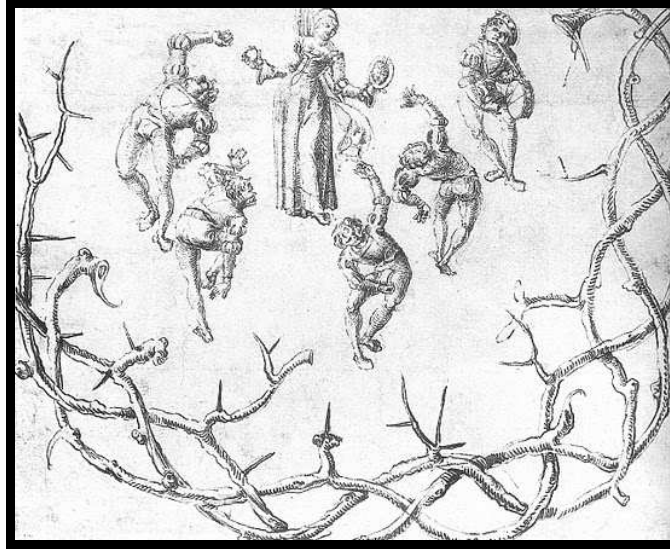
Imagen nº 15



Livres pour la santé garder. British Library, Sloane MS 2435, f10

## CAPÍTULO 3: EL RENACIMIENTO

Imagen nº16



Grabado s.XVI. Moresca

Imagen nº17



Splendor Solis. Salomón Trismosin. Kupferstichkabinett, Museo de Prusia en Berlín



Imagen nº 18



Charles-Quint au monastère de Yuste 1837. Eugène Delacroix. Musée Eugène Delacroix p.36

Imagen nº19



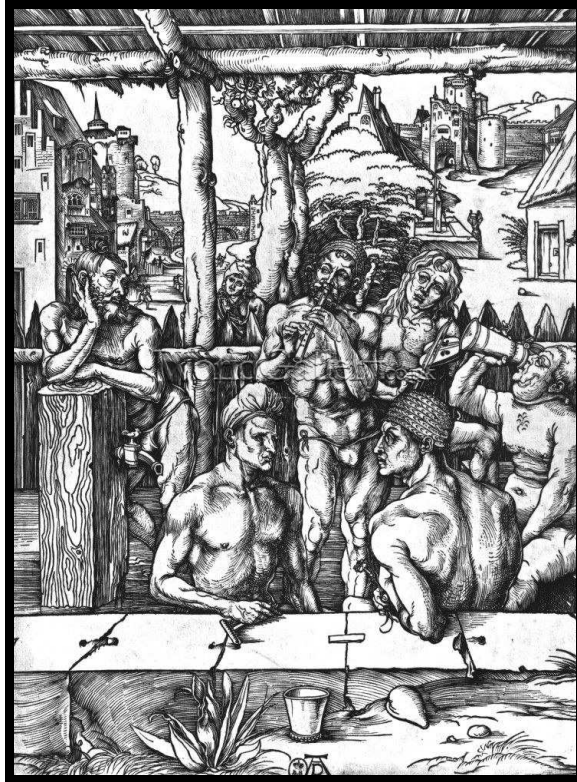
Hendrick Hondius I

Imagen nº20



Hendrick Hondius I. Detalle y copia de "La manía danzante" de Pieter Bruegel, El viejo.

Imagen nº 21



Baño Masculino. Xilografía 1496

Imagen nº 22



Lutero tocando y cantando al laúd con su familia. Grabado del s.XVI

Imagen nº 23



Grabado del S.XVI. Cuatro temperamentos

Imagen nº 24



Pieter Bruegel, el viejo. La cosecha. 1565. Museo Metropolitano de Arte de N.Y. EE.UU

Imagen nº 25



Venus recreándose en la música, h. 1550. Museo del Prado (Madrid)

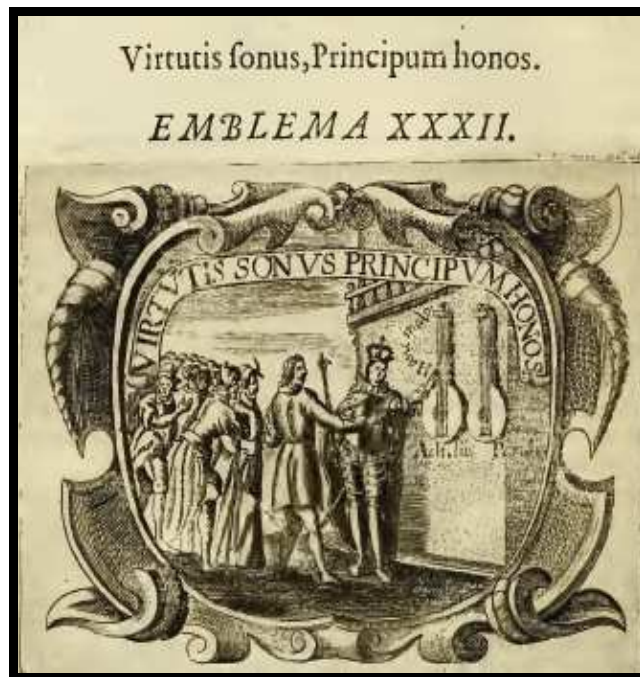
## CAPÍTULO 4 : EL BARROCO. LA DOCTRINA DE LOS AFECTOS Y LA MÚSICA

Imagen nº 26



Centum regio politica. Emblema XXXI

Imagen nº 27



Centum regio politica. Emblema XXXII

Imagen nº 28



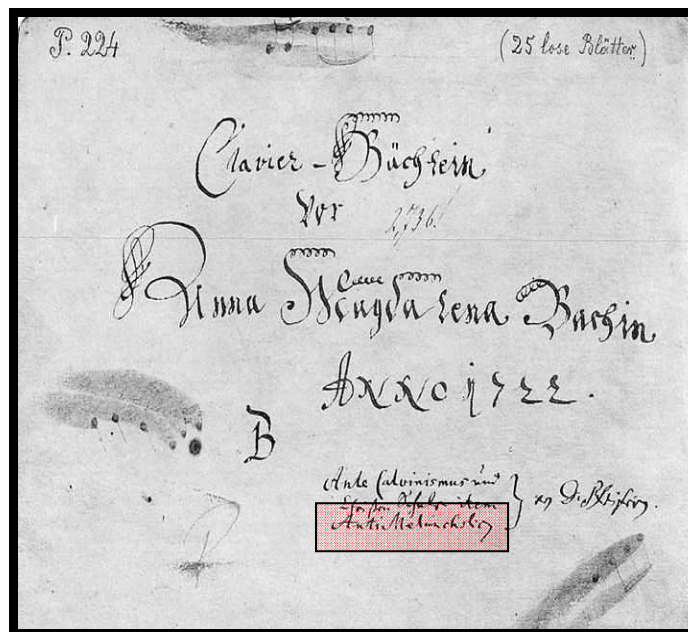
El príncipe perfecto. Documento XXX. 1662

Imagen nº 29



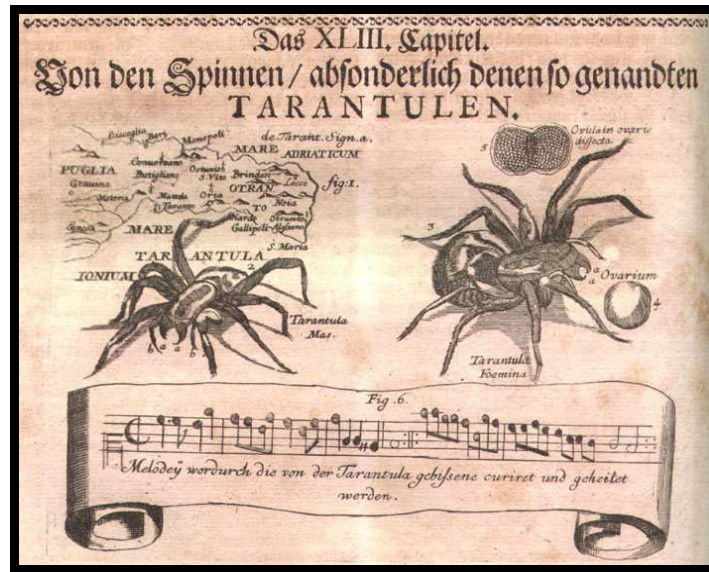
La educación de Maria de Medici (1622-1624) . Museo del Louvre. Paris

Imagen nº 30



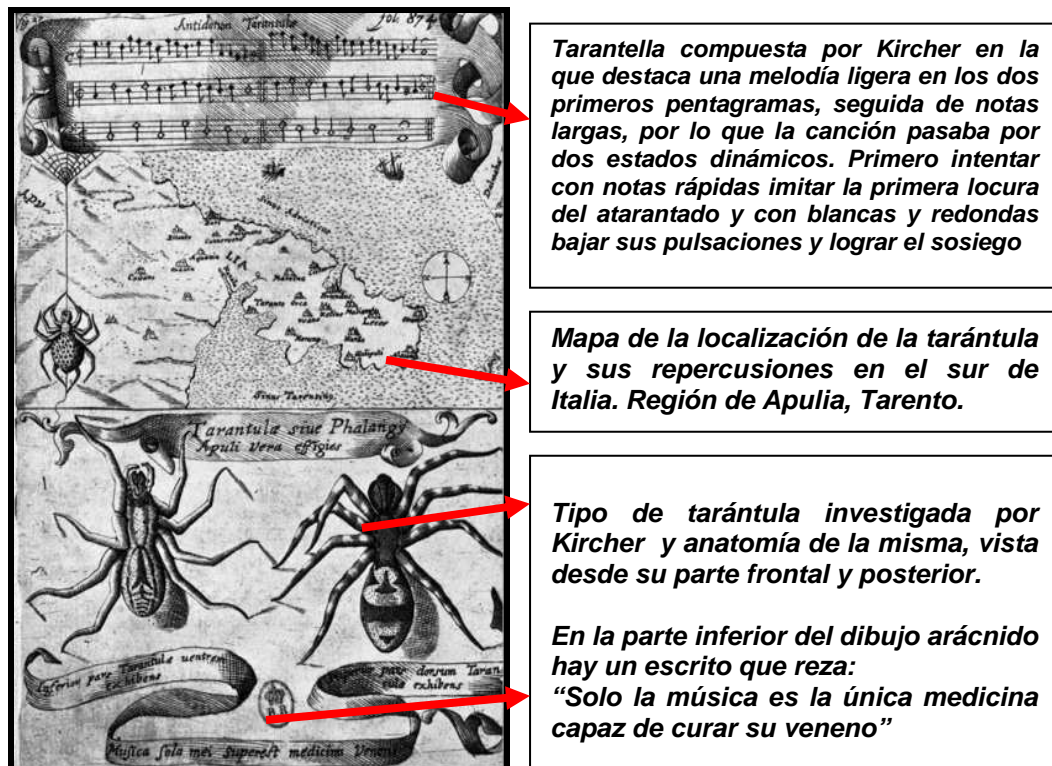
Portada del recopilatorio Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach. Año 1722

Imagen nº31



Detalle del tratado *Antidotum Tarantulae*. Athanasius Kircher

Imagen nº 32



**Tarantella compuesta por Kircher en la que destaca una melodía ligera en los dos primeros pentagramas, seguida de notas largas, por lo que la canción pasaba por dos estados dinámicos. Primero intentar con notas rápidas imitar la primera locura del atarantado y con blancas y redondas bajar sus pulsaciones y lograr el sosiego**

**Mapa de la localización de la tarántula y sus repercusiones en el sur de Italia. Región de Apulia, Tarento.**

**Tipo de tarántula investigada por Kircher y anatomía de la misma, vista desde su parte frontal y posterior.**

**En la parte inferior del dibujo arácnido hay un escrito que reza:  
"Solo la música es la única medicina capaz de curar su veneno"**

Detalle del *Antidotum tarantulae*

Imagen n°33



Incisione da Phanurgia Nova, 1673, Attanasio Kircher

Imagen n° 34



Umkreis. Allegorie der Musik. Kupferstich. Athanasius Kircher



Imagen nº 35



Las hilanderas o La fábula de Aracne. Diego Velázquez. 1657. Museo del Prado, Madrid

Imagen nº 36



Dama ante el virginal  
Rotterdam Museum (1645)



Un hombre y una mujer sentada en un virginal  
National Gallery de Londres (1649)

Imagen nº 37



***"La música es la dulce armonía de voces dispares, destierra la tristeza, aligera los corazones"***  
Flemish Muselar 1650  
Londres, Victoria & Albert Museum



***"La música dulce ayuda en el trabajo"***  
Hans Ruckers 1581 Virginal doppio  
New York, Metropolitan Museum of Art



***"El sonido eleva los corazones tristes con dulce Melodía"***  
Hans & Ioannes Ruckers. 1598 Grande virginal  
Parigi, Musée de la Musique



***"La música es alegre compañera y medicina para los dolores"***  
Andreas Ruckers. 1624-1640



***"Disfruta con la cuerda, el coro y el canto"***  
Doble virginal de estilo flamenco s.XVI- XVII



***"Que es esto que oigo, que suena potente y suave y tiene la capacidad de llenar mis oídos?" La música de las esferas"*** Virginal de estilo flamenco S.XVII

Imagen nº 38



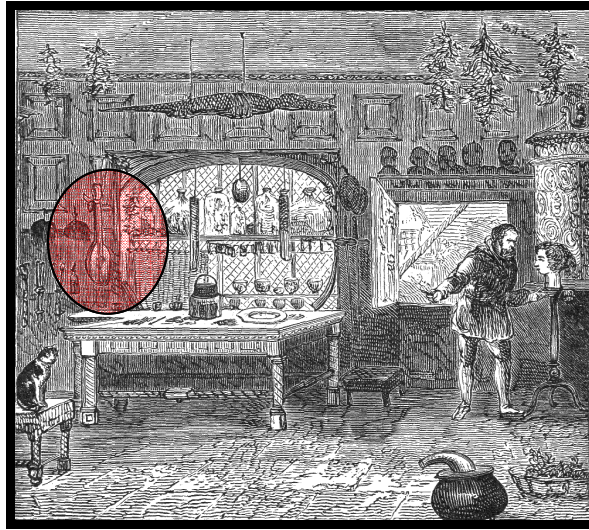
*La extracción.* Museo del Louvre 1630-1635

Imagen nº 39



Jan Steen: *La extracción de la piedra* (1670)  
Museum Boijmans Van Beuningen. Rotterdam, Holanda

Imagen nº 40



Cirujano- barbero español. Anónimo del s.XVII

Imagen nº41



*Omnia vincit Amor nec Musica vincit Amorem*  
Pieter van Mol, Charles David and  
Jean ler Lebond. Paris, Bibliothèque Nationale,  
Département des Estampes



Vermeer. *Mujer tocando el laúd*. Museo Van  
Meegeren. Villa de Niza



Johannes Vermeer, (1632-1675), La carta de Amor. Amsteden, Rijksmuseum



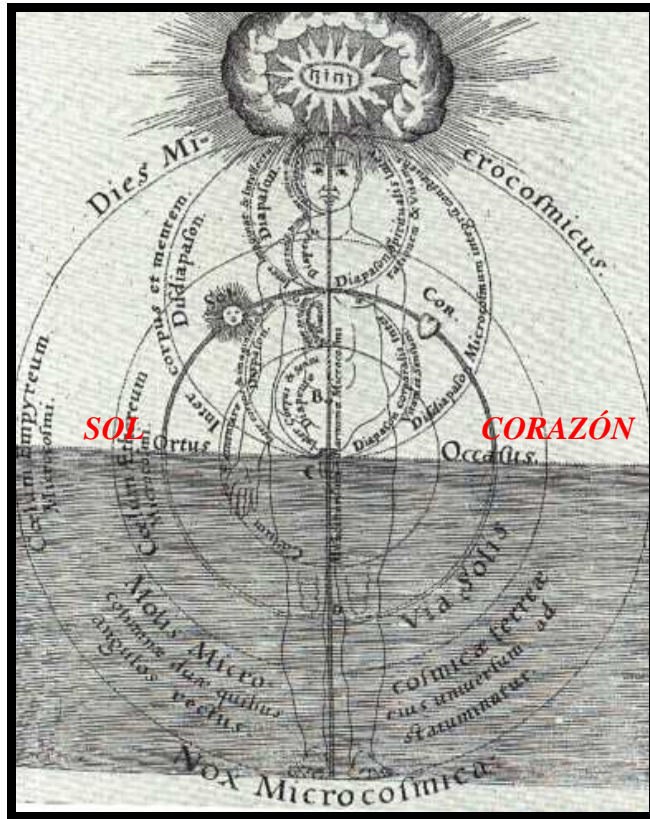
Gerard Ter Borch (1617-1681) Mujer tocando el laud. Amberes, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten

Imagen nº 42

Proporcio quadruple seu Diapason Proporcio sesquitercia Consonancia Diatessar Proporcio sesq. Cons. Diapente Proporcio Dupla Cons. Diapason Proporcio dupla Proporcio octupla Proporcio Decupla	384	C	Hierarchia 2
	432	D	Hierarchia 3
	486	E	Caelum Stellata
	512	F	♄
	576	G	♃
	648	a	♂
	864	d	♁
	972	e	♂
	1024	f	♁
	1152	g	♁
	1296	a a	♁
	1458	b b	El Ign
	1536	c c	
	1748	d d	Aer
	1944	e e	
	2044	f f	Aqua
2304	g g		
2592	a a	Terra	
2916	h h	ω	

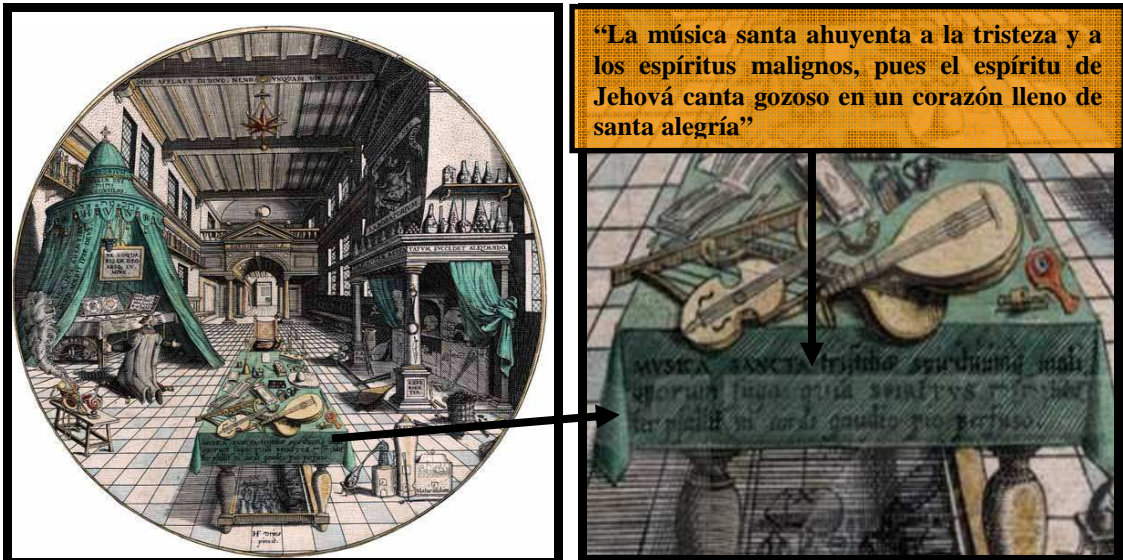
Monocordio pitagórico.

Imagen nº 43



Man the microcosm, from Robert Fludd, Utriusque cosmic historia

Imagen nº 44



Laboratorio del Alquimista. Amphiteatrum Sapientiae Aeternae. 1595 Heinrich Khunrath

Imagen nº 45



Grabado anónimo de las misiones jesuíticas. S.XVII

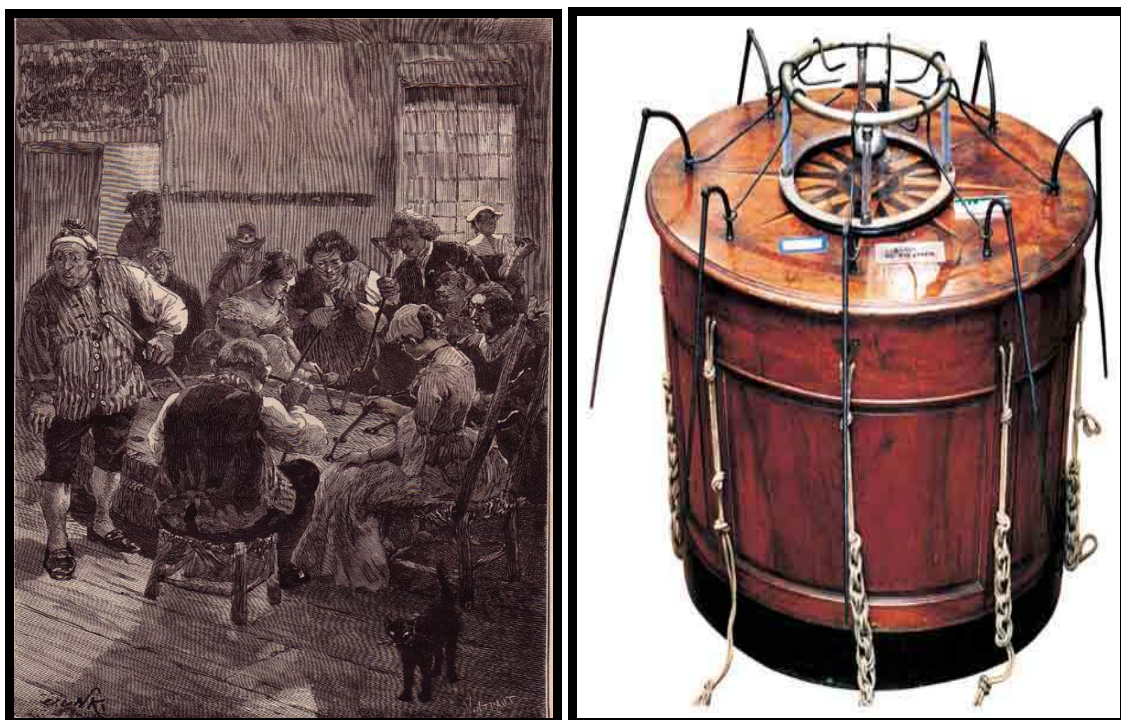
## CAPÍTULO 5: EL CLASICISMO Y LA REVOLUCIÓN FILOSÓFICA, LA ILUSTRACIÓN Y LA TERAPIA MUSICAL

Imagen nº 46



Clinica de Mesmer Dibujo del S.XVIII

Imágenes nº 47



Grabado s. XVIII. Sesión con La baquet magnetique en Musée d'Histoire de la médecine et de la Pharmacie, Lyon, Francia

Imágenes nº 48



Grupo de pacientes franceses en una sesión de mesmerismo en el que se observa la intervención de un clavicordio (1778-1784)

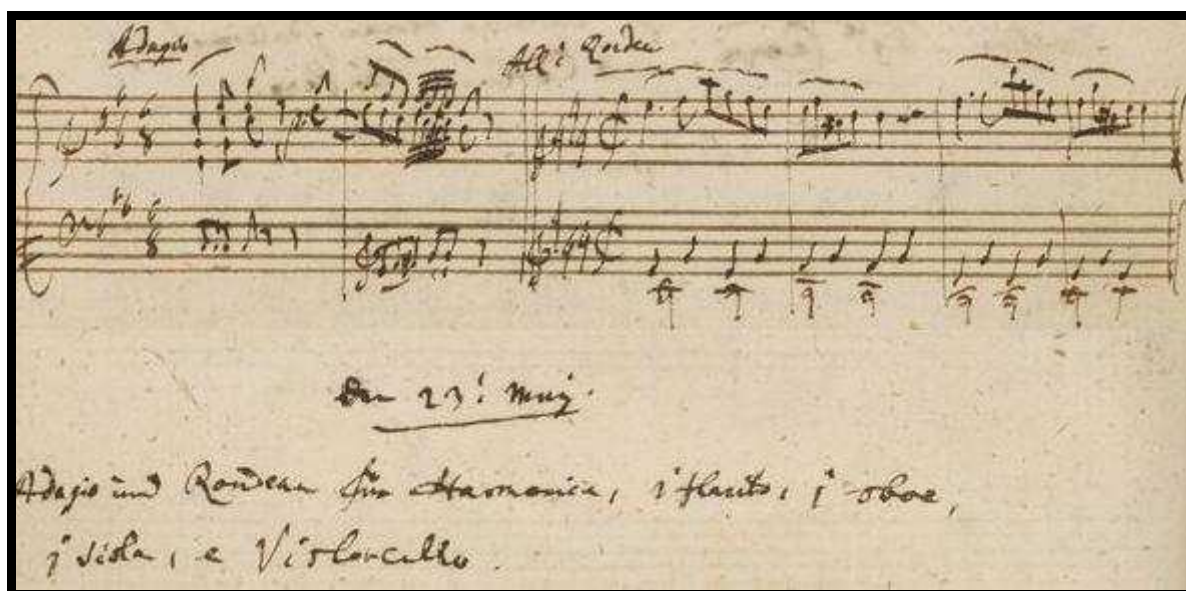


Imagen nº 49



Armonica de cristal. S.XVIII

Imagen nº 50



Composición para Armonica de Cristal. Flauta travesera, oboe, viola y violonchelo

Imagen nº 51



Benjamin Franklin tocando su armónica de cristal. Alan Foster. 1926.  
Publ. en "Étude Magazine" en junio de 1927.

Imagen nº 52



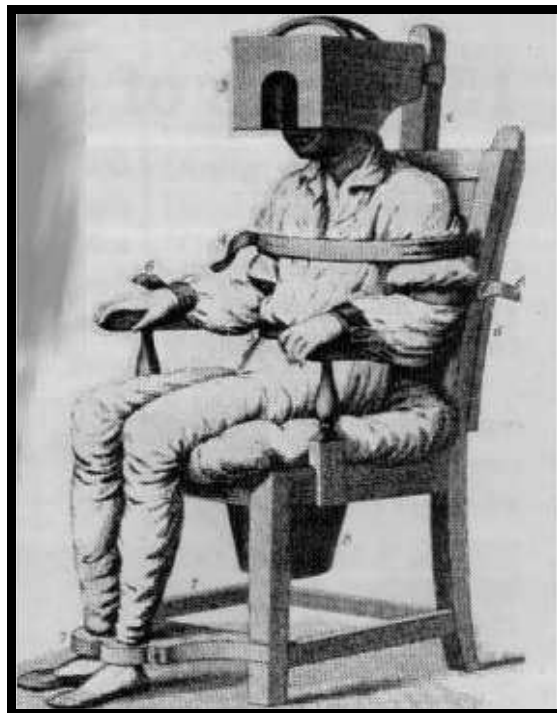
Marianne Davies playing for Comtesse de Brionne (Thomas Bloch's coll.)

Imagen nº 53



Ilustraciones de Louis Leopold Boilly 1814 y extracto de la obra Sonatas del Diablo de Tartini 1713

Imagen nº 54



Silla tranquilizante. B. Rush Grabado s.XVIII

Imagen nº 55



*Los alienados del Hôpital de la Salpêtrière son liberados de las cadenas, gracias a la humanitaria intervención del Dr. Philippe Pinel, 1795 Joseph Nicholas Robert Fleury (1797-1890)*

