

Ignacio Calle Albert

Historia de la musicoterapia en Europa I

Desde la Edad Media hasta el Renacimiento

Cuadernos de Bellas Artes / 19

Colección Música



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR -
Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

Ignacio Calle Albert

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

Historia de la musicoterapia en Europa I

Desde la Edad Media hasta el Renacimiento

Cuadernos de Bellas Artes / 19

Colección Música



19- *Historia de la musicoterapia en Europa I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento*

Ignacio Calle Albert |

Precio social: 12,80 € | Precio en librería: 16,65 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Miniatura del manuscrito de la *Historia de Bayad y Riyad*, Al-Ándalus (S. XIII). Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma.

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#19>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

ISBN-13: 978-84-15698-27-2

ISBN-10: 84-15698-27-5

D. L.: TF-496-2013

A mi familia,
por su cariño y apoyo



Índice general de la obra

TOMO I

DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL RENACIMIENTO

1. Los efectos terapéuticos de la música en Al-Ándalus
2. Los referentes cristianos. Monasterios, escuelas y universidades medievales en Europa
3. El Renacimiento

TOMO II

DESDE EL BARROCO HASTA EL PRERROMANTICISMO

4. El Barroco. La doctrina de los afectos y la música
5. La época de los tratados terapéutico-musicales. La Ilustración, el Clasicismo y el Prerromanticismo



Índice

Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [15]

**1. LOS EFECTOS TERAPÉUTICOS DE LA MÚSICA EN AL-ÁNDALUS
[17]**

1. Introducción [17]

2. Formas musicales en Al-Ándalus [18]

2.1. El maqam [23]

2.2. La nûba [25]

2.3. La moaxaja [28]

3. Terapia musical en Al-Ándalus [29]

3.1. La música sufi en Al-Ándalus [38]

4. Los instrumentos y sus efectos [40]

5. Filósofos, músicos, médicos y poetas [46]

5.1. Los filósofos-médicos persas [48]

- Al-Kindí [48]
- Hunayn ibn Ishaq [50]
- Al-Razi [50]
- Al-Farabi [51]
- Hermanos de la Pureza [53]
- Avicena [55]
- Ali ibn Abbas Al-Majusi [57]
- Al- Ghazali [57]
- Ibn Butlan [59]

5.2. Los filósofos-médicos andalusíes [60]

- Al-Rabbihi [60]
- Abulcasis [61]
- Avempace [61]
- Avenzoar [63]
- Ibn Tufayl [63]
- Averroes [64]
- Maimónides [64]

6. Los maristanes. Lugares ideales para la terapia [67]

6.1. Arquitectura para sanar [70]

2. LOS REFERENTES CRISTIANOS. MONASTERIOS, ESCUELAS Y UNIVERSIDADES MEDIEVALES EN EUROPA [77]

1. Introducción [77]

1.1. Los primeros humanistas y su concepto terapéutico-musical [84]

2. La situación musical en la Edad Media europea [89]

3. Lugares para la terapia musical: monasterios y hospitales psiquiátricos [91]

3.1. La vida en el monasterio. Los abades-músicos [91]

3.2. Los capiteles musicales [99]

3.2.1. Los capiteles modales del coro de Cluny [100]

3.2.2. El claustro musical de los monasterios de Ripoll, San Cugat y la catedral de Gerona [103]

3.3. Los primeros hospitales psiquiátricos cristianos. La corea y el tarantismo [109]

4. Los referentes cristianos [115]

- San Agustín de Hipona [122]
- Hipatia de Alejandría [124]
- San Isidoro de Sevilla [125]
- Boecio [126]
- Casiodoro [129]

5. Escuelas y universidades medievales. Estudios musicales [131]

5.1. La música en las escuelas catedralicias. Puente hacia las universidades [132]

5.1.1. La Escuela de Chartres [133]

5.1.2. La gran escuela universitaria de Salerno y Montpellier [136]

5.1.3. La escuela universitaria de París [142]

6. Los orígenes de las universidades y el tratamiento de la música [150]

6.1. Los estudios musicales de la Universidad de Bolonia. La música del pulso [153]

7. Los tratadistas de la melancolía [158]

- Arnaldo de Vilanova [162]
- Bernardo de Gordon [165]

8. Los productores musicales y la terapia musical [169]

- Alfonso X [169]
- Franco de Colonia [172]
- Hildegard von Bingen [172]
- Fray Juan Gil de Zamora [175]

9. Los poetas cristianos. Juglares y trovadores [176]

- Pedro Abelardo [176]
- Arcipreste de Hita [178]
- Ramón Llull [179]
- Johannes de Grocheo [181]
- John de Erfurt [182]

3. EL RENACIMIENTO

[185]

1. Introducción [185]

1.1. El círculo de Leonardo da Vinci. Un enfoque hacia la terapia musical [188]

2. La teoría musical en el Renacimiento [195]

2.1. La folia. Una forma terapéutico-musical [204]

2.2. El ejemplo terapéutico de Di Lasso. Música vs. Melancolía [207]

2.3. Los madrigales ingleses. Terapia contra el desafecto [208]

2.4. Enrique VIII: crueldad frente a sensibilidad [210]

3. El valor educativo de la música. Los principios terapéutico-musicales renacentistas [212]

4. Los médicos renacentistas y la terapia musical [216]

4.1. La terapia musical en las enfermedades físicas [218]

- La peste [219]
- La gota [222]
- La ictericia [226]
- La ciática [227]
- El tarantismo, la corea y el ergotismo [231]

4.2. La terapia musical en las enfermedades psíquicas [236]

4.2.1. El caso de Hugo van der Goes [237]

4.2.2. Oliva de Sabuco. La repercusión psíquica del tarantismo y la anatomía cerebral [241]

4.2.3. Otros puntos de vista sobre los efectos de la música en la psique [247]

4.3. Durero y la representación extrema de la melancolía.
Relaciones con la música [250]

5. La reforma y la terapia musical [255]

5.1. Lutero y la música [256]

5.2. Calvino y la música [261]

5.3. La santa inquisición y el poder sonoro de la música [264]

6. Los tratadistas sobre los efectos de la música [265]

6.1. John Case y los modos griegos [267]

6.2. Johannes Tinctoris y los efectos de la música [276]

6.3. Marsilio Ficino y la música de las esferas [282]

6.4. Juan Bermudo y sus escritos terapéutico-musicales [289]

6.5. Bartolomé Ramos de Pareja [299]

6.6. Otros teóricos, músicos y filósofos terapéutico-
musicales [300]

6.7. Los autores y compositores isabelinos. El puente musical
entre la enfermedad y la salud [317]

6.8. Francisco Salinas y Fray Luis de León: entre lo
cosmológico y lo humano [325]

7. La Academia de la Poesía y la Música. Los inicios de la psicoterapia [332]

7.1. La música y el furor poético. La teoría inspiradora de la
academia [334]

7.2. La música y la poesía en la obra de Du Bartas [337]

ADDENDA ICONOGRÁFICA [341]



Prólogo

Es probable que Ud., caro lector, esté familiarizado con la musicoterapia, desde un punto de vista práctico. El libro que tiene ante sus ojos –y acaso también sus manos- no es, sin embargo, un manual de musicoterapia *ad hoc*. Es, en rigor, un auténtico y vasto tratado histórico sobre el devenir de la musicoterapia, a través de la ciencia, la música y el arte en general. En resumen: una *Summa Musicoterapéutica*, en el sentido integral, medieval, del término. Es el fruto de una ardua, elongada y paciente investigación llevada a cabo por el Dr. Ignacio Calle Albert. Una Tesis Doctoral con proyección universal, de añejo sabor, y que a mí me cupo el honor de dirigir. En este sentido, este voluminoso *catón* es útil tanto para aquellos investigadores y docentes relacionados con la musicoterapia, como para los músicos y musicólogos, e igualmente para los historiadores del arte.

Para los primeros, porque cubre una laguna, una deuda secular: no existe en lengua española, -al menos, que nosotros tengamos noticias-, un tratado tan amplio dedicado a la musicoterapia a través de la Historia. Desde los árabes hasta la

centuria decimonónica, se estudia en profundidad los textos alusivos a la musicoterapia, traducidos al castellano.

Para los segundos, porque se analizan con detenimiento las conexiones entre la música y la musicoterapia, con una vocación holística.

Para los terceros, porque el historiador del arte encontrará una interesante fuente de referencias iconográficas en donde la musicoterapia es el *leit motiv*, o bien, donde constituye un motivo complementario. Asimismo, hallará textos de gran valor de artistas universales, como Leonardo da Vinci.

Pero también es interesante para todo aquél lector en general, quien, movido por su curiosidad, quiera satisfacerla al acercarse a esta disciplina, quizás poco conocida desde un punto de vista histórico.

El libro está estructurado siguiendo los grandes periodos histórico-artísticos y culturales en la civilización occidental. Pese a su dimensión europea, no descuida los autores españoles, cuya contribución no debe menospreciarse en absoluto.

Creo, sinceramente, que el presente libro no defraudará las expectativas que Ud., inquieto lector, ha albergado en él.

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Editor de Cuadernos de Bellas Artes

Universitat de València



Los efectos terapéuticos 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 andalusi¹. Este último, lugar acondicionado para el relax, la

¹ 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

meditación, la curación y el sosiego, envuelto siempre en 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, la recuperación mental y física del ser humano. Pero no sólo 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.

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 danzas².

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

² TOUMA, H.: *La Musique arabe*, Buchet-Chastel, París, 1977

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”³.

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- Mahdí, 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 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 cantoras⁴, sobresaliendo entre ellas Faql y Qalam. En este

³ VEGLISON, JOSEFINA: *El Collar único de Ibn Adb Rabí*. Ed Síntesis. Madrid 2007

⁴ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº1

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 estético⁵ que entrañaba la voz bella y el canto, así como la hermosa lírica de las melodías. Normalmente, las letras que acompañaban las 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 influyentes 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 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

⁵ ERLANGER, RODOLPHE: *La musique arabe*, Ed. Geuthner, Paris, 1930-1935., vol. I

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”.⁶

En cierto modo, esta párrafo, deja muy claro la intención del musulmán hacía 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 más allá de la escucha pasiva, postulados por otra parte esenciales en el desarrollo de este trabajo, pues en siglos posteriores, todas las

⁶ 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

connotaciones que relató, se pondrán de manifiesto en las etapas venideras. Así Al-Haik detalló los siguientes puntos⁷:

- **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 respecto⁸, se muestran como se nutrían de instrumentos sonoros que más que música, producían ruido.⁹
- **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.

⁷ VALDERRAMA MARTÍNEZ, F.: *El Cancionero de Al-Haik..* 1954

⁸ VIGUERA, MARÍA JESÚS: *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes : (Al-Andalus del XI al XIII)*, Madrid, Mapfre, 1992, págs. 167-178

⁹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°2

- **La música es viático para viajero**, como hicieron los colonos camino del nuevo mundo, o los cruzados en Tierra Santa, para recordar momentos pasados y traer a sus mentes la nostalgia de sus hogares y familias.

Todos estos factores rehabilitaban y rehabilitarán a 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)¹⁰ 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 específico¹¹. De esta forma, cada maqam poseía un nombre¹², 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, era 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

¹⁰ SIGNELL, KARL L.: *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Nokomis FL (USA): Usul editions/Lulu.com. (2004).

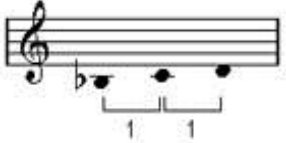








¹¹ TOUMA, HABIB HASSAN.: *The Music of the Arabs*, trans. Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press (1996), p.38, 203

¹² Quarter Note. *Sistema melódico árabe*. Música del mundo. Blog. Julio 2008

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:

Maqam melódicos

<p><i>Ajam tricordio, comenzando por B^b</i></p> 	<p><i>Bayati tetracordio, comenzando por D</i></p> 	<p><i>Hijaz tetracordio, comenzando en D</i></p> 
<p><i>Kurd tetracordio, comenzando en D</i></p> 	<p><i>Nahawand tetracordio, comenzando en C</i></p> 	<p><i>Nikriz pentacordio, comenzando en C</i></p> 
<p><i>Rast tetracordio, comenzando en C</i></p> 	<p><i>Saba tetracordio, comenzando en D</i></p> 	<p><i>Sikah tetracordio, comenzando en Eb</i></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 más adelante.

2.2. La nûba¹³

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 Ziryâb¹⁴, “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 que se hacía en Al-Ándalus por aquel entonces, sin saber que volvería a Oriente¹⁵ 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.¹⁶

Poeta, literato y un refinado esteta, pero ante todo un gran músico, Ziryâb inventó nuevas formas musicales, fabricó sus propios instrumentos y fundó en Córdoba¹⁷ las primeras escuelas de canto que reunirían a artistas procedentes de oriente y occidente, innovando con nuevas líneas de fraseo, declamaciones, lírica y fases

¹³ LARREA PALACÍN, ARCADIO. : *Nawba Isbahan*. Ed. Marroquí. Tetuan. 1956

¹⁴ SHILOA, AMMON.: *Arab music*. The New Grove Dictionary of Music and Musician. Ed. Macmillan. London 1995

¹⁵ MARTÍNEZ LEÓN, ÁLVARO.: *La Música Árabe, la música culta, la música andalusí*. Revista Alarde.

¹⁶ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº3

¹⁷ GARAUDY, R.: *El Islam en Occidente. Córdoba, capital del pensamiento unitario*. Editorial Breogán. Madrid 1987

de vocalización. Según Al- Kinânî¹⁸, 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 estrictamente musical, 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 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

¹⁸ GUETTAT, MAHMOUD.: *La música andalusí en el Magreb*, Fundación el Monte, Sevilla, 2003.

sucedían de la siguiente manera: *basât* (6/4), *qâ'im wa nusf* (8/4), *btâyhî* (8/4), *darj* (4/4) y *quddâm* (3/4 o 6/8)¹⁹.

De las veinticuatro nûbas que debían existir en principio, hoy sólo se conservan once: I. Ramal Al-Mâya. II. Al-Isbahân. III. Al-Mâya. IV. Rasd Al-Dzayl. V. A/-Istihlâl. VI. Al-Rasd. VII. Garîbat Al-husayn. VIII. Al-Hiÿaç Al-Kabîr. IX. Al-Hiÿaç Al-Mashriqî. X. 'Îrâq 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-Mahsriqî; al crepúsculo: Al-Mâya, y Garibât Al-Husayn; en noches de cuarto creciente: Al-Istihlâl; en noches de placer: 'Îrâq Al-'Aÿam y al finalizar la noche: Al-Isbihân y Al-Rasd.

Al-Haik, en su cancionero, rescató de otras muchas, una nûba que nos sirve 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 'Îrâq y Ramal Al-Dzayl escucha su melodía, y permanece atento al Rasd, si eres de los que tiene aspiraciones. Por medio de la flema se suscitan los modos: Zaydan, Isbahan, Hiÿaç, 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-Mashriqî juntos, y el modo 'Îrâq Al-'Aÿam 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

¹⁹ ARGUEDA CARMONA, FELICIANA.: *La educación musical en el Califato de Córdoba*, Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical, Año n° 13, N° 41, 2000 , pags. 55-64

derivado del modo Al-Mâya, que promueve los deseos de amistad entre la gente”²⁰

El contenido temático de las diferentes piezas vocales cantadas, era una remembranza a las fases del día. Estas nûbas estaban llenas de temática de amor profano y divino. Una vez más, melodía y texto caminaban indisolublemente unidos.

Su estructura musical, estaba formada por diferentes fragmentos vocales e instrumentales, constituyendo unidades independientes. Equivaldría en la actualidad a 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 moaxaja²¹

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

²⁰ CORTÉS GARCÍA, MANUELA.: *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996

²¹ SELAM, AL-HELOU.: *Al-Mowachabat Al-Andaloussia. Origene et Evolution*. Librairie Al-Hayat. Beirut 1965

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

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, paz y sosiego espiritual. Esta tradición, de raíces clásicas, dio a conocer las teorías musicales de Pitágoras de Samos (580-500 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Platón (47-347 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 salud²². Esta concepción musical fue conocida con el nombre de “ethos”, vocablo griego que describía como la música poseía cualidades morales, como era capaz de afectar al comportamiento del individuo, y por ende, tenía capacidad terapéutica para el cuerpo y para la mente. Aristóteles explicó las cualidades morales de la música en la teoría de la imitación. Junto con Platón, diseñaron un

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

sistema de educación pública para crear individuos idóneos basada en dos disciplinas: la disciplina del cuerpo, la gimnasia, y la disciplina de la mente, la música. Platón advirtió que era muy importante lograr un equilibrio, una justa proporción entre las dos disciplinas, ya que el exceso o el defecto en cualquiera de ellas impedía la creación del individuo idóneo, y restringía los modos musicales que debía escuchar el individuo según el tipo de educación que estaba recibiendo.

Aristóteles era más permisivo en este aspecto e incluso aceptaba que el individuo escuchase música para su deleite y su entretenimiento. Además, introdujo el proceso de katharsis, un proceso de purificación del alma a través de la visualización y la escucha de pasiones representadas dramática y musicalmente.

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 saber²³, otorgando a la música la importancia que los antiguos griegos nos quisieron transmitir. Esta forma de pensar, adoptada celosamente por el mundo islámico, se convirtió en la primera civilización, de la que existen vestigios escritos, que utilizó la práctica musical no solo para agrandar 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-

²³ SHILOA, AMNON.: *Music in the World of Islam*. Wayne State University Press, May 2003 Paperback

Haik²⁴, mencionado anteriormente, 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 también 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 Hiÿaç que son inteligentes, la consideran lícita, y ninguno la desapueba. 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”²⁵

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 Hiÿaç, 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

²⁴ CORTÉS GARCÍA, MANUELA.: *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. Fundación El Monte, 1996. pp 165

²⁵ 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.

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 sùmmum 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, vista la globalidad de las enseñanzas islámicas y la aceptación en sus escuelas de todo tipo de estudiantes.

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 este opúsculo, 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*²⁶, que un músico de reconocida reputación

²⁶ RAMÓN GUERRERO, RAFAEL.: *Wafayat Al-a'yan*, ed. I. Abbas, Beirut, 1972, vol. V, pp. 153-157. Apuntes biograficos de Al-Farabi según sus vidas

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 sones 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 *Kitáb-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 XIII²⁷, 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 vastas competencias musicales y lógicamente, tenían fácil acceso a los enfermos. Se 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

árabes. Revista de la UCM Anaquel de Estudios Árabes 14, pp.231-238. Madrid .2003

²⁷ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°4

*Kitáb Al-Mawalid*²⁸, 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 prestaba 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 tratamiento²⁹.

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 con los planetas, que personificó en las miniaturas³⁰, 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.


²⁸ 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

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

³⁰ ABU MA'SHAR.: *Libro de las natiuidades* (ff. 8v-30v)

<i>SIMBOLOGÍA</i>	<i>NOMBRE/TRABAJO</i>	<i>DESCRIPCIÓN</i>	<i>SIGNO AL QUE RIGE</i>
	Saturno. Ocupaciones insalubres, peligrosas, arduas como las de cantero o curtidor	Hombre de tez oscura que adopta diferentes actitudes	Capricornio. Los otros once están parcialmente bajo el dominio de este planeta
	Marte. Actividad heroica o sangrienta (verdugo, domador de leones), o a oficios relacionados con el fuego (cocinero..)	Guerrero que blande una espada y tiene una cabeza en su mano izquierda	Aries y Escorpión. Los otros diez están parcialmente bajo el dominio de este planeta
	Venus. Representa lo artístico, lo femenino y sensible. Las profesiones que abraza son las de músico y danzante.	Laudista sentado tocando siempre en actitud expectante,	Tauro y Libra. Ni piscis ni acuario tienen relación con este planeta, por lo que no podrán ser tratados con la música
	Júpiter. 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.	Sagitario y Piscis Virgo no está regido por este planeta.
	Luna. Blanqueador lino, pastor, camellero, pescador, mariner, sembrador.	Personificado en una mujer cuya cara está rodeada por un aura azul.	Cáncer, Acuario. Aries, Tauro, Géminis, Leo no están bajo este signo
	Sol. 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.	Leo. Tauro, Géminis, Cáncer, Libra no están bajo este signo
	Mercurio. Actividades del amanuense y el miniaturista, sastre, tejedor y boticario.	Amanuense arrodillado en el suelo vestido normalmente de azul y adoptando diferentes actitudes.	Géminis, Virgo. 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:

 <p><i>Aries</i></p>	 <p><i>Tauro</i></p>	 <p><i>Géminis</i></p>
 <p><i>Cáncer</i></p>	 <p><i>Leo</i></p>	 <p><i>Virgo</i></p>
 <p><i>Libra</i></p>	 <p><i>Escorpión</i></p>	 <p><i>Sagitario</i></p>
 <p><i>Capricornio</i></p>	 <p><i>Acuario</i></p>	 <p><i>Piscis</i></p>

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 significaba 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 este libro (*El collar único* de Al-Rabbihi en su volumen dedicado a la música), ideas y observaciones acerca del tema que nos ocupa. Asimismo, Al-Farabi³¹, 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.

³¹ ERLANGER, RODOLPHE.: *Abú Nasr Al-Farabí. "El gran libro de música"* Geuthner, París, 1959.

3.1. La música sufi en Al-Ándalus³²

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 sufismo, como la rama más místico-ascética del Islam, que tuvo una particular incidencia en la música.

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 sufi 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 territorio ibérico³³.

A pesar de esta reticencia inicial, ya en el siglo XII, tuvieron que aceptar la entrada del fanatismo sufi, 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 desarrollaremos 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.

³² BÁRCENA, JALIL.: *La medicina del alma: el poder místico de la música sufi*. Web Islam (sufismo) 2003

³³ ERLANGER, RODOLPHE.: *La musique arabe*, Ed. Geuthner, Paris, 1930-1935

Pero ante todos estos personajes, cabe destacar además del mencionado Al-Farabi, a Hazrat Yalaluddin Rumí (1207-1273)³⁴, como inspirador de la escuela sufí de derviches (asceta, errante) giróvagos (giradores)³⁵. 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.

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 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.

³⁴ DE VITRAY-MEYEROVITICH, EVA.: *Mystique et poésie en Islam, Djalal Uddin Rumi et l'ordre des derviches tourneurs*, Desclée De Brouwer, París, 1972)

³⁵ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 5

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)³⁶. 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 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.

Esta doctrina, así como su manifestación musical, 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 sufíes³⁷.

4. Los instrumentos y sus efectos

Los instrumentos islámicos, fabricados para acompañar los cantos y las letras poéticas, encerraban un significado filosófico, cosmológico

³⁶ GRAHAM, TERRY.: *Yoneid, el maestro que hizo el sufismo aceptable para los ortodoxos*. Revista sufí Nematollahi. Nº XVI. Madrid. 2008

³⁷ BÁRCENA, JALIL.: *La medicina del alma: el poder místico de la música sufí*. Web Islam (sufismo) 2003

y cosmogónico. Leyendo a la Dra. Manuela Cortés García (1996)³⁸ 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)³⁹, 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, etc. En una traducción más actual, A. Chottin lo recogió en la siguiente tabla⁴⁰, fechada en 1939:

EL LAUD Y LAS ARMONÍAS DE LA NATURALEZA

Cuerdas del Laúd	<i>Bam (la)</i>	<i>Mazláz (re)</i>	<i>Mazna(sol)</i>	<i>Zir(do)</i>
Ritmos o modos	<i>Hazaj.Ramal el Khafif</i>	<i>Thaqil al num tad</i>	<i>Thaqil anwal</i> <i>Thaqil thàni</i>	<i>Makburt</i>
Signos zodiacales	<i>Capricornio</i> <i>Tauro</i>	<i>Libra</i> <i>Sagitario</i>	<i>Aries</i> <i>Geminis</i>	<i>Cáncer</i> <i>Virgo</i>
Elem. Cósmicos	<i>Agua</i>	<i>Tierra</i>	<i>Aire</i>	<i>Fuego</i>
Vientos	<i>Oeste</i>	<i>Norte</i>	<i>Este</i>	<i>Sur</i>
Estaciones	<i>Invierno</i>	<i>Otoño</i>	<i>Primavera</i>	<i>Verano</i>

³⁸ CORTÉS GARCÍA, MANUELA.: *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, Sevilla 2005.

³⁹ SHILOAH. A.: *The theory of music in Arabic Writings*. Munich 1979 pp.134-5

⁴⁰ CHOTTIN, A.: *Tableau de la musique marrocaïne*, París 1939

Cuartos lunares	<i>De 21h al final del día</i>	<i>De 14h a 21h</i>	<i>De la 1h a las 7h</i>	<i>De las 7h a las 14h</i>
Cuartos de día	<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>
Humores	<i>Flema</i>	<i>Atrabilis</i>	<i>Sangre</i>	<i>Bilis</i>
Edades de la vida	<i>Vejez</i>	<i>Edad madura</i>	<i>Infancia</i>	<i>Adolescencia</i>
Facu. Intelectuales	<i>Voluntad</i>	<i>Memoria</i>	<i>Fantasía</i>	<i>Imaginación</i>
Facult. Corporales	<i>Resistencia</i>	<i>Manipulación</i>	<i>Asimilación</i>	<i>Atracción</i>
Funciones sociales	<i>Dulzura</i>	<i>Bondad</i>	<i>Inteligencia</i>	<i>Coraje</i>

Dicho instrumento, considerado el instrumento fetiche entre los islámicos, y antes de ser modificado, tenía cuatro cuerdas: zîr, maznâ, mazlâz y bamm⁴¹, 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 sanguínea 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

⁴¹RIBERA 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

siguiente referido a lo que acabamos de describir sobre el laúd y su sonido:

“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 rîe* y juega con reproche cuando juguetean 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.”⁴²

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, 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 tierra⁴³, 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, arrojadas cada una de ellas por los cuatro

⁴² CORTÉS GARCÍA, MANUELA.: *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Kunnâsh de Al-Haík. Tawil. Sevilla. Ed. Fundación El Monte, 1996.

⁴³ GOUK, PENELOPE.: *Musical Healing in Cultural Context*. Aldershot 2000. Chapter 8

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.

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 si, 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, ni 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 correspondiera con ese humor.

Continuando con otros instrumentos⁴⁴ mencionados en este trabajo, 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

⁴⁴ JENKINS, JEAN L.: *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, World of Islam Publishinc Co. Ltd., Westerham Press, Kent, 1976

puede variarse si se presiona la piel con una mano y se golpea con la otra.

Kamanché⁴⁵: Desprovisto de trastes, de una a cuatro cuerdas pasan a lo largo de un extenso mástil, 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.

Nei: Nombre genérico para numerosas variedades de la flauta recta sin embocadura, que es el instrumento tradicional de los pastores del mundo 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?”⁴⁶

La obra a la que pertenece este poema es el *Masnawi*⁴⁷ 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 contenían 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

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

⁴⁶ CORTÉS GARCÍA, MANUELA.: *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996

⁴⁷ RUMI, YALAL AL-DIN.: *El Masnawi*. Plaza edición. Madrid 1998

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”⁴⁸

Qanun⁴⁹: 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 caja poco profunda trapezoidal hecha completamente de madera de nogal. El intérprete la 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-Farabi⁵⁰.

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

⁴⁸ ERGUNER, KUDSÍ.: *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.

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

⁵⁰ 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

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 su uso terapéutico era muy frecuente.

El Dr. Luis Xavier Lopez Farjeat⁵¹, ha intentado 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

⁵¹ LÓPEZ FARJEAT.L.X.: *La filosofía árabe-islámica*. Publicaciones Cruz. Madrid 2007

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 este modo, 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-Kindí⁵² 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 medicina, fue el primer médico en calcular de forma sistemática la dosis para la mayoría de las medicinas 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”⁵³. Fue maestro tanto en la teoría como en la práctica, ya que era un virtuoso intérprete del laúd. Como médico se dio cuenta del valor terapéutico de la música, ya que,

⁵² SHILOAH, AMMON.: *The theory of music in Arabic writings* (c. 900-1900) G. Henle Verlag, 2003

⁵³ MISSIKA, PIERRETE.: *La música árabe de Al-Ándalus*. Revista de artes y letras de Israel. N°105. Nov.1998

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-Sijya*, 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*), como melodía eminentemente terapéutica, pues 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.

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 disciplinas filosóficas.

Hunayn ibn Ishaq⁵⁴ (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.⁵⁵

Entendemos por accidentes del alma, patologías psíquicas como la melancolía o la depresión. Veremos como en el Barroco, todos esto “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-Razi⁵⁶ (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.

⁵⁴ STROHMAIER, GOTTHARD.: *Hunain Ibn Ishaq – An Arab Scholar Translating Into Syriac*. Aram 3 (1991): 163-170. Web. 2009

⁵⁵ OLSON, G.: *Literature as Recreation in the Later Middle Ages* (Ithaca,1982), ch.2.

⁵⁶ 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. Relacionó ambas disciplinas en su *Medicina espiritual*⁵⁷, donde describió con detalle como la falta de una conducta ética podía tener una gran influencia negativa y generar enfermedades. 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 sufi, convirtió este tipo de música, comentada anteriormente, en una de sus principales armas, pues abogaba por la relajación y la transformación humoral que ésta causaba en el enfermo.⁵⁸

Al-Farabi⁵⁹ 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 religión⁶⁰. Se le llamaba “El segundo Maestro”, después de Aristóteles. Influyó de una forma muy intensa en otros pensadores islámicos posteriores como Avicena y Averroes.

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 (2003)⁶¹,

⁵⁷ BROWNE, EDWARD GRANVILLE.: *Islamic Medicine*. Goodword Books. India. 2001

⁵⁸ Ver epígrafe 3.1 del presente capítulo.

⁵⁹ CRUZ HERNÁNDEZ, MIGUEL.: *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

⁶⁰ RAMÓN GUERRERO, RAFAEL.: *Obras filosóficas y políticas*, Trotta, Madrid, , 2008

⁶¹ 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.

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 se dice que inventó el *qanun*, instrumento ya comentado en este capítulo.

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 tarab⁶² (“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”⁶³

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

⁶² CRUCES ROLDÁN, CRISTINA.: *El flamenco y la música andalusí*, Ed. Carena, Barcelona, 2003

⁶³ ERLANGER, RODOLPHE.: *La musique arabe*, Ed. Geuthner, Paris, 1930-1935., vol. I, p. 14.

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 en 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 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.⁶⁴

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**⁶⁵ 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 obra⁶⁶ señalaron:

“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

⁶⁴ ERLANGER, RODOLPHE.: Al-Farabi, traducción francesa por R.

d’Erlanger del *Kitab al musiqi al Kabir, la musique arabe*, vol.1 (Paris 1930), p.21

⁶⁵ REYNA, ALBERT.: *El concepto de religión en las Epístolas de los Hermanos de la Pureza*, en revista *Alif Nûn* n° 48, abril de 2007

⁶⁶ EL IKHWAN AL-SAFĀ’: (Hermanos de la Pureza). *Epístola sobre la música: principios de música; simbolismo de los instrumentos; astronomía*

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 males sufridos por los pacientes, aliviaba su violencia y curaba incluso ciertas enfermedades y dolencias ”⁶⁷

En ambos párrafos, 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 trataba.

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 una 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”⁶⁸

⁶⁷ SHILOAH, A.: *The Epistle on music of Ikbwan Al-Safa*, en *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993, III.p.16-17

⁶⁸ Ibid. p.25

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.

Continuando con la *Epístola sobre música*, vemos más curiosidades terapéutico-musicales y ciertos consejos que Los Hermanos de la Pureza dieron 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 cuerpo⁶⁹. 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 hombres⁷⁰. ¿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.

Avicena⁷¹ 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-Rais, “Príncipe de los sabios”, el

⁶⁹ *The Epistle on music*, pp.12-13

⁷⁰ *Ibid.* pp.25-26

⁷¹ RAMÓN GUERRERO, RAFAEL.: *Avicena, ca. 980–1037*, Madrid: Ediciones del Orto, 1996

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 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 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 apuntes sobre la 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 afirmaba⁷² que todo género de dolor se desvanecía y se curaba con la música, y que esta poseía una cierta cualidad hipnótica, capaz de polarizar nuestra atención, descentrándola del dolor moral y físico. Trató enfermedades psiquiátricas de diversa índole, pues comprobó que las patologías físicas, como el cáncer, que era mortal, era muy compleja de curar con música, sin embargo, males como el

⁷² HAMZA, EL DIN.: *Avicena, la música y la sanación*. Artículo de la web. Hamza el Din.com. Oakland 2003

insomnio, la falta de memoria etc., las curaba en muchas ocasiones, con tratamiento sonoro.

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

Ali ibn Abbas Al-Majusi⁷³ (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 fría, la epilepsia, el vértigo, mal de amores y la hemiplejía. También concedió un pequeño espacio a la ginecología y a la obstetricia, creando un precedente para posteriores estudios.

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”⁷⁴

Al- Ghazali⁷⁵ (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 sufí, no sólo se limitó a permitir el canto y la música sino también la danza, tras afirmar que todos eran medios

⁷³ ULLMANN, MANFRED.: *Islamic Medicine* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978, reprinted 1997), pp. 55-85

⁷⁴ LUTZ, RICHTER-BERNBURG.: *Ali b. ‘Abbas Majusi*, in *Encyclopædia Iranica*, ed. Ehsan Yarshater, 6+ vols. (London: Routledge & Kegan Paul) vol. 1, pp. 837-8

⁷⁵ ASÍN PALACIOS, MIGUEL.: *La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano* Granada: Escuela de Estudios Árabes, 1935

para intensificar el sentimiento religioso. Consagró el octavo libro⁷⁶ de su obra *Ihiá 'Ulum Al-Din* “La vivificación de las ciencias de la fe”, llamado *Kitab adab Al-samá ua Al-uajid*, 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”⁷⁷.

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 este arte y sus efectos. Afirmaba entonces: “La duda es una nota

⁷⁶ JABRE, F. : *La Notion de certitude selon Ghazali dans ses origines psychologiques et historiques*, París, 1958

⁷⁷ 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

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 esta 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-Sibbah* 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, recoge 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...”⁷⁸

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

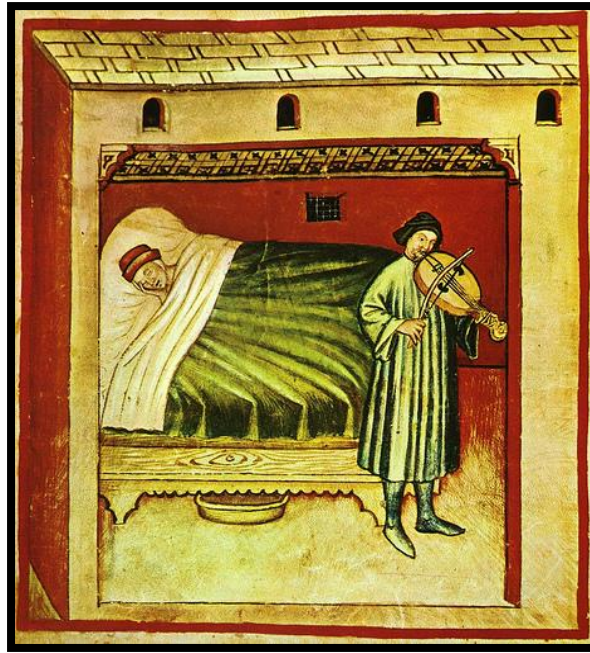


Imagen del Tacuinum sanitatis. Hombre tratado con música

Gracias a la buena conservación del *Tacuinum Sanitatis*, y a su infinidad 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 en 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 eran 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 *Iqd Al-*

farid (*El collar único*), obra 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 una 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.

Abulcasis⁷⁹ 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. Gran innovador en las artes médicas, fue 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 operados⁸⁰.

Avempace⁸¹ 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,

⁷⁹ MARTIN S. SPINK Y GEOFFREY L. LEWIS.: *Abulcasis on surgery and instruments*, texto árabe, trad. inglesa y comentario, Berkeley y Los Angeles, 1973

⁸⁰ A. MARTIN-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.

⁸¹ ASÍN PALACIOS, MIGUEL.: *El filósofo zaragozano Avempace*, en Revista de Aragón, 7, Zaragoza, 1900.

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. Considerado como uno de los primeros filósofos andalusíes de renombre.

Comenzó dedicándose a la música, tal como él mismo confesó: “En cuanto al arte de la música me dediqué a ella hasta que logré, según mi criterio, un punto satisfactorio”⁸²

Por otro lado, autores como el bibliógrafo y médico Ibn Abi Usaibí'a (1194-1270)⁸³ 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)⁸⁴, hacían inútiles todos los libros que se habían escrito sobre el tema con anterioridad, incluido el famoso *Kitab Al-musiqā 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. Se conservan algunos poemas y anécdotas, en que mezclaba su ingenio, conocimientos científicos y dotes poéticas⁸⁵.

⁸² BORRÁS GUALIS, GONZALO.: *Música en la Aljafería: homenaje a Avempace*, Zaragoza, 1999

⁸³ 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.

⁸⁴ 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)

⁸⁵ ASÍN PALACIOS, MIGUEL.: *El filósofo zaragozano Avempace*, en *Revista de Aragón*, 7, Zaragoza, 1900, p. 280.

El islamólogo español Emilio García Gómez (1972)⁸⁶ 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.

Avenzoar⁸⁷ o Ibn Zuhr, nació en Peñaflor (Sevilla) en 1095 y murió en Sevilla en 1161), destacado médico andalusí, filósofo y poeta, residió un tiempo 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 el tratamiento 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 Tufayl⁸⁸ 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 harán siglos más tarde los reformistas protestantes Lutero y Calvino, y trabajó con la música en sesiones de relajación y transformación.

⁸⁶ GARCÍA GÓMEZ, EMILIO.: *Todo Ben Quzmán*, Madrid, 1972, III, pág. 35

⁸⁷ DE LA FUENTE GONZÁLEZ, CRISTINA.. *Médicos de Al-Ándalus: Avenzoar, Averroes e Ibn Al-Jattib. Perfumes, ungüentos y jarabes..* Nivola Libros Y Ediciones, S.L Madrid 2003

⁸⁸ IBN TUFAYL, ABU BAKR.: *El filósofo autodidacto [Risala Hayy ibn Yaqzan]*, Editorial Trotta: Madrid, 1995

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.

Averroes⁸⁹ 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 médicas. Aunque no fue músico como tal, sí 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 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 en 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.

Maimónides⁹⁰ 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 diez años mayor que él, e intercambiaron conocimientos, pues para ambos, la filosofía y la religión no se podían contradecir a pesar de

⁸⁹ VÁZQUEZ DE BENITO, M.: C. *Obra médica / Averroes*. Universidad de Córdoba 1998

⁹⁰ ORIAN, M. *Maimónides, vida, pensamiento y obra*. Primera edición. Ed. Riopiedras. Barcelona 1984.

que eran autónomas, ya que apuntaban y llevaban a la misma “verdad”.

Entre sus obras destacó *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 salud⁹¹, 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 melancolía. En este contexto, el investigador W.Z.Harvey (1986), 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”⁹²

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

⁹¹ www.jewishprograms.org.

⁹² 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

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. El galeno semita 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. También instó 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 acompañado por un instrumento de cuerda. Dicho intérprete 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 quedara 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”⁹³

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

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

nevalim (liras), man'ammim (sonajas) mezalzelim (platillos), e uggavim (instrumentos de viento)”⁹⁴

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 maristán⁹⁵ (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-din⁹⁶ como modelo de administración y organización ideal. En este contexto, un valenciano de la época, Ibn Yubayr⁹⁷, 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 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.

⁹⁴ BEN-SASSON, M.: *Originalité et plagiat dans l'oeuvre musicale d'Ibn Aqin*, en M.Abitbol Ed, Relaciones judeo-musulmanas en Marruecos. Paris 1997. pp.309-10

⁹⁵ DÍAZ-PLAJA, FERNANDO.: *La vida cotidiana en la España musulmana*, Edaf, Madrid, 1993, pág. 336

⁹⁶ 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.

⁹⁷ IBN YUBAYR.: *A través de Oriente-Rihla*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 2007

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”⁹⁸

En Bagdad, se fechó en el 800, la construcción de 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 gran baluarte islámico, 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-Jatib⁹⁹, 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 Católicos¹⁰⁰, se expulsó a los enfermos de dicho maristán y se instaló 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 departamentos se atendían los casos

⁹⁸ Ibid.

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

¹⁰⁰ PÉREZ, JOSEPH.: *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Nerea, 1997

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 médico¹⁰¹ 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 diez años aprendiendo bajo las órdenes de varios médicos que le avalaban si veían su 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.

¹⁰¹ DE LA FUENTE, CRISTINA.: *Médicos de Al-Andalus*. Perfumes, ungüentos y jarabes , Editorial Nivola, Madrid, 2003

Según el erudito alemán Franz Rosenthal (1969), escribió que Abul Faraj ibn Hindú, (m. 1019) hombre de letras y funcionario del gobierno, habló sobre los conocimientos de los galenos en su profesión en su enciclopedia *Miftah Al-tibb (La clave para la medicina)*¹⁰². Aquí, en el octavo capítulo que tituló *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 músicos expertos¹⁰³.

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 galenos eran escogidos por sus conocimientos y no por su fe.

6.1. Arquitectura para sanar¹⁰⁴

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

¹⁰² ROSENTHAL, F.: *The Defense of Medicine*. Bulletin of the History of Medicine, 43 (1969), pp 520-521

¹⁰³ SHILOAH, A.: *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993, III.p.456-7

¹⁰⁴ HASAN,BIZE.: *Islam y salud: la medicina profética* , en revista Alif Nûn n° 62, julio de 2008

ofrecen hoy a la vista dos de ellos todavía en pie, el ya mencionado Nur-ed-Din de Damasco y Argûn de Alepo¹⁰⁵.

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 enfermos¹⁰⁶. 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 que la Alhambra de Granada¹⁰⁷, 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.

Se construía y se decoraba con la intención de actuar sobre la psique de los internos, puesto que se partía de la idea de que la belleza, basada en el equilibrio, la proporción y el ritmo, era 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

¹⁰⁵ G. BÁRCENA, CARLES.: *El bimaristán, un modelo de hospital islámico. Historia de los primeros centros psiquiátricos del mundo*. Revista Natura Medicatrix n° 62 Barcelona. Enero 2001.

¹⁰⁶ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 6

¹⁰⁷ 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

recuperación, y cada elemento sonoro (agua, pájaros o instrumentos), eran el complemento perfecto a la medicina convencional. Así, el maristán de Granada¹⁰⁸, 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, y el laúd, simbolizaba el mundo terrestre.

Además de estos instrumentos, existió otro, verdadero hallazgo terapéutico, que se utilizó en el maristán sirio de Nur-ed-din de Damasco¹⁰⁹, 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

¹⁰⁸ GARCÍA GRANADOS, J. A. ET. AL.: *El Maristán de Granada: un hospital islámico*, Asociación Española de Neuropsiquiatría. Madrid 1989

¹⁰⁹ Museo de Ciencias y Medicina de Damasco. Julio de 2009

temperamentos alterados¹¹⁰, es decir, estaba absolutamente dedicado a la curación de la persona aquejada provocándole sensaciones, en teoría, beneficiosas.

El tipo de pacientes, como antes ya hemos visto, era de toda índole, desde enfermos físicos a enfermos mentales. Además, se diferenciaban según su poder adquisitivo, 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 podían 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 enfermedades contagiosas, o mutilados que no podían trabajar, el estado había creado el hábiz, que eran las ganancias 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, se les acondicionaba en otras salas del hospital separadas de los enfermos físicos. Eran tratados con amabilidad considerando su trastorno como una auténtica enfermedad, se intentaba la curación 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

¹¹⁰ DOLS, M. W.: *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society*. Oxford 1992, p.170

estos trastornos superaba al modelo actual, era más humano y considerablemente más efectivo.

Pero lo relevante de este entramado administrativo tan efectivo, es que en los maristanes, se mantuvo viva hasta el siglo XIX tanto la idiosincrasia del organigrama hospitalario como el tratamiento terapéutico musical. Al respecto, Dols (1992) 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”.¹¹¹

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

¹¹¹ Ibid. pp.171-3

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.



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 fecharon sus trabajos. 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 declamaciones y armonías 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 moaxajas¹¹² ni del zéjel para la composición de las Cantigas de Santa María, en dialecto galaico-portugués. Dicho monarca, estudioso y conocedor de las enfermedades mentales por influjo andalusí, apoyó sin reparo el tratamiento musical para estas dolencias, pues conocía su poder en el espíritu del hombre.

Sin dejar la realeza, aunque siglos antes, cabe señalar que Carlomagno (742-814)¹¹³ 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. 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 esta provocaba, pues evitaba que se estuviera siempre pensando en el mal físico.

¹¹² CORRIENTE, FEDERICO.: *Poesía dialectal árabe y romance en Al-Ándalus : cejeles y xarajat de muwassabat*. Madrid: Gredos 1997.

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

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 acarrea el ejercicio de la música, pues ello hacia que “...muchos monjes abandonarán los salmos, las lecturas sagradas, las vigiliyas nocturnas y demás obras piadosas”.¹¹⁴

El Canto Gregoriano se originó como una forma de canción sencilla en la Iglesia Católica Romana bajo los auspicios del Papa Gregorio Magno. Curiosamente, dicho pontífice se representaba en el arte cristiano primitivo recibiendo el don del canto del Espíritu Santo, representado por una paloma posada en su hombro cantándole 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

¹¹⁴ D'AREZZO, GUIDO.: *Regulae Rítmica* en Fubini Op.cit. p.108

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)¹¹⁵ trató de la música en los libros II y III de su *De Clericorum institutione*. En el Libro III

¹¹⁵ BRUYNE, EDGAR DE.: *Estudios de Estética medieval, I. De Boecio a Juan Escoto Erígena, II. Época románica*, Madrid, 1958-59

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)¹¹⁶, 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 Cotton¹¹⁷, 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: “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

¹¹⁶ LEÓN TELMO, F. J.: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, 1962, pp. 20 y ss

¹¹⁷ *Ibíd.*

extiende a casi todo: Dios y las criaturas incorpóreas y corpóreas, celestiales y humanas, y las ciencias teóricas y prácticas”¹¹⁸

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: Hucbaldo¹¹⁹ (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, 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.

Odón de Cluny¹²⁰ (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

¹¹⁸ DE LIEJA, JACOBO.: *Speculum musicae*. Ed.Grosmann. pág 80

¹¹⁹ LE GOFF, JACQUES.: *La civilización del occidente medieval*, trad. Godofredo González, Barcelona- Buenos Aires, México, Paidós, 1999. p.23

¹²⁰ ROSE, 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)

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'Arezzo¹²¹, 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.¹²² 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

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

¹²² BRUSCIA, KENNETH.: *Defining Music Therapy*, Gilsum: Barcelona Publishers

negra. Más adelante, 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 música¹²³ 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, provocara que las personas danzantes, apaciguaran sus movimientos si los asociaban a una melodía que les produjera un ritmo cardíaco más pausado y lento, pensando que dicho acompañamiento musical, haría desaparecer la enfermedad,¹²⁴ 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

¹²³ BOCCACCIO, GIOVANNI.: El Decameron vol. I Richard Aldington (1930); Gottfried, Robert, La Muerte Negra (1983).

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

- 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.

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”¹²⁵

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

¹²⁵ ALIGHIERI, DANTE. : *El Convivio*. p.37

música, que es toda relativa, tal como se ve en las palabras armonizadas y en los cantos”¹²⁶

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 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 transmitía a los cuerpos melancólicos y azotados por la enfermedad.

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, ya que según parece, poseía una hermosa voz, y 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

¹²⁶ Ibid... p.87

(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, las letras sagradas (salmos) acompañada de música, 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 estaban vinculados con 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)¹²⁷ cuando recaló en la pérdida ocasional de la vida espiritual: “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 que la música podía ofrecer. 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 sus obras.

¹²⁷ 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.

2. La situación musical en la Edad Media europea

Estilos/Corrientes/Escuelas	Género	Características	Autores/Obras
<i>Gregoriano o canto llano</i> <i>Fin s.VI-fin s.XI. Decae su uso pero continua usándose</i>	<i>Religioso</i> <i>Cristianismo</i>	<i>Melismático, neumático</i> <i>8 modos</i>	<i>Gregorio Magno. "De profundis"</i>
<i>Música Paralitúrgica.</i> <i>Fin siglo IX</i>	<i>Religioso</i> <i>Cristianismo</i>	<i>Notación neumática cuadrada</i>	<i>Anónimos</i>
<i>Música trovadoresca. Siglo IX a fin del siglo XII</i>	<i>Profano</i>	<i>Ritmo marcado, temas amorosos y épicos</i>	<i>Surgen de la práctica improvisatoria</i>
<i>Primeras polifonías</i> <i>Siglo IX al XI</i>	<i>Religioso</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>Ritmo medido. Música+ que texto/organum/ Triplum/ quadr.</i>	<i>Leonin/ Perotni</i> <i>Viderum omnes</i> <i>"Sederunt principes"</i>
<i>Ars Antiqua. (1240-1320)</i>	<i>Religioso</i> <i>Profano</i>		<i>Anónimo.</i> <i>"Alle Pasallite cum luya"</i>
<i>Ars nova (1320-1380)</i>	<i>Religioso</i> <i>Profano</i>	<i>Isorritmia</i>	<i>Vitry. "Tratado del Ars nova"</i> <i>Guillaume de Machaut. "Misa de Notre damme"</i>

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, probablemente más allá de lo meramente sensorial.¹²⁸

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

¹²⁸ TORRES, JORGE A.: *La música como ciencia*. Artículo de la revista de arte y estética contemporánea. Mérida 2009. p.103

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.

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 monasterio¹²⁹ 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.

¹²⁹ MITRE, E. Y LEÓN-SOTELO, C.: *Los monasterios medievales*. En Cuadernos Historia 16 n° 105. Madrid, 1985.

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 escribió una extensa biografía sobre San Dunstan¹³⁰ (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”¹³¹

¹³⁰ DE GANTE, ADELARDO.: *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.

¹³¹ STUBBS, W.: *Memoriales of Dunstan*, Rolls Series 6. Londres 1874, p.170

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.¹³² 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,¹³³ en el que, llevado, como no podía ser de otro modo, por un influjo místico-religioso a la par que un empirismo 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 maligno, pues actuaban sobre el individuo con problemas (patologías), levantando su espíritu y dándole más recursos para luchar contra su agresor.¹³⁴ 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,

¹³² WEST, M.L.: *The Orphic Poems*. Oxford 1983, pp 4-5

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

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

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 Claraval¹³⁵ (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 Clairvaux¹³⁶ (Claraval). En ambas instituciones, 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 de los monasterios, la pompa de la liturgia y el lujo de las iglesias cluniacenses.

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.¹³⁷ De esta forma, podemos conocer otro punto de vista muy interesante, pues como templario, concluyó:

¹³⁵ MERTON, THOMAS.: *San Bernardo, el último de los Padres*. Madrid: Patmos. 1956

¹³⁶ LEROUX-DHUY, JEAN-FRANCOIS.: *Las Abadías Cistercienses*. Köln: Könenmann Verlagsgesellschaft 1999

¹³⁷ GONZÁLEZ DE LA RUBIA.: *La música en los templarios*. Ed. La otra información.com.

“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.

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.¹³⁸

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 al que nos referimos. En él se leen estas palabras:

“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

¹³⁸GONZALEZ HERRANZ, RAIMUNDO.: *Representaciones musicales en la iconografía musical*. Anales de Historia del Arte n°8. 1998 p.70

de la enfermería, de modo que, la puerta se cierra, un instrumento de cuerda puede ser 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”¹³⁹

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 sonidos: ni tenía poder de exorcismo, como David ejercido con Saúl, ni el poder de la curación física. Los acontecimientos musicales

¹³⁹ COTTON, FAUSTINA. MS.: C. XII, f. 153^{r-v}. 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.

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.¹⁴⁰ 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 sí, 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, 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 amplios conocimientos en medicina, conjugaron ambas disciplinas. Frailes como Arnau de Vilanova, Bernardo de Gordon, Constantino

¹⁴⁰ BANNISTER A.T.: (ed.) *Registrum Ade de Orleton* (London 1908). p.102

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 Clermont¹⁴¹ 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 Tours¹⁴², 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 capiteles 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 manifestó la música con el objetivo principal de este trabajo. Es difícil determinar el porque 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, elaboraran un entramado filosófico-médico, en ocasiones esotérico y sobre todo musical, donde las diferentes

¹⁴¹ 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

¹⁴² 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.

representaciones bíblicas, alegóricas, fabulistas o simplemente humanas, dieran a entender a todo aquel 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 respecto que aparecieron en el coro de la tercera construcción de la abadía de Cluny, llevada a cabo por Hugo de Cluny (1024-1109)¹⁴³, 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, 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 Cluny¹⁴⁴

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,

¹⁴³ KENNEDY, T.: *St. Hugh the Great*. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Información sacada de la página web NewAdvent.org/cathen/07524a.htm 1910

¹⁴⁴ 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 pp. 133-148

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*,¹⁴⁵ que posteriormente analizaremos. De tal forma, la ordenación de *música mundana* estaba representada por la presencia de las estaciones, los cuatro ríos del paraíso, y los elementos naturales. La *música 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 (1946), 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

¹⁴⁵ BOFILL I SOLIGUER, JOAN.: *La problemàtica del tractat de Institucione Musica de Boeci*. Universitat de Barcelona. Barcelona 1993. pp15-18, 28-34.

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”.¹⁴⁶

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 danzarina¹⁴⁷

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”¹⁴⁸.

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”.¹⁴⁹

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

¹⁴⁶ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 7

¹⁴⁷ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 8

¹⁴⁸ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 9

¹⁴⁹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 10

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.

Los ocho modos se podían perfectamente comparar con las cuatro cuerdas del laúd musulmán expuesto en el primer capítulo. Así, cada modo, despertaba en el intérprete y en el oyente, sensaciones que transportaban al alma en una dirección determinada, donde la música fuera el canal inductor de la terapia espiritual.

3.2.2. El claustro musical de los monasterios de Ripoll, San Cugat y la catedral de Gerona¹⁵⁰

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

¹⁵⁰ *Claustros musicales*. Ciudad virtual de la Gran Hermandad Blanca. Junio 2007

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*,¹⁵¹ Schneider dedujo que los tres claustros estudiados representaban el paso del tiempo y, por analogía, el de la vida humana. Los capiteles del claustro del monasterio de Ripoll, además de su contenido musical, narraban 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 este trabajo, y sobre todo el que presumiblemente, y según Schneider, encerraba la historia de una curación a través de los sonidos. De tal forma, la historia que se cuenta en el claustro del monasterio de Santa María de Ripoll arranca, según Schneider,¹⁵² de la siguiente manera:

- Columna 33. Hombre en un lecho mortuorio 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

¹⁵¹ SCHNEIDER, MARIUS.: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Ediciones Siruela . Barcelona 1946 vv.pp

¹⁵² PALACIOS, CONCHA.: *Cuando los capiteles se ponen a cantar*. Artículo publicado en Mundo desconocido n ° 64, Octubre de 1981. Revisión del artículo en 2005.

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 carro, que corresponde al mar de llamas y a la nota Fa. Un segundo carro 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 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 hindú), relacionados con ritos medicinales, se ven figuras en actitudes idénticas a estas.
- 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),¹⁵³

¹⁵³YOUNG-EISENDRATH, POLLY, Y DAWSON, TERENCE.:
Introducción a Jung. I. "Las ideas de Jung y su contexto". 1. Claire Douglas. "El

entendiendo 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: 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 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.

contexto histórico de la psicología analítica”. Páginas 57-79. Madrid: Akal Cambridge. 1999/2003

LOS SONIDOS DEL CLAUSTRO DE SAN CUGAT Y LA CATEDRAL
DE GERONA¹⁵⁴

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

¹⁵⁴ PALACIOS, CONCHA.: *Cuando los capiteles se ponen a cantar*. Artículo publicado en Mundo desconocido n ° 64, Octubre de 1981. Revisión del artículo en 2005

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 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; estos recibían un tratamiento mínimo, e incluso se hablaba de que algunos sanaban. En el año 560 los enfermos locos, 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). Asimismo, 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,¹⁵⁵ 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,¹⁵⁶ habiendo realizado múltiples misiones de rescate a cristianos cautivos por los musulmanes, tuvo la ocasión de ver cómo se trataba a los alienados en el contexto islámico.

Como recordatorio, sabemos que el mundo musulmán se distinguió especialmente por su dedicación a la psiquiatría en sus hospitales.¹⁵⁷ 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

¹⁵⁵ GONZÁLEZ DURO, E.: *Historia de la locura en España*. Tomo I. Siglos XIII al XVII. Ed. Temas de Hoy. 1994. Madrid

¹⁵⁶ RAMAJO ALISTE, FÉLIX.: *Vida y obra del padre Juan Gilabert Jofré*. (1998) Diputación Provincial de Valencia.

¹⁵⁷ Ver Maristán de Granada de 1365-67 en el capítulo anterior.

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 [...]”¹⁵⁸

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 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.¹⁵⁹

De los médicos que asistían al Hospital de Inocentes, solo se conservan algunos nombres: Antoni Negre, Guillem Pedrera, Bartolomé Martí y también Jaume Roig, famoso escritor y médico

¹⁵⁸ RODRIGO PERTEGAS, J.: *Hospitales de Valencia en el S. XV Su administración, régimen interior y condiciones higiénicas*. Rev. Arch. Biblioteca y Museos. 1927. Madrid.

¹⁵⁹ GALLENTE 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

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, 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, afectaban sobretodo 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 importantes¹⁶⁰.

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 Alexandro¹⁶¹ (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 yacía sin sentido y sin moverse. Hasta que sus efectos mágicos de nuevo lo despertaron, renovó sus actuaciones apasionadas”¹⁶²

Por lo que parece, la presencia constante de músicos se observó desde las primeras epidemias de coreo manía, quizá porque una forma de iniciar el ataque de una o más personas era precisamente tocándoles música para que bailaran; después, los propios

¹⁶⁰ DE MARTINO.: *Sertum papale de venenis* 1971, p. 158; Magrini, 1994, p. 74

¹⁶¹ MEANS LAWRENCE, ROBERT.: *Primitive psycho-therapy and quackery*, Boston and New York Houghton Mifflin company. The Riverside Press. Cambridge 1910 p. 72

¹⁶² KNIGHT, CHARLES.: *Penny Magazine Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Volumen 8. Londres 1839 p.455

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 tarantellas napolitanas que no dudó en utilizar en su institución para el tratamiento del frenesí, de la epilepsia y posteriormente de la melancolía.

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. 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”¹⁶³ y de esta forma, profetizaba.

En la historia de David y Saúl¹⁶⁴, 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”¹⁶⁵

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 embrujaran, 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.

En un grabado anónimo del primer cuarto del siglo XIV, recogido en el *Speculum Humanae salvationis*, referido en su mayoría a la caída del Imperio Romano y la formación de los monasterios, se recoge la secuencia de la que hablamos y que nos perseguirá como ejemplo de terapia musical en siglos posteriores:

¹⁶³ REYES.: 2, III, 15.

¹⁶⁴ SAMUEL.: 1,16,23

¹⁶⁵ REYES.: 1, XVI, 16.



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 esquiva el lance. Este episodio, al igual que los demás en este capítulo, prefigura la traición de la confianza”¹⁶⁶



David y Saúl. Miniatura siglo XIV¹⁶⁷ David cura a Saúl. Miniatura siglo XV¹⁶⁸

Otros dos grabados al respecto se encontraron en diferentes colecciones de renombre. El primero de ellos pertenece a la

¹⁶⁶ 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.

¹⁶⁷ *Queen Mary Psalter MS 2.B.VII,f.51*

¹⁶⁸ *Bible Borso d'Este. MS V.G12,f.119*

colección de miniaturas Queen Mary Psalter de la British Library Royal del siglo XIV. La imagen es ante todo muy explícita. Saúl, atacado por una fuerza demoníaca aparente, está en actitud hostil hacía 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 Módena¹⁶⁹, 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, Rembrant en 1655 y Arent de Gelder en 1682, dejándonos constancia visual de la labor de David para con el rey Saúl.¹⁷⁰ En todas las pinturas mostradas, vemos a un Saúl poderoso, afectado por la depresión y atacado por una cabalgante melancolía, que en ningún momento dirige su mirada hacía 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

¹⁶⁹ KÜMMEL, M. : *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

¹⁷⁰ Cfr. Addenda iconográfica Imagen nº 11,12,13

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 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”¹⁷¹

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)¹⁷² 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, podía contrarrestar los poderes demoníacos. Al respecto, Nicolás de Lyra dio dos argumentos¹⁷³: 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 el maligno 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

¹⁷¹ *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

¹⁷² STEGMULLER, F.: *Repertorium biblicum mediaevi*, 9 vols. Madrid, 1950-80, vol. 4, pp. 51-94; 9, pp. 310-316.

¹⁷³ GOSSELIN E. A.: *A History of the Printed Editions of Nicolaus de Lyra*, *Traditio*, 26 .1970, pp. 399-426

concentró en los efectos naturales de la salud mental afectada, y el poder igualmente natural de la música para contrarrestarlos.¹⁷⁴

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.

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 ofreció 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,¹⁷⁵ acerca de los modos musicales, y los efectos que estos causaban en el ser humano, así como el movimiento que producía en los afectos, encontramos un texto muy interesante de Macrobio que nos pone sobre la pista de lo que posteriormente, hombres medievales 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”¹⁷⁶

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

¹⁷⁵ KNIGHT, ELLEN E.: “*The Praise of Musicke*: John Case, Thomas Watson, and William Byrd,” *Current Musicology*, vol. 30, 1980, pp. 37-51

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

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 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, era el indicio cierto de la infelicidad que le esperaba en este mundo¹⁷⁷.

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.¹⁷⁸

En esta línea se movía 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”

¹⁷⁷ POLIDORO VIRGILIO.: *De inventoribus*, I, XIV pp. 120-122

¹⁷⁸ GONZALEZ HERRANZ, RAIMUNDO.: *Representaciones musicales en la iconografía musical*. Anales de Historia del Arte n°8. 1998 p.69

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*¹⁷⁹ 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, 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 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 transcurre¹⁸⁰. 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

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

¹⁸⁰ UÑA JUÁREZ, AGUSTÍN.: *Cántico del Universo. La estética de San Agustín*, Madrid, UCM, 1999, p. 167.

poder, y sus sentimientos, estaban a merced de la estética sonora. Esta contrariedad filosófica, llevó al santo 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 sensorial¹⁸¹.

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 objetivo¹⁸². 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 Buenaventura¹⁸³. 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 deleite¹⁸⁴. Para conseguir esta

¹⁸¹ FUBINI, ENRICO.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el s.XX*, Madrid 1996, p.89

¹⁸² DE BRUYNE, E.: *Estudios de Estética Medieval*, Vol. III: *El siglo XIII*, capítulo 1: *La estética de la luz*. Gredos. 1959

¹⁸³ JUAN MESEGUER, O.F.M.: *San Buenaventura, en Año Cristiano*, Tomo III, Madrid, Ed. Católica (BAC 185), 1959, pp. 121-125

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

bonanza, decía: “la expresión de la verdadera alegría no se puede hacer con palabras, sino con sonidos”.¹⁸⁵

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 Alejandría¹⁸⁶ (355-415), nacida y muerta en Alejandría. Fue la excepción cristiana, pues se decantó por el paganismo ante el fervor cristiano 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

¹⁸⁵ GONZALEZ HERRANZ, RAIMUNDO.: *Representaciones musicales en la iconografía musical*. Anales de Historia del Arte n°8. 1998 p.70

¹⁸⁶ DZIELSKA, MARIA.: *Hypatia of Alexandria*. Traducción de Jose Luis López Muñoz. Ed. Siruela. Madrid 2004. pág 41-64

este aspecto con relación a la música, la alejandrina se mostró más bien Pitagórica, pues, según Cameron (1990)¹⁸⁷, 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 incrementó 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 hispano romano 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.

Dio un poder sin límites a la música. Basándose en el relato de Saúl y David, no titubeó en afirmar, que las proporciones armónicas ejecutadas por David, lanzaron el espíritu maligno de Saúl, no milagrosamente, sino por un efecto natural.¹⁸⁸

Su obra principal fue *Las Etimologías*¹⁸⁹, 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”.¹⁹⁰

Los temas que trataba iban de la música a la medicina, de las matemáticas a la liturgia; historia, astronomía, literatura, juegos populares, etc. Concretamente, en el capítulo XVII del libro III escribió que la música movía los afectos y provocaba de diversas

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

¹⁸⁸ SORIANO FUERTES Y PIQUERAS, MARIANO.: *Música Árabe-Española en conexión con la medicina y arquitectura*. Ed. SM. Barcelona. 1853 p.78

¹⁸⁹ FRAGUAS, JOSÉ.: *Etimologías* (origen de algunas cosas) Ed. Cencerro. Argentina. 2008

¹⁹⁰ DE SEVILLA, SAN ISIDORO.: *Etimologías* libro III cap 15-17

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 medicina¹⁹¹, 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”.

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.

Perteneciente 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

¹⁹¹ DE SEVILLA, ISIDORO.: *Etimologiarum sive Originarium libri XX*

como aritmética, geometría, y astronomía¹⁹². 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”¹⁹³

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 platónica, 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 éste, partiendo de la teoría en la que consideraba tres tipos de música¹⁹⁴: 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

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

¹⁹³ BOECIO.: *De Institutione musica I*, 1 P.L 63 c.1168

¹⁹⁴ BOFILL I SOLIGUER, JOAN.: *La problemàtica del tractat de Institucione Musica de Boeci*. Universitat de Barcelona. Barcelona 1993. pp15-18, 28-34.

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, 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,¹⁹⁵ 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 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

¹⁹⁵ DE LA ROSA CUBO, CRISTINA.: *La música en los textos médicos medievales. Nuevos Horizontes de la filología latina*. A.M^a Aldama, M^a F. del Barrio, A.Espigares (eds.) Sociedad de Estudios Latinos, Madrid 2002, vol.I: 563-574

esta identidad. La identidad es agradable; la inidentidad, odiosa y contraria”¹⁹⁶

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 agradable¹⁹⁷. De esta forma, según Boecio¹⁹⁸, a la naturaleza humana la ennoblecía una melodía dulce y la exasperaba una melodía bárbara. Como ejemplo de esta afirmación, el propio autor, 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, dejando entrever 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, tanto la

¹⁹⁶ BOECIO.: *De Institutione Musica*

¹⁹⁷ POTIRON H. BOËCE. : *Theoricien de la Musique Greque*. pp 38. Paris: Bloud et Gay (Institute Catholique de Paris), 1961

¹⁹⁸ BOETHIUS. : Mus 1.1

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*¹⁹⁹ había una sección que 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.”²⁰⁰

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 Salmo²⁰¹ 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:

“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

¹⁹⁹ CASIODORO.: *Inst.div*, 142

²⁰⁰ CASIODORO. : *Institutiones musica*. 70, 692

²⁰¹ REYES.: 1, XVI, 16

bienes celestiales. El lydio corrobora la alegría, conduce al perdón frente a la excesiva preocupación del alma”²⁰²

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, *De Institutione Musica*.

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

²⁰² CASIODORO.: Epístola XL.

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 los centros de aprendizaje desde el siglo IX, fueron reemplazadas en el curso del siglo XI por las escuelas catedralicias, organizadas por el clero secular (monástico). 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 Chartres²⁰³, 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 del momento, 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

²⁰³ GARCÍA BRAVO, PALOMA.: *Las traducciones en la transmisión del legado médico clásico al mundo occidental*. Centro virtual Cervantes. Revista Hieronymus n°11. pág 36

consideró como la ciencia más noble y la primera de las artes. Asimismo la música, tenía mucho que ver con la teoría y los modos, así como con sus efectos en el alma humana²⁰⁴.

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 Chartres²⁰⁵, 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 Bingen²⁰⁶, 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)²⁰⁷, uno de los monjes difusores de la *Renovatio Carolingia*, además de músico y poeta. Sus obras musicales más importantes fueron tres responsorios escritos en honor a la Virgen María: *Stirps Jesse*, *Ad*

²⁰⁴TESTER, JIM.: *Historia de la astrología occidental*. The Boydell Press. México 1990

²⁰⁵ PARENT, J. M.: *La doctrine de la création dans l'École de Chartres*, París-Ottawa 1938

²⁰⁶ LE GOFF, J.: *Los intelectuales en la Edad Media*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1989, pag. 89.

²⁰⁷ PEKONEN, OSMO.: *Gerberto de Aurillac: Matemático y Papa*. Revista Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española 2001. pp.399-408

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 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.

Bernardo de Chartres²⁰⁸, 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*,²⁰⁹ alegando que la música se debía

²⁰⁸ JEAUNEAU, EDOUARD.: *Bernard of Chartres*. Dictionary of Scientific Biography. 2. New York: Charles Scribner's Sons. (1970) pp. 19-20

²⁰⁹ DUTTON, PAUL EDWARD.: *Bernard of Chartres*, ed. Dutton: cf.p.178. El autor ha demostrado que las glosas de Timeo que en un principio

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.²¹⁰

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 importantes obras científicas árabes de la astrología, astronomía, filosofía, música y matemáticas. 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.²¹¹ Añadido a estas teorías está la consideración de que Bath era un gran intérprete de arpa,²¹² 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 Salisbury²¹³ (1110-80), discípulo de Gilberto de Poitiers, Guillermo de Conches y Pedro Abelardo, siendo después

aparecieron como anónimas deben atribuirse a Bernard de Chartres. p 147,217

²¹⁰ 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.

²¹¹ RUSSELL, BERTRAND.: *A History of Western Philosophy*. p. 212

²¹² HANNAM, JAMES.: *God's Philosophers* p.66-69

²¹³ RAÑA DAFONTE, CESAR. : *Jean de Salisbury (1110/20-1180)*. Ediciones del Orto 1999

obispo de Poitiers en 1176. Sus obras principales fueron: *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”²¹⁴

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 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.

Los representantes que utilizaron el tratamiento musical 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

²¹⁴ SALISBURY, JUAN.: *Policraticus sive de nugis curialium et vestigijs philosophorum*. Lib. 1. Cap. 6

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,²¹⁵ 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 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

²¹⁵ BERTINI, FERRUCCIO; FUMAGALLI MARIATERESA; BEONIO BROCCIERI, FRANCO CARDINI, CLAUDIO LEONARDI.: *Trotula, il medico di Ferruccio Bertini. Medioevo al femminile*, 4ª ed. Laterza 1989

protegerlo de la estimulación sensorial excesiva, y mantenerse en ambientes cálidos llenos de “música y canto”.²¹⁶

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 comenzó 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.

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,²¹⁷ quien vivió entre 1260 y 1320. Mondeville proponía

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

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

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”.²¹⁸

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”²¹⁹

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”.²²⁰

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)²²¹ 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 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.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid.

²²¹ ROSENMAN, LEONARD. D.: *Guy de Chanliac, An English traslation*. M.D 2005

Tuvo poco tiempo para disfrutar de la cultura, el estudio y el bienestar, pues pronto apareció la peste negra²²² (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 en 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.²²³

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 enaltecimiento del espíritu, y unas irrefrenables ganas de vivir. Con respecto al tipo de música utilizada, Chauliac se centró en los acontecimientos

²²² ENTRALGO, LAIN.: *Historia de la Medicina*. Ed. Masson 1994.

²²³ *Memories de la Academie des Sciences*: 1702. Paris

acaecidos en la isla de Lesbos, donde Tulio de Terpandro y Arión,²²⁴ 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.²²⁵ 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.

²²⁴ SORIANO FUERTES Y PIQUERAS, MARIANO.: *Música Árabe – Española en conexión con la medicina y arquitectura* p.79 Ed. SM. Barcelona. 1853

²²⁵ BUZZI-DOISENBANT.: *Evolución Histórica de la Medicina, Medicine in the Middle Ages*, Marshall Cavendish Books, 2005

Posterior a Chauliac, y también profesor en Montpellier, destacó un médico portugués que otorgó a la música y su quehacer terapéutico un sentido 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 islámicos Haly Abbas y Rhazes (Al-Razi)²²⁶. De este modo, todo el acervo terapéutico-musical, se expuso 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 eran más prescriptivos que descriptivos, no aportaron 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 comatoso²²⁷.

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 la docencia sobre las artes, convirtiéndola posteriormente a su creación, en la escuela medieval de mayor raigambre musical

²²⁶ 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

²²⁷ VALESCUS DE TARANTA.: *Philonium* (1535), cap. 15, “de liturgia” (f.31)

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 destacar, aunque muy brevemente, a Alano de Lille,²²⁸ 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 tesis 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 unidos 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 las virtudes que esta poseía.

Aunque no fue profesor de esta universidad parisina, sí fue estudiante de ella en 1180. Thomas Chobham, teólogo inglés 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”²²⁹. También elogió a los

²²⁸ FLORIO, RUBEN, MARTÍNEZ GÁZQUEZ JOSÉ.: *Antología del latín cristiano y medieval: introducción y textos*. Universidad del Sur. Bahía Blanca. Argentina 2006. pp.120

²²⁹ Ibid.

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 Canterbury²³⁰ 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 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,²³¹ 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 Avicbrón. Sus obras principales fueron: *De universo*, *De anima* y *De immortalitate animae*. En *De universo*²³², 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

²³⁰ Ver epígrafe 3.1 del presente capítulo

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

²³² 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*.

reconocimiento de diversas formas de tratar la salud mental del enfermo²³³. 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 irrepetible. 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”

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 irrepetible efectismo.

Destacó igualmente en la escuela universitaria de París, Bartolomé Anglicus (1203-1272)²³⁴, 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

²³³ AUVERGNE, WILLIAM. : *De Universo*, bk.II,3.20.

²³⁴ MEYER, HEINZ. : *Bartholomäus Anglicus, de rerum proprietatibus*. Rezeption. Selbstverständnis und (en alemán): Zeitschrift für. Deutsches Altertum 1988. pp.237-274.

la obra *De Proprietatibus Rerum* de Ánglicus, 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”²³⁵

Las teorías de Ánglicus 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 Magno²³⁶ o Albert Von Bollstädt, (1193/1206-1280), teólogo y filósofo alemán, conde de Bollstädt en Baviera, y contemporáneo de 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 maestro de teología con gran éxito. Durante este periodo, 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 musical²³⁷ de su época. La mayoría de sus observaciones 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

²³⁵ FRAY VICENTE DE BURGOS.: Traducción de El Libro *de Proprietatibus Rerum* de Bartolomé Anglicus, 1494

²³⁶ KENNEDY, D.J.: *St. Albertus Magnus*. Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton. 1913.pp 55

²³⁷ WALLACE, WILLIAM A.: *Albertus Magnus, Saint*. Dictionary of Scientific Biography. New York: Charles Scribner's Sons. 1970 pp. 99–103

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 Aquino²³⁸, (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.

En la obra anteriormente mencionada, *Suma Teológica*, y con relación al tema en el que se centra este libro, 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”²³⁹

²³⁸CHESTERTON, GILBERT KEITH.: *Santo Tomás de Aquino*. Undécima edición Espasa-Calpe Madrid 1985. Resumen extraído de las 50 primeras páginas del libro.

²³⁹ DE AQUINO, TOMÁS.: *Suma Teologica* Parte II-IIae q.91

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”²⁴⁰

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 (...)”²⁴¹

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 Bacon²⁴² 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

²⁴⁰ Ibid

²⁴¹ Ibid

²⁴² COUSIN, JOHN WILLIAM.: *A Short Biographical Dictionary of English Literature*. London, J.M. Dent & sons; New York, E.P. Dutton. 1910 pp 42-43.

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 Halles 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 del hombre, 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”.²⁴³

Siguiendo en la misma universidad, encontramos al franco anglosajón (se desconoce su procedencia) Richard de Middleton (c. 1249 a 1302) miembro 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 institución, 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.²⁴⁴

²⁴³ *Chambers's Journal*, vol. XXI, p. 145; 1894

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

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, 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 de prestigio reconocido. 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 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.

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*)²⁴⁵. Además, detalló, 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 hicieron 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 recogió alrededor de 20 textos musicados y con una tablatura perfectamente diseñada.²⁴⁶ Su sensibilidad e interés hacía 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, ya que dicho compendio fue ante todo una herramienta pedagógica para las jóvenes novicias del convento y la primera enciclopedia escrita por una mujer.

²⁴⁵ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°14

²⁴⁶ HOHENBURG, HERRAD DE.: *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

Como nexo de unión entre ambos planes de estudio, encontramos a diferentes personalidades de la medicina que aunaron esta disciplina a la música. Tal fue el caso de Roberto de Grosseteste²⁴⁷ (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 trató 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 oxforiana, incluyó la música en el currículo²⁴⁸ 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.²⁴⁹ En relación con esta teoría, escribió un ensayo llamado *De generatione sonorum*²⁵⁰, 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 determinadamente en el alma.

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

²⁴⁷ CROMBIE, A. C.: *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700*. Oxford: Clarendon. 1953

²⁴⁸ LINGBERG, DAVID.: *Science in the Middle Age*. University of Oxford. 1976. Publicated. 1980. pág 130

²⁴⁹ CROMBIE A.C. : *Robert Grosseteste* DBS Vol. 5 pp. 548-554

²⁵⁰ GROSSETESTE, ROBERTS.: *De generatione sonorum*, pp. 8-10

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*²⁵¹, hizo un brevísimo guiño a la importancia de los sonidos en el hombre y como la música era la primera de todas las artes, pues era la que mejor comunicaba 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”²⁵²

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 expuso, 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 Sevilla²⁵³, expresadas en sus *Etimologías*, expuso:

²⁵¹OCKHAM, GUILLERMO.: *Summa Logicae, sobre la suposición*. 1324-1328. Universidad Panamericana. Publicaciones Cruz. 1992. p. 10-14

²⁵²HENRY, D.P.: *Ockham, 'suppositio', and modern logic*, Notre Dame J. Formal Logic 5 1964, p. 290-292.

²⁵³JAUSET 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.

“... 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”²⁵⁴

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 III²⁵⁵.

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 musicales²⁵⁶. Tal fue 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”²⁵⁷

²⁵⁴ Etimologías. Libro III (*Quadrivium*)

²⁵⁵ HOLDORF-STREVENSON L.: *The Harmonious pulse, classical quaterly*, 43 (1993), pp475-9

²⁵⁶ SIRAISSI, NANCY G.: *Medicine and the Italian universities, 1250-1600*. Boston 2001.pág.114

²⁵⁷ TISSOT, MICHAEL ROBERT.: *Joannes Aegidius de Zamora, Ars musica*, American Institut of Musicology. Dallas 1974. pág. 58

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*²⁵⁸, 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 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*²⁵⁹, explicaba la música de una manera esencialmente pitagórica y la relaciona con el ritmo y pulso. 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 melódica²⁶⁰. 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, estelar 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,

²⁵⁸ REMIGIUS AUTISSIODORENSIS.: *Commentum in Martianum Capella*. Ed. Cora E.Lutz. 1962 Leiden 2. pág. 324-352.

²⁵⁹ CAPELLA, MARTIANUS. : *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Apartado IX. *De Harmonia*

²⁶⁰ GLICK, T.F, LIVESEY S.J AND WALLIS F.: *Medieval science, technology, and medicine: an encyclopedia*, p.330 y 331 (New York: Routledge, 2005)

pues era de esperar, que los médicos se preocuparan también por el tema²⁶¹. 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 italianas²⁶². Los representantes de esta 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 Forlì, 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 Foligno²⁶³. Aquí nos detenemos para incidir un poco más en profundidad en el trabajo de este último.

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 *Consilia*²⁶⁴, una colección de consejos terapéuticos para muchas enfermedades. Escribió *Iudiciis Carmina Urinarum* (Canciones de las

²⁶¹ SCHULLIAN D.M AND SCHOEN M.: *Music and Medicine*. New York 1948

²⁶² En Bolonia mirar Albano Sorbelli , *Storia Della Università di Bologna* 1 (Bologna 1944) pp.105-115

²⁶³ MCVAUGH, M.C.: *Canonical Medicine: Gentile da Foligno and Scholasticism*. En el Boletín de Historia de la Medicina n°76.4, 2002 pp.810-811.

²⁶⁴ VV.AA.: *Consilia and more works in manuscript by Gentile da Foligno*, Medical History. 3.1 (Enero de 1959: p.8–19).

sentencias urinaria) y *De Pulsibus* (Acerca de pulsos)²⁶⁵. 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 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 pulso²⁶⁶, 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

²⁶⁵ 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

²⁶⁶VECCHI, G.: *Medicina e musica, voci e strumenti nel “conciliador”* (1303) di Pietro D'Abano. *Quadrivium* 8 (1967) p.5-22

se ha demostrado, mostró cierta familiaridad con la práctica musical de su época²⁶⁷.

La exposición de la música del pulso que figura en los comentarios sobre el Canon de Avicena, de Jacopo da Forli²⁶⁸ y Ugo de Siena²⁶⁹, 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 Jacquart²⁷⁰ constató 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:

“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...”²⁷¹

En este texto, leemos 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

²⁶⁷ Ibid., pp. 10, 13-15

²⁶⁸ DA FORLI, JACOPO.: *Expositio et quaestiones in primum canonem Avicennae* (Venecia 1547) 1.2.3.1 ff.132r-133r

²⁶⁹ DA SIENA, UGO.: *In prima fen primi Canonis Avicenne*. Expositio (Ferrara 1491) Fen 2 Libro I. 1.2.3.1 sig. g3v

²⁷⁰ JACQUART, DANIELLE. MICHEAU, FRANÇOISE. : *La médecine arabe et l'occident médiéval*. Paris, Editions 1990. Maisonneuve et Larose, pp. 271

²⁷¹ Libro III, Fen I, Tract IV, cap. XIX

enfermedades. De este modo, el uso psicoterapéutico²⁷² 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 cerebrales²⁷³. 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 Africano²⁷⁴, 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 encontraban también en el mencionado *Viaticum* y en sus comentarios²⁷⁵.

Constantino el Africano nació en 1020, en Cartago o Sicilia y murió en 1087, en el monasterio de Montecassino. Fundador de la 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*

²⁷² 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

²⁷³ Esta localización de las funciones mentales en los ventrículos cerebrales ya fue descrita por Galeno, aunque incompleta.

²⁷⁴ *Viaticum Constantini in Opera omnia* Isaac, Basilea 1536

²⁷⁵ Cf. Bona Fortuna *Tractatus super Viaticum*

*Melancolía*²⁷⁶ 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. 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”²⁷⁷

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”²⁷⁸

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

²⁷⁶ PAGÉS LARRAYA F.: *Constantino el Africano, De melancolía*, Acta, suplemento 1, Buenos Aires, 1992

²⁷⁷ 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

²⁷⁸ AFRICANO, CONSTANTINO.: *Viaticum* 1,16.

de la explicación que realizó Garioponto (970?-1048), monje y profesor lombardo de la escuela de Salerno, que manifestó en su *De febribus*, que las personas que padecían este mal se mostraban ocasionalmente cantarines en momentos de excitación, y taciturnos o tristes en momentos de paz: “Alii cantant, alii rident, alii taciti et tristes [...]”²⁷⁹

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 Corbeil²⁸⁰, 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 Gordon²⁸¹ relató 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

²⁷⁹ GARIPONTI... *ad totius corporis argitudines remedium libri V. Eiusdem de febribus, atque earum symptomatic libri II.* Basileae 1531. Liber I. Caput X.

²⁸⁰ CHOULANT, JOHANN LUDWIG.: *Egidii Corbolensis. Viaticus* (ed.V de Rose). Leipzig 1907. p.235-41

²⁸¹ GORDONIO, BERNARDO DE.: *Lilio de medicina*. Estudio y edición de Brian Dutton y María Nieves Sánchez. Arco libros. Madrid. 1993

los de unión amorosa, inmediatamente empezaran a sonreír y cantar²⁸²

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 trataba 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**²⁸³, 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 heroico²⁸⁴.

Arnau o Arnaldo de Vilanova²⁸⁵ 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 basaron 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*.

²⁸² GORDON, BERNARDO DE.: *Lilium medicinae*. Part.II. Cap.XX

²⁸³ Breviarium Practicae, *Speculum medicinae, De amore Heroico in Opera Omnia*, Basilea 1497

²⁸⁴ GORDONIO, BERNARDI DE: *Tractatus de crisi et de diebus creticis*, ed. Crítica, traducción y estudio de Alonso Guardo, Tesis Doctoral, Valladolid 1997.

²⁸⁵ 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.

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.²⁸⁶

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 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.”²⁸⁷

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”²⁸⁸

²⁸⁶ Psiquiatría.com Madrid

²⁸⁷ VALDÉS, R.: Aplicación de la música terapia en la clínica psicológica. Rev. Hospital Psiquiátrico de La Habana 2000; XLI(1):74-7.

²⁸⁸ GORDON, BERNARDO.: *Lilum medicinae*, II, XIX

“(…) 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.”²⁸⁹

Aunque de diferente modo, Arnaldo de Vilanova fue el primero que abogó por utilizar la música para calmar el tónico “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 para él, aparte de la psicoterapia²⁹⁰, 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”²⁹¹

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”²⁹²

²⁸⁹ VILANOVA,ARNALDO DE.: *Breviarium practicae*, I, XVIII

²⁹⁰ 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

²⁹¹ VILANOVA, ARNALDO DE.: *Regimen sanitatis ad iblinum regem aragonum*, cap 5º, fol.83 a.

²⁹² VILANOVA, ARNALDO DE.: *Regimen Salernitanum*, in *opera omnia* (Basel 1585), col.1875

Bernardo de Gordonio (Gordon) ²⁹³ 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 era 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), 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 Aristóteles²⁹⁴. 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”²⁹⁵

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 atemperar el amor no correspondido con este arte. No obstante, se basó aquí en las teorías de Avicena,

²⁹³ GORDONIO, BERNARDO DE.: *Lilio de medicina*. Estudio y edición de Brian Dutton y María Nieves Sánchez. Arco libros. Madrid. 1993

²⁹⁴ Consulta de la Edición bilingüe: *El hombre de genio y la melancolía: Problema XXX, 1*. Acantilado, 2007.

²⁹⁵ DE GORDONIO, B.: *Lilio de Medicina*. p. 523 Madrid: Arco/Libros, 1993

defendiendo el uso de la música para estos males, y rebatiendo en segundo plano, las teorías de Ovidio, el cual en su *Remedia amoris*²⁹⁶, 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.”²⁹⁷

Aparte de las afirmaciones curativas que estableció Bernardo de Gordon, propuso, muy influenciado por la disciplina aristotélica²⁹⁸ 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 músicas²⁹⁹, 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

²⁹⁶ OVIDIO.: *Remedia amoris*, 75-78

²⁹⁷ GORDON, BERNARDO DE.: *Lilium medicae*, II, XX.

²⁹⁸ ARISTÓTELES.: *Política*, 8.1340a-b; cf. Platon, Leyes, 2 -665-700

²⁹⁹ DE LA ROSA CUBO, CRISTINA.: *La música en los textos médicos medievales*. Nuevos Horizontes de la filología latina. A.M^a Aldama, M^a F. del Barrio, A.Espigares (eds.) Sociedad de Estudios Latinos, Madrid 2002, vol.I: 571

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”³⁰⁰

Igualmente, en un texto anónimo recogido de la *Summa Medicanae*³⁰¹, 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,

³⁰⁰ GORDON, BERNARDO DE. : *Tractatus de crisi et diebus creticis*, II 5, pp. 28-32

³⁰¹ *Summa Medicanae* (Mad. Esc.M II 17), fol. 53v. Ed. Crítica y estudio de Cristina de la Rosa, 2000.

largas conversaciones y bailar al son de de instrumentos musicales con melodías que asalten las alegrías.”³⁰²

Existieron otros médicos como Barnabás de Regio (vivió entre 1310-1370)³⁰³, contemporáneo de Arnaldo de Vilanova y Bernardo de Gordon, que ofreció entre sus regimenes 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”³⁰⁴

Pero es gracias a un tratado escrito en francés por el médico italiano Aldobrandino de Siena (muerto en 1287), destinado a Beatriz de Saboya (1198-1266), llamado *Le Régime du corps*³⁰⁵, 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.

³⁰² VILANOVA, ARNALDO DE.: *Breviarium practicae*, en *Arnaldo Villanovani philosophi et medici summi Opera omnia, cum annotationibus Nicolai Taurelli*, Basilea 1585, cap.XVIII

³⁰³ GARCÍA BALLESTER, LUIS. ROGER VAUGHN, MICHAEL. PANIAGUA, JUAN ANONIO. VILANOVA, ARNALDO.: *Regimen sanotatis ad regem Aragonum*. Volumen 10. 1996 pág

³⁰⁴ DE REGGIO, BARNABAS. : *Regimen sanitati*, Ms. Paris, B.N., nouv. acq. lat 1430 (XV), fol.10 rb.

³⁰⁵ *Le regimen du corps de Maitre Aldebrandin*. Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº15

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 Bálbulus³⁰⁶. 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 secuencia³⁰⁷, 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 el 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 X³⁰⁸ (Toledo 1221- Sevilla 1284), ha sido denominado “Emperador de la Cultura” por la intensidad de sus obras sobre la historia, las 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

³⁰⁶ LIBER, YMNORUM.: *Códice sangalliensis* 381, "Codices Electronici Sangallenses", Stiftsbibliothek St. Gallen; Códices Electrónicos Sangallenses - Biblioteca virtual S. Gall. Pág 860-884.

³⁰⁷ CHEVALIER, B, VON KNONAU, MEYER. : en Realencyk fur prot. Theol. Werner, *Notker's Sequenzen* (Aarau, 1901); BLUME, *Analecta hymnica*, LIII (Leipzig, 1911)

³⁰⁸ PÉREZ ALGAR, FÉLIX.: *Alfonso X el Sabio: Biografía*. Madrid: Studium Generalis.1997

recopilación fue conocida como Cantigas de Santa María³⁰⁹. 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 cantaban al amor de una doncella que quería 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.

³⁰⁹ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA.: *Alfonso X el Sabio y la música de las Cantigas*” Estudios alfonsíes. Granada 1965 p.119-125

Formalmente se puede decir, que la homogeneidad de la composición, venía dada por la melodía hacia 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.

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 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 Colonia³¹⁰ (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 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 Bingen³¹¹ 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.

³¹⁰ GENNRICH, FRIEDRICH.: *Magistri Franconis Ars Cantus Mensurabilis* / Franco Darmstadt : Selbstverl. d. Hrsg. 1957

³¹¹ CHIAIA, MARÍA.: *El dulce canto del corazón. Mujeres místicas, desde Hildegarda a Simone Weil*. Madrid: Narcea ediciones, 2006 p.67-77, 81-83

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 anticristo. Al igual que San Dunstan, se rehabilitaba por medio de la música para controlar sus estados beligerantes, y 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 (2001)³¹² 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 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.

³¹² KING-LENZMEIER, ANNE H.: *Hildegard of Bingen. An Integrated Vision*. Collegeville (Minnesota): A Michael Glazier Book, The Liturgical Press, 2001, p. 105

En la medicina propiciada por 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 tratamientos³¹³.

A la edad de ochenta años, 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:

“[...] 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 [...].”³¹⁴

³¹³ 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.

³¹⁴ Carta 23 a los prelados de Maguncia, años 1178-79, p. 63-64. In: *Hildegardis Bingensis Epistolarium*

El influjo de Hildegard 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 conjuntas³¹⁵. ¿Sensibilidad o auto terapia?

Fray Juan Gil de Zamora³¹⁶ (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*.

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 XIV³¹⁷. Subdividió esta obra³¹⁸ 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

³¹⁵ MAYNARD SMITH, HERBERT.: *Pre-Reformation England*. 1938.London

³¹⁶ FERRERO FERRERO, FLORIAN Y VENTURA CRESPO, CONCHA.: *Zamoranos Ilustres*. Edita La Opinión El Correo de Zamora. 1997. p. 33-40

³¹⁷ Copia ubicada en la Biblioteca Vaticana de Roma, Ms, H.29

³¹⁸ GÓMEZ MUNTANÉ, MARÍA DEL CARMEN.: *La música medieval en España*. Ed. Reichenberger. Zaragoza 2001. p. 145-146

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 desasosiego”³¹⁹; 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 católica, pues para él la música manifestaba el orden de la creación divina, como otro camino hacia Dios³²⁰.

9. Los poetas cristianos. Juglares y trovadores³²¹

Pedro Abelardo³²², filósofo francés nacido en Le Pallet, cerca de Nantes, Bretaña, en 1079 y muerto en Chalons, en 1142. Es

³¹⁹ DÍAZ Y DÍAZ. MANUEL C.: *Index scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*. [Salmanticae] Universidad de Salamanca, 1958-59.

³²⁰ LÓPEZ ÉLUM, PEDRO.: Interpretando la música medieval del siglo XIII: *Las cántigas de Santa María*. Piles 2005. p. 38.

³²¹ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN.: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1957.

³²² RAÑA DAFONTE, CÉSAR.: *Pedro Abelardo (1079-1142)*. Ed. del Orto. Madrid. 1998. Varias páginas

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 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*³²³, 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 Hita³²⁴ 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,

³²³ VV.AA.: *Historia Calamitatum y otros textos filosóficos*. Pentalfa. Oviedo 1996. pp.13 y posteriores

³²⁴ 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.

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; 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 chansones 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”³²⁵

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”.

³²⁵ FERRÁN, J.: *La música en el Libro de Buen Amor*, M. Criado de Val (ed.), 1973, pp. 391-397.

Ramon Llull³²⁶ (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 que de todas las artes del *Quadrivium*, la música era la menos subrayada por Llull, a pesar de su importancia para el culto cristiano³²⁷, 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 Llull, 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, Llull³²⁸ 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, Llull 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

³²⁶ LLULL, RAMON.: *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.

³²⁷ NORTH. J. O.: *Quadrivium*, *op. cit.*, p. 343.

³²⁸ GÓMEZ MUNTANÉ, MARÍA DEL CARMEN.: *La música medieval en España*. Ed. Reichenberger. Zaragoza 2001. p. 149

todo sobre los sentimientos, afectos y exigencias emocionales que demandaba el hombre.

Llull 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 Sevilla³²⁹.

Johannes de Grocheo³³⁰ (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*)³³¹, contribuía a la estabilidad de la ciudad porque animaba

³²⁹ DE SEVILLA, SAN ISIDORO.: *Etimologías, op. cit.*, Libro III, 17 y 39, p. 445 y 481.

³³⁰ PAGE, C.: *Listening to the trouvères, Early Music*, Vol. 25, No. 4, November 1997

³³¹ PAGE, C.: *Johannes de Grocheo on Secular Music: A Corrected Text and a New Translation, Plainsong and Medieval Music*, 2 (1993), pp. 22-3.

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...”³³²

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.

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*³³³ (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 provocaran las iras de los prelados. Sin embargo, a pesar de su perfil clerical, John de

³³² PAGE, C.: *Johannes de Grocheio on Secular Music...* pp.26-7

³³³ DEMPFF, A.: *La ética en la Edad Media*, Gredos, Madrid 1958; sacado de L, Cilleruelo, *La literatura espiritual en la Edad Media*, en HE, 661 -830.

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”³³⁴

³³⁴ ERFURT, JOHN DE.: *Summa Astensis*. Oxford, Oriel Collage, MS 38,f.102.



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 autopsias 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.³³⁵

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 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 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.

³³⁵ RIPPA BONATI, MAURIZIO.: *Some tradiciones regarding the old Anatomy Theatre of Padua University*

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.³³⁶ 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.

³³⁶ SHILOAH. A.: *The theory of music in Arabic Writings*. Munich 1979 pp.134-5

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”³³⁷

Merece especial atención este hecho, pues a raíz del virtuosismo de Leonardo, abrimos aquí un epígrafe que es interesante señalar: desde la 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:

³³⁷*Historie des Sciencies mathematiques*. t.III p.17

“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.”³³⁸

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”³³⁹



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

³³⁸ VASARI, GIORGIO.: *Le Vite*, 1568 ; reeditado por Penguin Classics con traducción de George Bull en 1965.

³³⁹ Ibid p.65

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”.³⁴⁰

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

³⁴⁰ MACEY, PATRICK.: *Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy*, Oxford Monographs on Music. (Oxford: Clarendon Press, 1998) p. 46

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”³⁴¹.

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”³⁴². 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.

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

³⁴¹ REESE, GUSTAVE, NOBLE, JEREMY.: *Josquin Desprez*. The New High Renaissance Masters. Norton. New York 1984.p.18-19

³⁴² VASARI, GIORGIO.: *Le Vite*. Ibid p.40

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 plegaria 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 (1952)³⁴³ 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:

³⁴³ CLARK, KENNETH.: *Leonardo da Vinci: An Account of his development as an Artist* (1939, rev. ed. 1952) p.20

“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”³⁴⁴

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 Rímmini, 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”³⁴⁵

Leonardo quería construir un jardín paradisiaco 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 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

³⁴⁴ NICHOLL, CHARLES. : *Léonard de Vinci, Biographie.*, Actes Sud, Arles, 2006.p.527

³⁴⁵ ARASSE, DANIEL. : *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Hazan, 1997 p.89-93

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,³⁴⁶ 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 impacencias, 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 bisonos 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”.

³⁴⁶ GOULD, ALICE B.: *Nueva lista documentada de los tripulantes de Colón en 1492*. Madrid: Real Academia de la Historia. 1984 p. 93.

"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 sintetizan las formas, texturas, estilos, características y autores más relevantes durante el renacimiento europeo:

<p>El ritmo y la melodía</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Se indica el compás al comienzo de la partitura. No se utilizan todavía las líneas divisorias pero sí el ritmo con el llamado tactus.</i> ▪ <i>Continuidad de los modos antiguos pero mayor libertad en utilizar alteraciones.</i> ▪ <i>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.</i>
<p>Armonía y textura</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Afán de encontrar profundidad en las armonías.</i> ▪ <i>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.</i>

	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>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.</i>
Idioma y difusión	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>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.</i> ▪ <i>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.</i>
Formas musicales	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Música religiosa:</i> <p><i>Las formas musicales religiosas se seguían manteniendo, básicamente misas y motetes en estilo polifónico, normalmente a cuatro voces a capella.</i></p> <p><i>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.</i></p> <p><i>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.</i></p> <p><i>Compositores más importantes: Palestrina, Orlando di Lasso, Byrd y Tomás Luis de Victoria.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Música profana:</i> <p><i>Josquin des Pres: primer compositor que expresa sus sentimientos y emociones a través de la música.</i></p> <p><i>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.</i></p> <p><i>Compositores más importante: Janequin, Willaert, Dowland, Juan del Encina</i></p>

Una vez determinadas las características musicales de la época,³⁴⁷ 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 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.

³⁴⁷ ROWELL, LEWIS.: *Introducción a La Filosofía De La Música Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1999

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*,³⁴⁸ de Josquin des Prez, se manifestó a través de su música el lamento que David transmitió por medio de su canto a Saúl³⁴⁹, 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 (2002) 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,

³⁴⁸ MCKINNEY, TIMOTHY.: *Affectus mire hercules ubique expressit*. Heinrich Glareanus on Text and Tone in Josquin's *Plantix autem David*. Universidad de Texas. Arlington

³⁴⁹ SAMUEL 1:17-27

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 Commonweal* (Londres 1606), que la locura melancólica era muy común en Alemania, y se curó, invariablemente, por la música.³⁵⁰

En cuanto a la audición, 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

³⁵⁰ *The Power of music*. Escrito por Music Educators National Conference. Ed. Taylor y Francis. 1972 EE.UU p. 62

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 corporales³⁵¹. 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 terapia musical. Desde este punto parte Vincenzo Galilei (1533-1591)³⁵², uno de los primeros teóricos musicales del “Cinquecento”, 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*”³⁵³ 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:

³⁵¹ SORIANO FUERTES Y PIQUERAS, MARIANO.: *Música Árabe – Española en conexión con la medicina y arquitectura* p.81 Ed. SM. Barcelona. 1853

³⁵² Article *Vincenzo Galilei*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie.

vol. 20. London, Macmillan Publishers Ltd.

³⁵³ GALILEI, VINCENZO.: *Dialogo della música antica e de la moderna*. 1581.Ed. 1602, p. 83

“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”³⁵⁴

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 sonidos que ofende a los oídos”³⁵⁵

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 era valorada como un arte autónomo, independiente de la poesía y de la 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)³⁵⁶, 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 más amplia representada por la liturgia, la cual mezclaba en una única persona al intérprete con el destino de la música. Caracterizaba un género de música cuyos destinatarios no eran otros que los miembros de la comunidad que

³⁵⁴ Ibid. p.90

³⁵⁵ TINCTORIS, JOHANNES.: *Definitorium Musicae*.

³⁵⁶ Article “*Gioseffo Zarlino*”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Vol 20. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980

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.

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)³⁵⁷, 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 tendían 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. 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 terapéutico-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 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*.

³⁵⁷ BLACKBURN, BONNIE J.: *Zenobi, Luigi*. *Grove Music Online*. ed. L. Macy. Retrieved on March 5, 2007

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 assí 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”³⁵⁸

La folia³⁵⁹ 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 rumano, la boritza 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,

³⁵⁸ COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE.: *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid 1621. Sub voce “folia”

³⁵⁹ ZAMALA, MIGUEL ÁNGEL, VANDENBROEK, 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.

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 flamenco³⁶⁰. 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 Austria, pasando por Italia, se conocen innumerables representaciones de este ritual. La *moresca*

³⁶⁰ Ver epígrafe 5.1. Capítulo 1: Los efectos terapéuticos de la música en Al-andalus

podía despertar el mismo interés colectivo que la folia. Su iconografía³⁶¹ 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 acompañamiento “pertinaz” y regresiva sobre la cual se situaba una melodía o líneas melódicas en contraste.

Este “colchón” armónico y rítmico 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.

³⁶¹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 16

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 (Pennsylvania), Orlando Di Lasso³⁶² (1532-1594), gran compositor franco-flamenco de “chansons” (la versión francesas 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 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 malheur</i>	<i>No encuentra ninguna cosa para escapar de esta desgracia</i>
<i>Que desespoir pour tost finir sa vie</i>	<i>Qué desesperación que le lleva a terminar pronto con su vida</i>

Médicos de la Universidad de Montpellier como André Du Laurens, Jacques Ferrand, y Ambroise Paré³⁶³, 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

³⁶² FREEDMAN, RICHARD.: *La Chanson de Orlando Di Lasso y sus oyentes protestantes*. Universidad de Rochester. Boyled y Brewer. Artículo

³⁶³ *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 20, No. 1 (Spring, 1989), pp. 41-53

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 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 estos 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 anímicas 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 desafecto³⁶⁴. 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 arrebatara por medio del laúd los sentidos humanos y vuelve a la cordura los estados melancólicos...”³⁶⁵

En Italia proliferaron los madrigales a menor nivel que en Inglaterra pero con resultados muy similares. Destacó 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 Matheson. Hablamos de Carlo Gesualdo³⁶⁶ (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. Sus composiciones fueron fiel reflejo de sus inquietudes, angustias y personalidad, ya que además, se permitía grandes libertades

³⁶⁴ 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

³⁶⁵ SHAKESPEARE, WILLIAM.: *El peregrino apasionado*. Edición de Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006 Soneto VIII, segunda estrofa.

³⁶⁶ WATKINS, GLENN.: *Gesualdo: The Man and His Music*. 2nd edition. Oxford, 1991

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.

Basándonos en el documento escrito por Annibal Cogliano (2006)³⁶⁷, Gesualdo pudo haberse auto-tratado con largas sesiones de laúd que le sosegaban y le conducían temporalmente a una paz espiritual. 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.

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

³⁶⁷ COGLIANO, ANNIBALE.: *Carlo Gesualdo omicida fra storia e mito*. Napoli: Edizioni Sscientifiche Italiane, 2006

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 composiciones, 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 la corte, como veremos más adelante.³⁶⁸

3. El valor educativo de la música. Los principios terapéutico-musicales en el renacimiento

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.

El primer pedagogo musical fue Maquiavelo, que en su obra *El Príncipe*, dio las connotaciones necesarias para valorar la 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

³⁶⁸ 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.

procura descanso a la inteligencia por lo tanto la música sirve para el descanso”³⁶⁹

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”³⁷⁰.

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.”³⁷¹

El genial florentino 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.

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. 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.

³⁶⁹ MAQUIVELO, NICOLÁS.: *El Príncipe* 1513. Libro V. Capítulo IV. *El valor de la música para la educación*

³⁷⁰ Ibid. *El príncipe* 1513. Libro V. Capítulo V...

³⁷¹ Ibid. Capítulo VII.

Dichas doctrinas, acerca de la educación musical, fueron al igual que Maquiavelo, fomentadas por un ilustre pedagogo, humanista y filósofo valenciano, Joan Lluís Vives (1492-1540), 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 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 favoreció la unión, el descanso, amansó el temperamento agresivo, e hizo 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 [...]”³⁷²

³⁷² *Antología de los textos de Joan Lluís Vives*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. 1992 Obra filosófica. p. 145

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”³⁷³

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.

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.

³⁷³ Ibíd. p.525

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 del hombre, 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 alma³⁷⁴. Su radicalismo religioso le hizo despreciar la liturgia, e igualmente se mostró hostil con las antiguas enseñanzas médicas³⁷⁵. Encontramos no obstante en un obra temprana, llamada *De perpetua religione*, un argumento acerca de cómo la música fue aceptada y utilizada para curar los problemas de melancolía y la imaginación mórbida, o

³⁷⁴ GRELL, O.P.: *Paracelsus. The man and his reputation. His Ideas and their transformation*. Leiden 1988. pp. 315-16

³⁷⁵ WEBSTER C.: *Paracelsus Confronts the Saints: Miracles, Healing and Secularization of Magic*, Social History of Medicine, 8 (1995), pp.403-21

fantasía. De este modo expresó: “la música misma aleja los espíritus utilizados por las brujas, por malhechores, y en la hechicería”³⁷⁶

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 mente³⁷⁷. 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.

Este gran terapeuta aconsejó también 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*³⁷⁸, en el que reforzó 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.³⁷⁹

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 alquimistas tenían un marcado feminismo, y algunos de ellos se declaraban fervientes defensores de la mujer. Tal fue el caso de

³⁷⁶ 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

³⁷⁷ GRELL, O.P.: *Paracelsus. The man and his reputation. His Ideas and their transformation*. Leiden 1988. pp. 315-16

³⁷⁸ POYSEL, ULRICH.: *Splendor Solis*. Published 1920 by K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd. in London.

³⁷⁹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°17

Agrippa von Nettesheim, considerado uno de los primeros feministas de la historia, junto al comentado Trismosin.

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 elucubraba 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 fue el caso de la gota, la ciática o la ictericia.

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:

“Ismenias³⁸⁰, 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”

³⁸⁰ 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)

Igualmente encontramos al español Juan de Carmona, que en su *Tractatus de Peste*³⁸¹, reprodujo unas afirmaciones de Galeno, comparando la 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 intervalo, 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 remiti conyngat, omnio tota corruet 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

³⁸¹ DE CARMONA, JOANNIS.: *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^a. Aldama-M^a. F. del Barrio-A. Espigares (eds.), *Nona et uetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina*, 2 vols., Madrid: Sociedad de Estudios Latinos 2002, vol. 1, pp. 563-574

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 apesados, que en la mayor parte de los casos, si la enfermedad estaba muy avanzada, se convertía en alivio del alma, y preparatoria para la muerte. En contraposición a esto, un anónimo de la misma época rezaba absolutamente lo contrario, reivindicando que para los que habían contraído la epidemia, lo adecuado era una música rápida, que les provocara el baile y 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 mitigar la enfermedad fue Gerónimo Mercuriali³⁸², que fue educado en Bolonia, Padua y Venecia, donde recibió el doctorado en medicina en 1555. Se convirtió en un afamado médico. Sus investigaciones acerca de las actitudes de los antiguos hacia la dieta, el ejercicio, 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*³⁸³ (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, 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

³⁸² La bibliothèque d'un médecin humaniste : *l'Index librorum Hieronymi Mercurialis*, Cahiers de l'Humanisme, T. III-IV, 2002-2003, p.201-253.

³⁸³ 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.

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 una epidemia. 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*³⁸⁴, 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 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 tratar la “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”³⁸⁵

³⁸⁴ MERCURIALIS, GERONIMO.: *De pestilentia*. Conferencia realizada en Enero de 1577 sobre la plaga y sus tratamientos. Venecia, 1577.

³⁸⁵ 10 reglas medicinales emparejadas con diez reglas morales, según el Hexameron teologal 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

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 eran 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 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 este trabajo, debemos realizar una pequeña introspección en la vida del monarca.

Carlos V recibió una educación musical³⁸⁶ 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 XIX³⁸⁷. 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 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.

Este introito, nos acerca a la explicación que nos interesa. Paralelamente a la productiva vida cultural del emperador hispano-germano, 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.

³⁸⁶ OLARTE, MATILDE.: *La música en Carlos V* (1500-58). Universidad de Salamanca. Biblioteca Virtual Cervantes. Monográfico sobre Carlos V. 2000

³⁸⁷ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº18

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 Yuste³⁸⁸, 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 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.

³⁸⁸ 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

Hemos visto que el gusto por la música y la educación musical de la que hablaban en puntos anteriores Maquiavelo o Luis Vives, fue 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 el tempo de 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 prescripción médica, 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.³⁸⁹

La ictericia

Si peculiar fue la interpretación de utilizar la música para ayudar a rehabilitar la gota, aun lo fue 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 este opúsculo, 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 Lusitano³⁹⁰ (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 acreditó 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 *Centuriae 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

³⁸⁹ 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

³⁹⁰ 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”³⁹¹

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 iba 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 explicó en las palabras de Teofrasto: “Teofrasto testimonia, 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 consideró 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 templa al espíritu y lo diviniza, atrayendo, por las cosas naturales, las cosas superiores”³⁹²

Además, acerca del poder de la música, Von Nettesheim, basándose en un inusual documento nórdico del historiador danés Saxo Grammaticus (1150-1208)³⁹³, apoyó la idea de lo desconcertantes

³⁹¹ LUSITANI, AMATI.: *Medici physici praestantissimi, Curationum medicinalium Centuriae quatuor* (Basilea, *Froben*) 1556, cent. 1^a, curat. 83, p. 109

³⁹² AGRIPA DE NETTESHEIM, ENRIQUE CORNELIO: (2004). *Filosofía oculta*. Sexta edición. Buenos Aires: Editorial Kier (1992). *Filosofía oculta: magia natural*. Madrid: Alianza editorial

³⁹³ 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

que podían llegar a ser los sonidos y los efectos que producían en el hombre. Así, en el texto originario 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, restañas la sangre, aliviar el dolor o adormecer el sueño”.³⁹⁴

Para finalizar hizo referencia a un verso de un poema islandés, llamado el *Havamal*, que decía:

“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”³⁹⁵

Centrando de nuevo nuestra investigación en los remedios para curar la ciática con la música, llegamos al 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

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.

³⁹⁴ BRAND, P.: *Popular Antiquities*, vol. III, p. 1226

³⁹⁵ MALLETT, M.: *Northern Antiquities*, p. 351

que se rodearan de violines y violonchelos para alegrarse.³⁹⁶ 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 en su momento Alcuino de York con Carlomagno³⁹⁷. 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.³⁹⁸ 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 [...] ³⁹⁹

En la línea terapéutico-medicinal en la que nos hallamos, encontramos a Gerolamo Cardano⁴⁰⁰ (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.

³⁹⁶ SINGER, D.W.: *Ambrosio Paré* p.234

³⁹⁷ MUNRO, S Y MOUNT, B.: “*Music therapy in palliative care*”, Canadian Medical Association Journal, 1978, 119,p.3-8

³⁹⁸ POIRIER, JEAN MARIE. : *Ambroise Paré de Laval au Maine*. Artículo en francés acerca de la música en el contexto del cirujano. 2004

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ CARDANO, GIROLAMO.: *Sobre la inmortalidad de las almas* Traducción de José Manuel García Valverde edición de 1545 Capítulo III p.43, 44

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 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 enfocada 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 Vesalio⁴⁰¹ (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 Harvey⁴⁰² (1578-1657). Se le acreditó ser la primera persona en describir correctamente las

⁴⁰¹ ALVIN, JULIETTE.: *Musicoterapia*. Ediciones Paidós. Barcelona 1967.p.64

⁴⁰² HARRIS, PAUL.: *William Harvey, Folkestone's Most Famous Son*. Folkestone: Lilburne Press. 2007. p.5-7

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 afirmó 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/o apaciguar el fervor, desasosiego e hilaridad de la persona, con música lenta tenía que toparse.⁴⁰³

Desde el punto de vista fisiológico, los únicos apuntes renacentistas de los que se tienen 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.⁴⁰⁴

El tarantismo, corea y ergotismo

Como ya hemos estudiado en otros puntos de este libro, 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

⁴⁰³ GREGORY, ANDREW.: *Harvey's Heart, The Discovery of Blood Circulation*. Cambridge, England: Icon Books. 2001 p.44

⁴⁰⁴ 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).

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 disponía 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 otros objetos metálicos. Como en la coreo manía centroeuropea, los atarantados mostraban preferencias por ciertos colores y rechazo de otros, que expresaban con vehemencia exagerada y no pocas 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 coreo manía. En la introducción de uno de sus trabajos recordó 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, afirmando 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 corazón⁴⁰⁵.

Paracelso clasificó el baile de san Vito en tres grupos. El primero se derivaba de la imaginación y era la coreo manía original, bautizada por el galeno suizo como *corea imaginativa* o *estimativa*. El segundo grupo era la coreo manía asociada con deseos sensuales dependientes de la voluntad, llamada *corea lasciva*. El tercer grupo era el que dependía de causas corporales, al que llamó *corea naturalis*⁴⁰⁶. Esto sugiere que Paracelso había visto casos de coreo manía diferentes a los uniformemente trágicos y frecuentemente letales descritos en el siglo XVI. 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 grabado⁴⁰⁷ fechado en 1564, el baile histórico de la corea o baile de San Vito y su extraña procesión acompañada por diferentes instrumentos.

⁴⁰⁵ LENNOX, WILLIAM GORDON.: *Epilepsia y trastornos relacionados* (Boston y Toronto, 1960), vol. I. p. 4

⁴⁰⁶ 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*".

⁴⁰⁷ BRUEGHEL,P.: *Los peregrinos danzantes de Muelebeék*



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 movimientos incesantes y descoordinados.

Brueghel presentó 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 explicó 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 radicó 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 níscolo. Como detalle, es interesante señalar 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.⁴⁰⁸

El efecto contaminante del cornezuelo, también conocido como “fuego de San Antonio”, podía producir la necrosis de los tejidos y gangrena en las extremidades. Muchos conseguían sobrevivir, pero quedaban mutilados de por vida. La improbabilidad de que dichos enfermos pudieran bailar deshizo esta hipótesis, pues evidentemente, era factible que el cornezuelo pudiera haber inducido las alucinaciones y convulsiones. 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 llegaba hasta las extremidades, lo cual, aparte de producir fuertes dolores, dificultaba moverse y, por supuesto, bailar.

La creencia contemporánea lleva a asumir que todos estos alocados episodios, se trataban de posesiones demoníacas, por lo que distintas cadenas de oración eran organizadas para intentar curar a los “poseídos” por medio del exorcismo. Un historiador

⁴⁰⁸ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°19

alemán del siglo XIX llamado Justus Hecker (1859), afirmó que se contrataban músicos esperando que la música calmara y curara a los danzantes quienes, tras varias horas de movimiento continuo, se colapsaban del cansancio para despertar “desposeídos” de sus demonios⁴⁰⁹. 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 de los danzantes superaban los 420. 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 lo mostró en dos grabados⁴¹⁰, 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.

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

⁴⁰⁹ HECKER, JUSTUS.: *The dancing mania of the Middle Ages*. 1859.

⁴¹⁰ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº20

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, llegó al Renacimiento con el pintor flamenco Hugo van der Goes.

4.2.1. El caso de Hugo van der Goes

Pintor flamenco, Hugo van der Goes (1440-1482)⁴¹¹ 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 Klooster⁴¹² (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 de Tournai⁴¹³ 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 comenzados⁴¹⁴. La crisis tomó formas decididamente patológicas

⁴¹¹ LORNE, CAMPBELL.: National Gallery Catalogues (new series): *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings.*, 1998, p.240

⁴¹² Crónica latina manuscrita en la Biblioteca de Bruselas, publicada en versión alemana en el "Repertorium für Kunstwissenschaft" de 1912

⁴¹³DOLET, NEVET.: *Gaspard Ofhuys's Chronical and Hugo van der Goes.* Department of Art History, Tel Aviv University. pp 125-134.

⁴¹⁴ 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

durante un viaje a Colonia, hecho en compañía de 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 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, vino de la mano de uno de sus predecesores, el también belga Tomas de Kempis (1380-1471), que teorizó brevemente al respecto de los beneficios musicales para el convaleciente mental en su obra *Imitación de Cristo*⁴¹⁵. De este último, tomó 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

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.

⁴¹⁵ KEMPIS, THOMAS.: *On the Passion of Christ according to the four evangelists*. Ignatius Press. 2004 pp. 9-12.

Ofhuys⁴¹⁶ 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*⁴¹⁷, fuera pintada después de su hipotética recuperación. Por lo tanto, parecía no estar incapacitado para todos los trabajos.

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) retrató *La locura de Hugo van der Goes* en 1872, en la que recalcó 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, representó la acción en el monasterio de Rode Klooster, donde el pintor flamenco estaba preso en las garras de su depresión melancólica, mientras que los varones jóvenes le cantaban para aliviar su ánimo. La intervención del padre Thomas, como nos muestra la pintura, es cuanto menos curiosa, pues observamos, que la actitud del abad era de total convencimiento, seguro de lo que estaba haciendo y de lo beneficioso de los sonidos, esperando una reacción inmediata del enfermo.

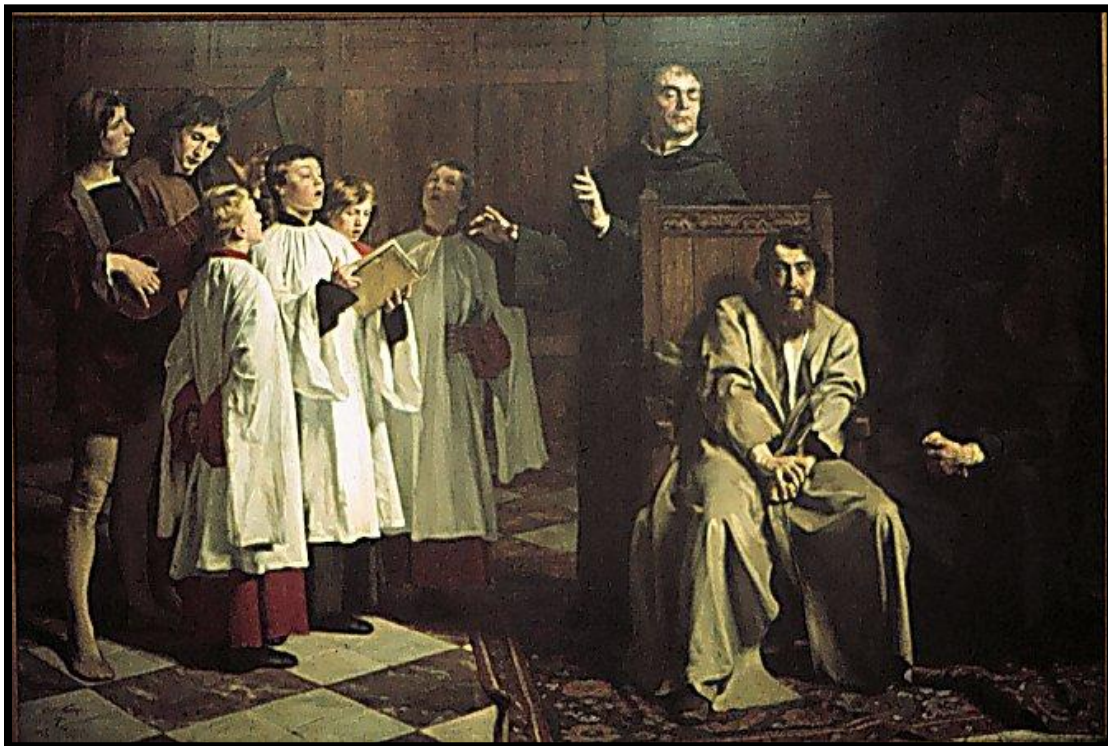
En la ilustración de Wauters, determinamos el detalle del rostro de Van der Goes y la escena en si, que muy probablemente, no fuera del todo fiel a la realidad, aunque las fuentes del pintor belga eran muy fiables. Si nos convencemos de la veracidad de lo retratado, el tratamiento in situ que se le aplicó 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 benedictinas establecidas para dichos centros. Nada que objetar al coro de novicios, pero ¿y los instrumentistas? Tanto sus ropas como sus

⁴¹⁶ VAN DER ELST, BARON JOSEPH.: *The last flowering of Middle Age*. New York 1944 pp.82

⁴¹⁷ 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

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, a raíz de lo expuesto, 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

Volviendo a la pintura de Wauters, 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 tratar la vesania del pintor con música.

El tema de lo acontecido a Van der Goes, suscitó el interés y fascinación de 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.

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. Su progenitor, culto y versado en muchos temas, escribió *Nueva Filosofía de la naturaleza del hombre*⁴¹⁸, obra en la que ella, posteriormente comentó y analizó sacando sus propias apreciaciones. En la parte referente al *Coloquio del conocimiento de sí*

⁴¹⁸ WAITHE, MARY ELLEN. COLOMER VINTRO, MARY AND ZORITA C. ANGEL.: *New Philosophy of Human Nature: Neither Known to Nor Attained by the Great Ancient Philosophers, Which Will Improve Human Life And Health*, by Miguel de Sabuco Álvarez, padre de Oliva Sabuco, (University of Illinois Press, 2006, Dec. 13) vv.pp

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 ánima, 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”⁴¹⁹

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. 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 y enumeró una serie de sonidos desagradables fruto de su observación, al igual que los efectos perniciosos de la desarmonía musical:

“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

⁴¹⁹ Ibid.

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”⁴²⁰

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. Oliva de Sabuco localizó entonces que el efecto más importante de la música se producía en el cerebro y no en el corazón, como otros autores aseveraron. 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”⁴²¹

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 corroboró 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: “[...] Ahora digo que tenía razón Ismenías, médico de Tebas, que curaba todas las enfermedades con la música”⁴²²

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

⁴²⁰ La mayor parte de los escritos y referencias están extraídos de POSCH BLASCO, SERAFINA. *Compendio de musicoterapia. TomoII*. Barcelona. Herder.1999

⁴²¹ SABUCO, OLIVA DE.: *La nueva filosofía de la naturaleza del hombre* Traducción de Mónica Balltondre. Athenea digital- núm 10. (otoño 2006) p263-275

⁴²² Ibid. p.267

bailando con buena música, y no con otra cosa, y si falta música muere algo”⁴²³

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 el que inoculaba la tarántula. Por lo tanto y apoyando 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 Puglia, en Italia:

“[...] un género de arañas, que se nombran tarántulas, que se crían en la Puglia, 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:

“[...] en aquel lugar llamado Puglia, 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”⁴²⁴

Castiglione, apoyándose en los clásicos, dio 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

⁴²³ Ibid. p.267

⁴²⁴ CASTIGLIONE.: *The courtier*, sig. B2r

palabras acerca del tarantismo 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”⁴²⁵

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* hizo 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”⁴²⁶

Literariamente, el escritor inglés Sir Philip Sidney (1554-1586), en su obra *Arcadia*, libro 1, habló también de la música como cura del tarantismo: “la melodía de la música, es medicina tal para el que está enfermo de la tarántula”⁴²⁷

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.

⁴²⁵ MEJÍA, PEDRO.: *Silva de varia lección*. Ed. De los Bíblicos Españoles II, 1542 p.69

⁴²⁶ LAGUNA, ANDRÉS.: *Acercas 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

⁴²⁷ SIDNEY, PHILLIP.: *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1580- 1590) p.85

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”.⁴²⁸

Hasta este momento, sobre este aspecto, ha habido diferentes versiones, más lógicas y menos lógicas, aunque todas ellas válidas, ya que no se puede pluralizar 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, 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.

⁴²⁸ LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA.: *Tres notas sobre don Juan Manuel. Romance Philology* 4.2-3 (1950) p.94

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”⁴²⁹

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 (m.1599) que escribió una enciclopedia médica llamada *Al-Tadhkira (Memorial para los hombres sabios)*⁴³⁰ en la que mencionó la *Epístola de Música*⁴³¹ 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 (recordemos los maqam), se les atribuía propiedades medicinales muy curiosas, por ejemplo: el rast era bueno para tratar la hemiplejía, 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 recomendó la

⁴²⁹ POSCH BLASCO, SERAFINA.: *Compendio de musicoterapia. TomoII*. Barcelona. Herder.1999

⁴³⁰ *Tadhkirat uli'l-abab... Memorial for Wise Men...* El Cairo 1937, pp 36-9

⁴³¹ SHILOAH, A.: *The Epistle on music of Ikhwan Al-Safa, The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993, III.pp 5-73

música en su manual de salud para los estudiantes como reconstituyente de enfermedades psicofísicas.⁴³²

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 Praestigijs Daemonum*⁴³³, 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.⁴³⁴

En el manejo y tratamiento de la psique enferma, hallamos a otro médico-músico de la época, Thomas Champion⁴³⁵ (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

⁴³² PRICE, D. C.: *Patrons and Musicians of the English Renaissance* (Cambridge, 1981), pp. 19-27.

⁴³³BAXTER, CHRISTOPHER.: *Johann Weyer's De Praestigijs Daemonum: Unsystematic Psychopathology*, in *The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft*, 53-75. London, 1977

⁴³⁴ ERIK MIDELFORT, H. C.: *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

⁴³⁵ SALTER LOWBURY, E., T. and YOUNG, A.: *Thomas Champion: poet, composer, physician*. 1970

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.

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”⁴³⁶

Hasta este punto, hemos visto como la música “afectó” 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, cobran 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 para esta patología:

“[...] 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

⁴³⁶ ROBINSON, T. :*The Schoole of Musicke* (London, 1603), sig. B

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”⁴³⁷

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 melancolía⁴³⁸. Du Laurens tomó las prescripciones médicas al respecto del galeno alemán Johannes Schenck von Grafenberg (1530-1598), que curó a más un paciente aquejado de melancolía profunda por intercesión musical.⁴³⁹

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”⁴⁴⁰.

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,

⁴³⁷ GOODWIN, F. K., & JAMISON, K. R.: *Manic-depressive illness*. New York, NY: Oxford 1990 University Press. p. 406

⁴³⁸ BERRIOT-SALVADORE, ÉVELYNE. : *Les œuvres françaises d'André Du Laurens*, Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard, Genève, Droz, 2008, p. 243-254.

⁴³⁹ FOUCAULT, MICHEL. : *Médecins et malades: Part 4*, in *Histoire de la folie à l'âge classique*.. (Gallimard, Paris, 1972). p. 408

⁴⁴⁰ STAROBINSKI, JEAN. : *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Basilea, Geigy, 1960

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. La melancolía, era una maldición de prestigio que emanaba del planeta Saturno, el opuesto absoluto de Júpiter (jovial y alegre). En ella, 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.

Sin embargo, la melancolía también era una enfermedad. Era una suerte de folia (como exponemos en este mismo 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, descrito como alegre y dichoso. Este carácter jovial se expresaba en la música, que constituía el mejor remedio a la aflicción. 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 complexión 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”⁴⁴¹

Pero el que realmente hizo una representación fiel de este tema fue el pintor alemán Albert Dürero (Nuremberg 1471-1528), quien dijo que la pintura era un arte melancólico y que era necesario

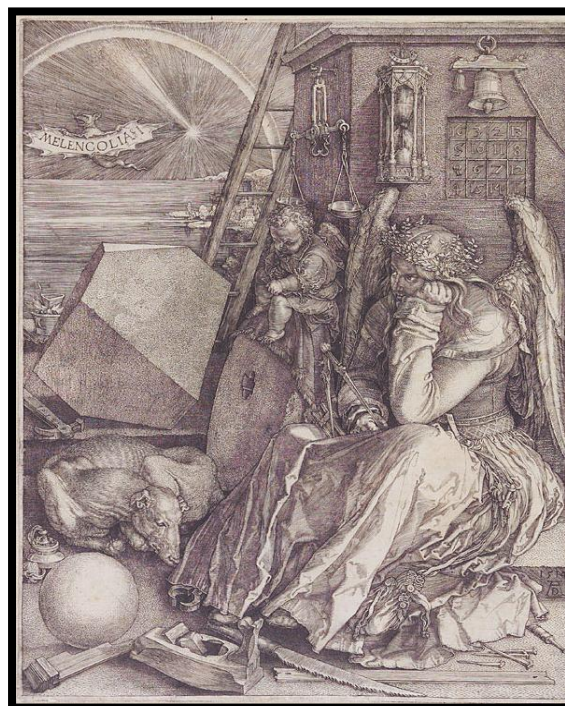
⁴⁴¹Sobre Marsilio Ficino "Alabanza de la Filosofía"; la presente carta ha sido traducida igualmente de la edición bilingüe completa (latina-inglesa) de las cartas del autor: *The Letters of Marsilio Ficino*, vol. 1, Shephard-Walwin 1988, Londres.

acompañarla con la música⁴⁴². 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...”⁴⁴³

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.

De esta forma, Durero, reprodujo todo el espíritu melancólico renacentista en un grabado llamado *La Melancolía I*, en el que se pueden ver referencias más que probadas del poder terapéutico musical y su repercusión en el ser apesadumbrado y devastado por la desazón.



“Le Melencolie I” Albert Durero 1514

⁴⁴² TOURNIER, MICHEL.: *Alberto Durero. Melencolia I*. La Jornada Semanal, 6 de agosto del 2000

⁴⁴³ LIBRO DE LOS REYES XVI

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 entiende hoy día. Desde la Antigüedad hasta la época de Durero, 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. Este humor, era el peor considerado de los cuatro y se asociaba a la tierra, la sequedad, el frío, el viento boreal, el otoño, la tarde y la edad de los sesenta años.

Los hombres de propensión melancólica poseían una constitución física diferente de los otros humanos, 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 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 vasta cultura y conocimientos de Durero, pues a pesar de ser un instrumento utilizado hasta la saciedad en esta época, fue el que mediante sus cuerdas mejor representó 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. 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.

Dicha obra, no fue la única alusión del pintor alemán a la terapia musical, pues aunque desde otro prisma, pintó en 1496, una xilografía⁴⁴⁴ 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 sí, 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.

⁴⁴⁴ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 21

5. La Reforma y la terapia musical

Desde finales del siglo XV y principios del XVI, Renacimiento, humanismo y Reforma fueron fenómenos que aparecían 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 fue compartida por poetas, eruditos y filósofos. Los humanistas defendieron el respeto a la prosodia y el interés por la métrica, que fueron escrupulosamente explotados en las adaptaciones musicales de textos latinos, clásicos o neoclásicos. Fue el caso de las Odas de Horacio, armonizadas a cuatro voces para uso escolar y fines pedagógicos.

El coral, patrimonio de la música luterana, acaparó 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.

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, estuvo 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, era 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, hicieron especial hincapié en la palabra acompañada con música instrumental. 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.⁴⁴⁵ 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 polifónicas⁴⁴⁶. 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 popular como acompañamiento a himnos religiosos con el objetivo de extirpar sus connotaciones paganas.⁴⁴⁷ A colación de esta idea, en un trabajo realizado por Willy Schroeder⁴⁴⁸ (2000), se repasan los posibles aspectos demoníacos a

⁴⁴⁵ FUBINI, ENRICO.: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*.(2ºed) Madrid. Alianza Música (1990)

⁴⁴⁶ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 22

⁴⁴⁷ Nº 16 de la Revista ALCIONE

⁴⁴⁸ SCHROEDER, WILLY.: *Commentaries on the Occult Philosophy of Agrippa* (NY., Weiser, 2000) p.56

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 concientes de su influencia sobre el alma humana, aplicando, incluso inconcientemente, 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 Seufl 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 el espíritu presa de la tristeza; refresca el corazón y le vuelve la paz, como ha dicho Virgilio”⁴⁴⁹

⁴⁴⁹ 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

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.

“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...”

Lo verdaderamente significativo del texto precedente, 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

Schlaug⁴⁵⁰(2003), descubrieron que tocar un instrumento musical desarrollaba el oído, pero también la actividad motora del cerebro debido a la necesidad de traducir rápidamente las notas de la partitura en movimientos de los dedos. Lo 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 vio 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.

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

⁴⁵⁰ GASER, CHRISTIAN Y SCHLAUG, GOTTFRIED.: *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

siglos posteriores con Descartes, Kepler o Robert Burton en el XVII, como fue 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 creyente⁴⁵¹. 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 fue constatada por el checo Jan Blahoslav⁴⁵² (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.

⁴⁵¹ STRUNK, OLIVER.: *Source Readings in Music History*, pp. 59-78; 341-36

⁴⁵² 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 Calvino⁴⁵³ (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 Doumergue⁴⁵⁴ 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 Til⁴⁵⁵ (1975), que pueden encontrarse en el prefacio del Salterio Ginebrino, supusieron el impacto más grande 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

⁴⁵³ COTTRET, BERNARD.: *Calvino, la fuerza y la fragilidad*. Biografía. Editorial Complutense. Traducción: M^a Teresa Marín Sanz de Bremond. Madrid, 1995, pp. 163-164.

⁴⁵⁴ DOUMERGUE, E, CALVIN, JEAN.: *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

⁴⁵⁵ VAN TIL, CORNELIUS.: *The Case for Calvinism*. N.J.: Presbyterian and Reformed Publishing Co., 1975

virtud secreta y casi increíble que de alguna manera conmueve los corazones”⁴⁵⁶

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 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”⁴⁵⁷

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?⁴⁵⁸

Escapándose a este control, y adentrándose en el abstracto mundo de las emociones, Calvino, no pudo refrenar sus pensamientos al respecto:

⁴⁵⁶ *Obras completas*. Vol.6

⁴⁵⁷ *Ibíd.*

⁴⁵⁸ VIGNAUX, M. : *L'influence de la Réform sur la nature et la fonction de la musique dans la liturgie anglicane*”, en, *Foi et Vie* 91-1.

“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”⁴⁵⁹

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 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”.⁴⁶⁰

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.⁴⁶¹

Si Lutero potenció el aspecto musical litúrgico para acercarse a los fieles utilizando melodías populares y lenguas vernáculas, Calvino, obviaría 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

⁴⁵⁹ *Obras completas*, vol.6.

⁴⁶⁰ BURNEY CH.: *Historia general de la música*, tomo III, p.39

⁴⁶¹ COTTRET, BERNARD.: *Calvino. La fuerza y la fragilidad. Biografía*. Editorial Complutense. Traducción: M^a Teresa Marín Sanz de Bremond. Madrid, 1995, pp. 163-164.

peligrosa inestabilidad que pronto formaría parte de la psicología barroca”⁴⁶²

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 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 en 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

⁴⁶² VENET, GISELE. : *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.

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”⁴⁶³

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 formaban 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

⁴⁶³ SPRENGER J, INSITORIS H.: *Malleus Maleficarum*, traducción al inglés de M. Summers. Londres 1948, p.41. Traducción al castellano por Editorial Maxtor. España 2004

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*”.⁴⁶⁴ 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, hallamos 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 ecclesialis de Musica Sacra* III:

“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”⁴⁶⁵

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

⁴⁶⁴ SUÑOL, GREGORIO M.A.: Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes, Monasterio de Monserrat, 1943.

⁴⁶⁵ DE FULDA, ADAN.: Gerbert von Hornan, en sus *Scriptores eccles. de Mus. Sacra, III*

piadoso es el sexto...; placer y tristeza se reúnen en el séptimo...; por fuerza tiene que ser muy alegre el octavo...”⁴⁶⁶

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 sintetizó, por medio de los clásicos, las ideas principales escritas hasta ese momento. La obra de la que hablamos se tituló *Alabanza de la música*⁴⁶⁷, 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.

⁴⁶⁶ ESPINOSA, J.: *Tratado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás*. Toledo 1520. Madrid 1978 LVI

⁴⁶⁷ KNIGHT, ELLEN E.: *The Praise of Musicke: John Case, Thomas Watson, and William Byrd*, *Current Musicology*, vol. 30, 1980, pp. 37-51

“[...] 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 Terpendro (dorius, phrygius, lydius y myxolidius)⁴⁶⁸, y de los que se convenció de su parentesco, quedando de la siguiente manera:

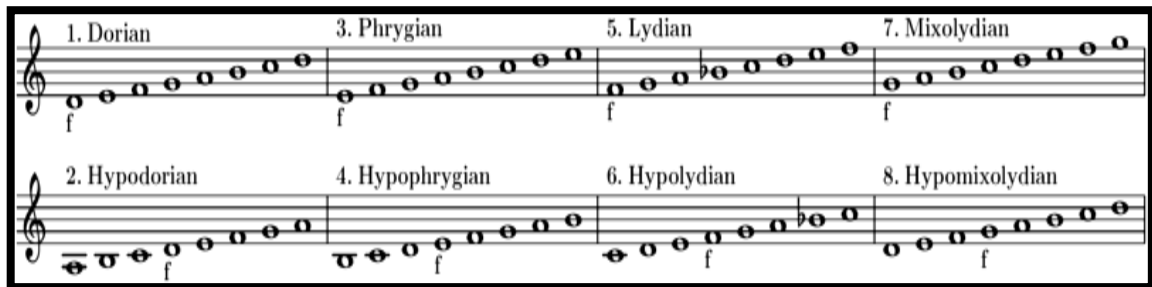
“Modus dorius es el casto y temperado, el modus lidyus es el amoroso y deleitable, el modus phrygius es el también llamado Bacchicus y responde al llamado belicoso, y el modus myxolidius es el melancólico y doliente”

Esta última ordenación modal, es vital para entender lo venidero en el texto de Case, ya que en su explicación, hizo 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 designaron con igual nombre que los modos auténticos pero con el prefijo hipo- (“debajo”, “bajo de”): hipodórico,

⁴⁶⁸ Más información, ver Libro III (398c, 400c) de *la República* de Platón.

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 1998⁴⁶⁹.

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 este compendio, podemos relacionar estos modos con los del *Kunnâsh* de Al-Haik⁴⁷⁰. Aunque con distinta nomenclatura, la intención y la operatoria era la misma, por lo que podemos dilucidar, que desde la Alta Edad Media, se tomaron las mismas fuentes y cada civilización las adaptó a su forma de pensamiento, pero el fondo era exactamente igual: provocar por medio de los modos musicales efectos en el ser humano que despertaran 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

⁴⁶⁹ WINNINGTON-INGRAM: 1936, 2–3

⁴⁷⁰ CORTÉS GARCÍA, MANUELA.: *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996

gregoriana, arriba señaladas, quedaban recogidos los siguientes datos:

Modo Auténtico	Ámbito	Nota final	Nota tenor
1. Dórico	Re a Re	Re	La
3. Frigio	Mi a Mi	Mi	Do
5. Lidio	Fa a Fa	Fa	Do
7. Mixolidio	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:

Modo Plagal	Ámbito	Nota final	Tenor
2. Hipodórico	La a La	Re	Fa
4. Hipofrigio	Si a Si	Mi	La
6. Hipolidio	Do a Do	Fa	La
8. Hipomixolidio	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 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 Egisto⁴⁷¹. 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[...]⁴⁷²”

En estas palabras de Dídimo⁴⁷³, 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 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

⁴⁷¹ *Odisea III.*

⁴⁷² *Odisea I.*

⁴⁷³ DÍDIMO.: llamado “Chalcenterus” (80-10 a.C): gramático griego y comentarista de Homero.

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 laúd, pues mediante este instrumento podía calmar su ira cuando era extrema”⁴⁷⁴

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

⁴⁷⁴ La Iliada de HOMERO

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.”⁴⁷⁵

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, desarrollaron 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 intento de análisis sobre lo acontecido hasta este punto del texto, el autor inglés analizó, ya de manera personal, los movimientos 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.”

⁴⁷⁵ 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.

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, era 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 Candía⁴⁷⁶. 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 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 afección, de la curó el exceso. También Empédocles, por medio de su habilidad con la

⁴⁷⁶ SORIANO FUERTES Y PIQUERAS, MARIANO.: *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

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, 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 fueron manejadas 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.⁴⁷⁷

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*⁴⁷⁸, 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; pero ante

⁴⁷⁷ CASE, J.: *Apologia Musices*, Price, Patrons and Musicians, Oxford, 1588 pp. 25-6.

⁴⁷⁸ 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

todo, actúa sobre la enfermedad, suavizando los esfuerzos y sanando a los enfermos [...]”⁴⁷⁹

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 favorecida por la interpretación de música que acompañaba las letras de salmos y lecturas. Por lo tanto, al que se tenía que agradar 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 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 dio aquí a la música coadyuvaba al trabajo.
- **Prepara para la aceptación divina:** Absolutamente relacionada con las dos primeras. La ascensión divina del mensaje de Dios, acompañado de melodías que lo reforzaran, 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

⁴⁷⁹ FUBINI, E. : 1990

procurar placer y deleite”. Un aspecto tan abstracto como la piedad de las personas era difícil de malear con música, pero la capacidad que poseía 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 maligno.
- **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 este estudio, 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 envalentonaban 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 [...]”⁴⁸⁰

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, partían 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*⁴⁸¹, 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.

⁴⁸⁰ TINCTORIS, J.: *Complexus effectum musices*, en *Corpus Scriptorum de Musica*, 22, Johannes Tinctoris. Opera Theoretica, II, editado por Albertus Seay, American Institute of Musicology, 1975, p.166. Texto latino.

⁴⁸¹ 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.

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 deberse al bizantino Gemisthos Pletho (1355-1452)⁴⁸², humanista y filósofo ferviente seguidor de Platón, que enseñó en Florencia.

En una tesitura 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.

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

⁴⁸²WALTER, D.P.: Gemisthos Pletho citado en *Spiritual and Demonio Magic from Ficino to Campanella* Londres 1958, p.61

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*⁴⁸³, 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 en la música de las esferas; Aristóteles, por ejemplo, se mostraba ciertamente escéptico ante estas creencias. Sin embargo, la convicción 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

⁴⁸³ PLATÓN.: *Timeo*, 41. *Fedro*, 245C-246A. Letters 110, 111.

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 órficas⁴⁸⁴. 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*⁴⁸⁵, podemos concretar con más precisión la pasión del florentino y los efectos que 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”⁴⁸⁶

En las palabras de su amigo Angelo Poliziano⁴⁸⁷ (1454-1494) se percibe una significación mayor en la asociación de Ficino con Orfeo; el poeta estaba acostumbrado a escuchar los discursos de

⁴⁸⁴ VEGA, MARIA 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.

⁴⁸⁵ VOSS, ANGELA.: *Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino*. Centro virtual Enrique Eskenazi

⁴⁸⁶ DE MEDICI, LORENZO.: *L' Altercazione*, in *Opere*, ed. A Simioni. Bri 1914, vol.2 p.41

⁴⁸⁷ POLIZIANO, A.: en *Opere*. Basle 1553, p. 310. extraído de Rudolf Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*. Madrid: Gredos, 1981

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”⁴⁸⁸. 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.

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 inquietudes⁴⁸⁹.

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

⁴⁸⁸ DELLA TORRE, A.: *Storia della Accademia Platonica*, p. 791, citado de GA Campano, *Epistolario*, ed. Mencken, Leipzig, 1707.

⁴⁸⁹ MARCEL, R.: *Marsilio Ficino*, p. 396, citado por B. Colucci, *declamations*.

verdadera Eurídice, es decir la sabiduría platónica con su comprensión o omnibarcadora”⁴⁹⁰

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 sería 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 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*⁴⁹¹.

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. 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

⁴⁹⁰ POLIZIANO, A.: en *Opere*. Basle 1553, p. 310

⁴⁹¹ PLATÓN.: *Timeo*, 41. *Fedro*, 245C-246A. Letters 110, 111.

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.⁴⁹²

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.⁴⁹³ 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:

“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”⁴⁹⁴

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 música⁴⁹⁵, 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:

⁴⁹² VOSS, ANGELA.: *Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino*. Centro virtual Enrique Eskenazi

⁴⁹³ *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

⁴⁹⁴ FICINO, M.: *Cartas. Antonio Canigiani*. vol 1, pp141-4 (143)

⁴⁹⁵ Epístola I, 609, *Medicina corpus, Musica spiritum, Theologia animum*

“El espíritu se restaura con instrumentos tan sutiles y aéreos como él mismo, y de ahí el comercio del fármaco y la cítara”⁴⁹⁶

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 Canigiani⁴⁹⁷:

“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:

“[...] 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:

⁴⁹⁶ FICINO, M.: *Opera Omnia*. Vol 1. p.609

⁴⁹⁷ 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

“[...] 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 tocan 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 Bermudo⁴⁹⁸, (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

⁴⁹⁸ 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.

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 buscaban: los bienes de fortuna (riqueza y dinero), los bienes corporales (salud, alegría), y los bienes espirituales o las virtudes. Con la música, se conseguían estas tres clases de bienes:

“[...] La fortuna viene a los hombres dedicados a la música de parte de los Príncipes 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 Clitnestra, 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”⁴⁹⁹

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 (2000), sobre los escritos musicales de Juan Bermudo, se diferencian dentro de los efectos musicales 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

⁴⁹⁹ *Declaración I, VII, fol. Vlv.*

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 mañanas⁵⁰⁰.

Además de estas aportaciones a la teoría terapéutico musical, el escritor español, afirmó que la música convenía a todas las edades⁵⁰¹, idea que tomó de Macrobio y que además influyó sobremanera 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”⁵⁰²

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 Case⁵⁰³. 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 como si él mismo las hubiera experimentado o hubiese sido testigo de ellas.

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:

⁵⁰⁰ Ibid, *Declaración...*

⁵⁰¹ *Declaración I, VII, fol. VIIr*

⁵⁰² *Declaración I, VII, fol. VIIr*

⁵⁰³ Ver epígrafe 6.1 del presente capítulo.

“Los niños en las cunas hazen callar con la Musica y los moços que de noche llevan temor con ella lo pierden. Los officiales 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”⁵⁰⁴

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 indispensable según la doctrina de Bermudo.

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)⁵⁰⁵, de quien recogió que Asclepiades curaba a los sordos con música de cuerdas⁵⁰⁶, y Porfirio en su *Vida de Pitágoras*, destacaba que “con sus cadencias rítmicas, sus cánticos y sus ensalmos mitigaba los padecimientos psíquicos y corporales”⁵⁰⁷. 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 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.”⁵⁰⁸

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

⁵⁰⁴ *Declaración I, VIII, fol. VIIIv*

⁵⁰⁵ *Declaración IV, LXXVII, fol. CIIIr.*

⁵⁰⁶ *Declaración I, VII, fol. VIv*

⁵⁰⁷ Porfirio, *Vida de Pitágoras*, Madrid 1978. p42

⁵⁰⁸ *Ibid*, p.44

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 Cicerón⁵⁰⁹, 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. El filósofo heleno le calmó cantándole un spondeo (música de agógica lenta con sílabas largas)⁵¹⁰. 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.⁵¹¹

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 musical⁵¹². 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 quando le tomava el spiritu malo, tañía David suavemente el Harpa, y el Rey Saul era consolado y su coraçon se dilatava y ensanchava con la Música, era aliviado en tanta manera que el spiritu malo huía del”⁵¹³

⁵⁰⁹ *Declaración I, VII, fol. VIIr*

⁵¹⁰ 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*.

⁵¹¹ *Declaración I, VII, fol. VIIr*

⁵¹² *Declaración I, IV, fol. IV y ss.*

⁵¹³ *Ibid.*

Lo curioso, son las conclusiones que a título personal nos dejó como consecuencia de este hecho:

“Tres efectos hacia 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”⁵¹⁴

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, 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.

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 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

⁵¹⁴ Ibid.

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”.⁵¹⁵

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.

Otro aspecto interesante en el tratado de Bermudo, fue la utilización de las fuentes árabes, así transmitió la opinión de Avicena de que la música aprovechaba para mitigar el dolor⁵¹⁶. Igualmente, Al- Farabi fue 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”⁵¹⁷

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:

⁵¹⁵CAJETANUS.T.V.: *In omnis authenticos veteris testamenti historiales libros commentarii*. Paris, 1546, ff.125-6

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷*Declaración, I, VIII, fol. VIII.*

“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”⁵¹⁸

¿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 convivieron 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 música⁵¹⁹.

Stevenson⁵²⁰ (1960) 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:

“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”⁵²¹

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Ver epígrafe 4.1 del presente capítulo.

⁵²⁰ STEVENSON. R.: *Juan Bermudo*, La Haya 1960 v.

⁵²¹ *Declaración, I, XIII, fol.XIIr*

En este contexto, explicó, que si la música actual (renacentista), no producía los maravillosos efectos descritos por los antiguos, era 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 dijo: “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”⁵²²

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 Musica”⁵²³

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 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

⁵²² *Declaración, I, VII, fol.VIIv.*

⁵²³ *Ibid.*

medicinal ni terapéutico, el educarse en música provocaba una serie de conductas y conocimientos que llevaban a la persona a experimentar 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.⁵²⁴ 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.⁵²⁵ 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.⁵²⁶

La música influía en la sociedad hasta el punto que el cambio y “vicio” 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, y virtud. De tal manera cayó en la torpendad, que no guardo la forma antigua que solia tener”⁵²⁷

⁵²⁴ 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

⁵²⁵ COMOTI, G.: *La música en la cultura griega y romana*, Madrid 1986, p.28

⁵²⁶ *Declaración I, VII, fol.VIv.*

⁵²⁷ Ibid.

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)⁵²⁸ 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,

⁵²⁸ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°23

epitomizaba los cielos estrellados, y provocaba “una belleza y amor innatos, libre de todas cualidades y adecuado para todo uso”.

Hasta este momento, los apareamientos entre los planetas y los modos descritos por Ramos de Pareja parecen no tener precedentes, pues en comparación a 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:

Miguel de Fuenllana⁵²⁹ (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,

⁵²⁹ 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. NFRH, XV p.365

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 procedían 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. La tópica leyenda, harto veces mencionada en este trabajo, 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 arabesco 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)⁵³⁰ 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 nuestra temática. 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:

⁵³⁰ RUBIO, SAMUEL.: *Historia de la música española. Desde el Ars Nova hasta 1600*. Alianza Editorial. Madrid. Vol 2. 1983. p.116-117

“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 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 efectos. Esta música se causa y perfecciona 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 conoscimento se sigue.

Y assi es que los sabios antiguos y todos los demás, en loor de la música escrivieron, parece claro que con más razón se debe atribuir a la vihuela, en que es la más perfecta consonancia de cuerdas”⁵³¹

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 Morales⁵³² (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

⁵³¹ GRIFFITHS, JOHN.: Artículo. *Enríquez de Valderrábano*. Grove music online.

⁵³² REES, OWEN & NELSON, BERNADETTE.: *Cristóbal de Morales: Sources, Influence, Reception* (Boydell Press, 2007)

atribuciones como educador, gracias a su excelente dedicación a las labores de enseñanza musical.⁵³³

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”.

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 siglo 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”⁵³⁴

⁵³³ 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)

⁵³⁴ MITJANA, RAFAEL.: *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1918

Otro compositor coetáneo de Morales, fue Juan Vázquez⁵³⁵ (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”.

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 Afía, 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. Afía comenzó su tratado anunciando su propósito y

⁵³⁵ RUBIO, SAMUEL.: *Juan Vázquez, Agenda defunctorum.* Madrid. 1975. Los datos obtenidos están en un prólogo escrito por Carmelo Solís Rodríguez donde se incluye la cita y una corta biografía.

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 confluencia de la alma humana, que avía de conocer todas estas proporciones, las cuales ella guarda entre sus potencias, a saber, la racional y irracional y concupible. 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 niños desde chicos reprimen sus dolores y lhoros con el cantar como en el problema 30 della 19 partícula dize Aristótilis”⁵³⁶

En su análisis sobre la música, dejó bien claro el punto de vista del que partió: la 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.

⁵³⁶ ARÓN AFIA, DANIEL.: *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.

Vicente Espinel ⁵³⁷ (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 terapéutico 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”⁵³⁸.

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 historia 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 llegar a tierra y ser recibidos con pompa por trompetas y jabebas se rompió la apacibilidad que traían y fueron llevados por la trulla”⁵³⁹

Dentro de su obra, Espinel 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

⁵³⁷ HALEY, G.: *Vicente Espinel y Marcos de Obregón. Biografía, Autobiografía y Novela en V. Espinel, Obras completas*. Introducción general, Málaga, Diputación provincial, 1994, pp. 111-28.

⁵³⁸ Ibid. Haley G... Providence. Rhode Island, Brown University studes. N°25 1959. pp 190-195

⁵³⁹ ESPINEL, VICENTE.: *Vida del escudero Marco de Obregón*. Cap.II.8

trompetas y las jabebas. Ambos producían un efecto determinado en el ser humano, tal y como relató Espinel. La guitarra, representaba la tranquilidad y la dulzura mientras que las jabebas representaban la alteración anímica, la exaltación de los sentimientos y el nerviosismo⁵⁴⁰. 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 Damón⁵⁴¹, 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”⁵⁴²

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...”⁵⁴³

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

⁵⁴⁰ OSUNA LUCENA, M^aISABEL.: *Sobre un latinista, poeta y músico, llamado Vicente Espinel*. Laboratorio de Arte 4 1991. p. 129-148

⁵⁴¹ FUBINI. E.: *LA estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza musical. Madrid 1988. p.52

⁵⁴² ESPINEL, VICENTE.: *Vida del escudero Marco de Obregón*. Cap.II.10

⁵⁴³ Ibid...Cap.II.14

calmante de los sonidos. En su 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.⁵⁴⁴

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”⁵⁴⁵

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 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

⁵⁴⁴ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 24

⁵⁴⁵ Ibid...

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 deshonesta, con demasiada alegría la ponen en pensamientos lascivos”⁵⁴⁶

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”). Del otro lado, estaba la música deshonesta 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 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 esta ciencia”⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ ESPINEL, VICENTE. *Vida del escudero Marco de Obregón*. Cap.III.14

⁵⁴⁷ Durante su estancia en Sevilla, Espinel pudo haber participado en estas reuniones comandadas por el suegro de Diego Velazquez, el pintor Pacheco.

Henrique Jorge Henriques⁵⁴⁸ (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*⁵⁴⁹, 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 dice que nuestros espíritus tienen sus propios modos en la música, con cuya oculta familiaridad son despertados”⁵⁵⁰

Información obtenida de Lleo,V. *Sevilla, nova Roma*. Publicaciones de la Excma. Diputación de Sevilla. Sección de arte 1979.

⁵⁴⁸ LEMOS, MAXIMILIANO.: *Historia de la Medicina en Portugal*. Lisboa. 2ª Edición 1991

⁵⁴⁹ HENRIQUE, JORGE DE HENRIQUES.: *Retrato del medico perfecto*. Salamanca 1595 pp.267,268 y 286

⁵⁵⁰ Ibid. p.267

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 demasiadamente arrebatados del ardor colérico. Por esta causa el gran Cytharedo Theophilo llamó gran tesoro al de la música. Celio Africano dice, que la música de la sinfonía, y de otros instrumentos musicales aprovecha mucho para curar a los locos”⁵⁵¹

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

⁵⁵¹ Ibid. p.268

repercusión musical en las almas humanas y como las pasiones (materia 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 Bérgamo⁵⁵², (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 opúsculo *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 originales⁵⁵³ 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:

⁵⁵² Artículo: Pietro Cerone, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie p. 20. London, Macmillan Publishers Ltd. 1980.

⁵⁵³ HUDSON, BARTON.: *Pietro Cerone*, Grove Music Online, ed. L. Macy (Accessed November 4, 2006)

“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”

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 había estado tan explícita la idea del sentimiento directo por paralelismo.

Con ello se quiere significar, que en contra de otras teorías, Cerone 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 (2004), 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.⁵⁵⁴

Es interesante señalar, que Cerone, hizo hincapié en la música de las esferas y en el pitagorismo cuando afirmó que tanto cuerpo como alma estaban compuestos por proporciones. Dicha proporcionalidad se encontró 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.

⁵⁵⁴ BENENZON, ROLANDO O.: *Teoría de la Musicoterapia*. Mandala Ediciones 2004. p.32

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”

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 Damon⁵⁵⁵. Pero lo que realmente añadió al comentario, fue la propiedad de la música para hacer perfectas a las personas. Serafina Posch (1999), 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.

⁵⁵⁵ Ver epígrafe 6.4 del presente capítulo.

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 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 sí 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 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 de la música en directo⁵⁵⁶. 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

⁵⁵⁶ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°25

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 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.⁵⁵⁷

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 debía 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”.

⁵⁵⁷ 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

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 colegiatas⁵⁵⁸ 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 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 terapia, 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

⁵⁵⁸ Ver epígrafe 1.2 del presente capítulo

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”⁵⁵⁹

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 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”⁵⁶⁰

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”⁵⁶¹

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

⁵⁵⁹ 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 p.32-79

⁵⁶⁰ Ibid.

⁵⁶¹ BABINGTON, GERVASE.: *A briefe conference betwixt mans friltie and faith*.1584, p.102

música no solo afecta a los humores del alma, sino también a los físicos y psicológicos”⁵⁶²

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 curación⁵⁶³. A la música se le atribuía la capacidad de encender el sentido y evitar el aburrimiento. En este contexto, Ulpiano Fulwell⁵⁶⁴ (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”⁵⁶⁵.

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.⁵⁶⁶ 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”⁵⁶⁷.

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

⁵⁶² HUARTE, JUAN DE.: *Examen de ingenious, the examinations of mens vivits*. 1594. p.280

⁵⁶³ ARISTÓTELES.: *Política aristotélica*. p 393

⁵⁶⁴ FULLWELL, ULPIAN.: *The first part, of the eight liberal science: entituled, ars adullandi, the arte of flatterie* (1579) sig. B1v

⁵⁶⁵ LEMNIUS, LEVINUS. : *The touchstone of complexions* (1576), f.53r

⁵⁶⁶ WILLIS, JONATHAN P.: *Church music and Protestantism in post-reformation England...*p.31

⁵⁶⁷ BARROUGH, PHILIP. : *300 Years of Psychiatry*. Hunter y Macalpine. O. U. P, pags. 24-28

desterrar nuestro dolor y tristeza: alegra a la mente y hace al hombre sano, curándolo de la enfermedad palaciega (gota)”⁵⁶⁸. 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”⁵⁶⁹.

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”⁵⁷⁰

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 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”⁵⁷¹

Recapitulando hasta este punto, se podría decir, que a la música se le asignó no sólo el poder de despertar los sentidos y

⁵⁶⁸ BALLISTA, CHRISTOPHER.: *The ouerthrow of the gout: written in latin verse* (1577), sig.C4r.

⁵⁶⁹ DE MORAES, FRANCISCO.: [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.

⁵⁷⁰ ROBINSON, CLEMENT.: *A handefull of pleasant delites containing sudrie new sonets and delectable histories*(1584) sig.A1v

⁵⁷¹ FRAUNCE, ABRAHAM.: *The third part of the Countesse of Pembrokes Yuychurch* (1592) f.33r

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”⁵⁷² mientras que William Vaughan (1575-1641), escritor e inversor colonial galés, consideraba a la música como una “medicina sólida para los hombres melancólicos”⁵⁷³. 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”⁵⁷⁴. 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”⁵⁷⁵. 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 (c.1500-1592), 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, e incluso muchas veces, es capaz

⁵⁷² RUSCELLI, GIROLAMO.: *The secretes of the reurende Maister Alexis of Piemount* (1558), f.33v

⁵⁷³ VAUGHAN, WILLIAM.: *Naturall and artificial directions for health* (1600) p.65

⁵⁷⁴ BULLEIN, WILLIAM.: *Bulleins bulwarke of defense againts of silkness*. f.46r

⁵⁷⁵ PATRIZI, FRANCESCO.: *A moral methode of ciuile policie*. f.14r-v

de “calentar” las mentes tanto, que ni con el invierno más cruel, sienten frío”⁵⁷⁶.

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”⁵⁷⁷. 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”⁵⁷⁸.

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

⁵⁷⁶ LUPTON, T.: *The christian againts the jesuitas*. f.63r (1584)

⁵⁷⁷ CARTWRIGHT, THOMAS.: *An hospital for the deseased* (1579), p.18

⁵⁷⁸ BLAGUE, THOMAS.: *A Schoole of wise Conceytes*. Printed by Lineman. London 1572, p.195

estos efectos nocivos para el hombre. Tal fue el caso de Thomas Shalter (c.1580) que en su obra *Mirror of Modesty*⁵⁷⁹, reconoció el poder de la música bíblica 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”⁵⁸⁰, 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”⁵⁸¹ 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

⁵⁷⁹ SHALTER, THOMAS.: *A Mirror mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirror of Modestie,* London, 8vo, n.d. (Brit. Mus. and Bodleian). 1579 sig. C6v.

⁵⁸⁰ LANDI, ORTENSIO.: *Delectable demaundes and plesaunt questions.* (1566) f.18v.

⁵⁸¹ GOOSON, STEPHEN.: *The Schoole of Abuse and Apologie*, fue escrito en 1579 y editado en 1868 por Edward Arber su obra *English Reprints*. f.11r

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 bendición como una maldición. La mayor parte de los autores anglosajones ensalzaron las virtudes de los modos dorio y frigio, y criticaron el modo lidio⁵⁸². 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”⁵⁸³. 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 moldear⁵⁸⁴, estaba en lo cierto, y apoyó de este modo la libre elección del ser humano de escuchar y beneficiarse de aquella música que le causara bonanza en ocasiones, y exaltación 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

⁵⁸² 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

⁵⁸³ ASCHAM, ROGER.: *Toxophilus*, editado por Edward Whitchurch (1545) f.9v

⁵⁸⁴ O'DAY, ROSEMARY.: *Ascham, Roger (1514/15–1568)*, Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press, 2004

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.”⁵⁸⁵

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 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”.⁵⁸⁶

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.

⁵⁸⁵ ARISTOTELES. : *Política aristotélica*. p. 393

⁵⁸⁶ ROGER, LOUIS. : *Traité des effets de la musique sur le corp humain*. París, 1803 p.240

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.1⁵⁸⁷ 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:

“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...

⁵⁸⁷ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música*. Ed. Alpuerto, 1983, p.33-36

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, 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 terapéutico⁵⁸⁸, sabemos, gracias a su amigo y poeta Fray Luís de León (Belmonte-Cuenca 1527- Madrigal de las Altas Torres-Ávila 1591), que su música “conseguía recobrar el tino, establecer la memoria perdida y despertar los sentidos”⁵⁸⁹, 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

⁵⁸⁸ LUMSDEN KOUVEL, AUDREY.: *El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la "música mundana" en la Oda a Francisco Salinas, de Fray Luis de León*. AIH. Actas VIII (1983) pp.223-224

⁵⁸⁹ CUSTODIO VEGA, ÁNGEL.: *Poesía de Fray Luis de León*, Madrid, Saeta, 1955, pp. 449-452

fuerza, que ya no me espanta lo que Pitágoras era capaz de hacer con la música, ni tampoco San Agustín”⁵⁹⁰

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”⁵⁹¹. 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 pitagórico-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.

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”.

⁵⁹⁰ SÁNCHEZ MADRID, SEBASTIÁN.: *Arqueología y Humanismo. Ambrosio de Morales*. Universidad de Córdoba, 2002. p.49-55

⁵⁹¹ HARRIS STAHL, WILLIAM.: *Commentary on the Dream of Cicero*, (New York, Columbia University Press, 1952).

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.⁵⁹²

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

*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.

⁵⁹² SAN JOSÉ LERA, JAVIER.: *Fray Luis de León.. Historia, Humanismo y letras* Ed. Universidad de Salamanca. 1996 p.661

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.

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

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.

Y, como está compuesta de números concordés, luego envía consonante respuesta; y entre ambos a porfía se mezcla una dulcísima armonía.

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)

Aquí la alma navega por un mar de dulzura y finalmente en él así se anega, que ningún accidente extraño y peregrino oye y siente.

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.

¡Oh desmayo dichoso! ¡oh muerte que das vida! ¡oh dulce olvido! ¡durase en tu reposo sin ser restituído jamás a queste bajo y vil sentido!

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.

A este bien os llamo, gloria del apolíneo sacro coro, amigos (a quien amo sobre todo tesoro), que todo lo visible es triste lloro

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.

¡Oh, suene de continuo, Salinas, vuestro son en mis oídos, por quien el bien divino despiertan los sentidos, quedando a lo demás adormecidos

El colofón a tan esplendida 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 Luís realizó en esta poesía, pues si nos fijamos bien, nos sirve 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, 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 Musique⁵⁹³ 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)⁵⁹⁴. 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 este libro.

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 deleitar a los oyentes. Lo que posteriormente surgió fue un tipo de psicoterapia ideal para los enfermos psíquicos,

⁵⁹³ 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.

⁵⁹⁴ YATES, AMELIA FRANCES. : *The French Academies of the XVIth Century*, [1947], London; Warburg Institute, 1988. p.21

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.

Bañf, 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, Bañf, también tuvo como objetivo básico, partiendo de sus creencias neoplatónicas, 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.⁵⁹⁵ 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 derivó también de 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”⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ PLATÓN. : Leyes, los libros II y VII, República, Libro III y Aristóteles: Política, Libro VIII

⁵⁹⁶ HEESE, MARY. : *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 determinó la naturaleza de los cuatro furores (en este texto, *poeticus, mysterialis, vaticinium, amatorius affectus*)⁵⁹⁷. 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 primordial para entender la consecuente similitud entre furores, dioses, cosmología y lo más interesante para nuestra temática: 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”⁵⁹⁸

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

⁵⁹⁷ GIACOMINI, LORENZO.: *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.

⁵⁹⁸ FICINO, M.: *De amore*, VII, xiv, p. 354

divina belleza. En 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.⁵⁹⁹

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”⁶⁰⁰

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?”⁶⁰¹

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

⁵⁹⁹ *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)

⁶⁰⁰ FICINO, MARSILIO.: *De amore*, VII., XV, 360

⁶⁰¹ *Ibid*, V, XIII, p. 180

de la sapiencia y el vaticinio.⁶⁰² 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 planetarum*.⁶⁰³ 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, Baif, casi un siglo después, recuperó la unión de las dos artes, y deshizo el camino degenerativo de la historia para volver a una práctica que se “inventó” 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 raptos davídicos u órficos; 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.⁶⁰⁴

⁶⁰² 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.

⁶⁰³ 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”)

⁶⁰⁴ 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.

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.⁶⁰⁵

Centremos nuestra mirada en este genial escritor.

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 XVII⁶⁰⁶.

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

⁶⁰⁵ FORMAN, E.: *Music has Charms ... Music and Healing in Seventeenth-Century France*, *Seventeenth-Century French Studies*, 6 (1984), pp.81-91.

⁶⁰⁶ 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

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...”⁶⁰⁷

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 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. 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

⁶⁰⁷ DU MANS, PELETIER. : *Art Poétique*. Lyon 1555, p.67-8

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. 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...”⁶⁰⁸

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.) 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”⁶⁰⁹.

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.⁶¹⁰ 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.

⁶⁰⁸ DU BARTAS. : *The Tropheis*. p. 419-22

⁶⁰⁹ DU BARTAS.: *The Columnes*. p. 731-4

⁶¹⁰ Ver epígrafe 5.2 del presente capítulo

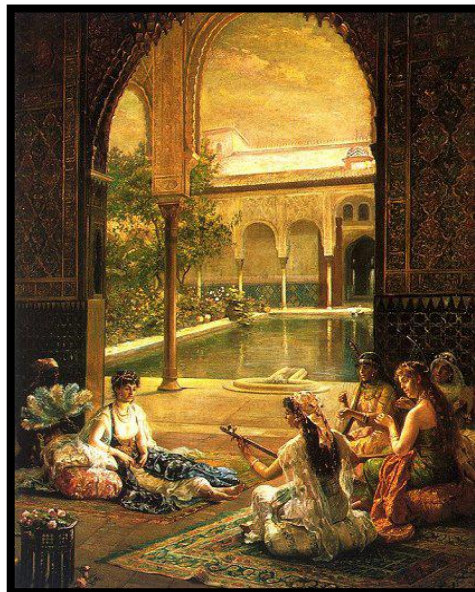
En el contexto de las creencias del Renacimiento que hemos considerado, es comprensible que tanto poder se atribuyera a la música en un entorno clínico. Las historias bíblicas y clásicas nos han servido de ejemplos convincentes y las influyentes ideas filosófico-teológicas de Du Bartas nos llevan a una credibilidad aún mayor del poder curativo de la música.



Addenda iconográfica

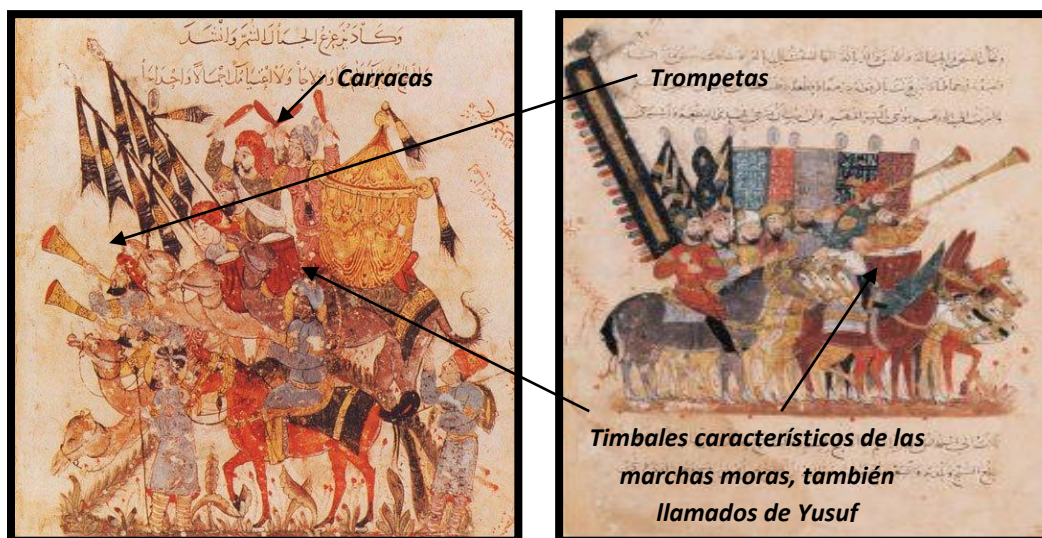
Capítulo 1. Los efectos terapéuticos de la música en Al-Ándalus

Imagen nº1



Esclavas cantoras al servicio de la sultana

Imagen nº2



Miniaturas del s.XI

Imagen nº3



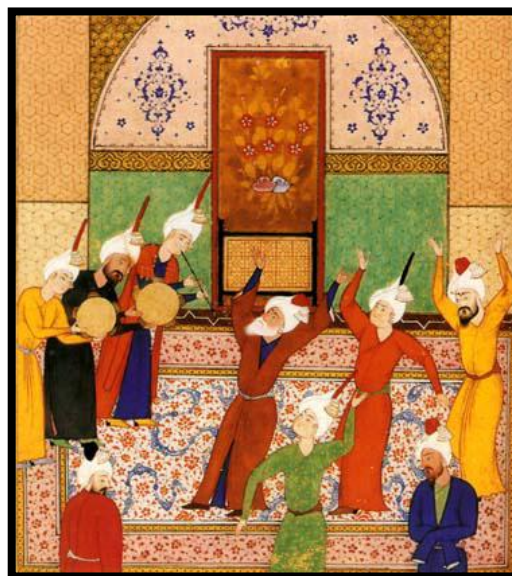
Miniatura del s.X. Ziryâb ante el califa

Imagen nº4



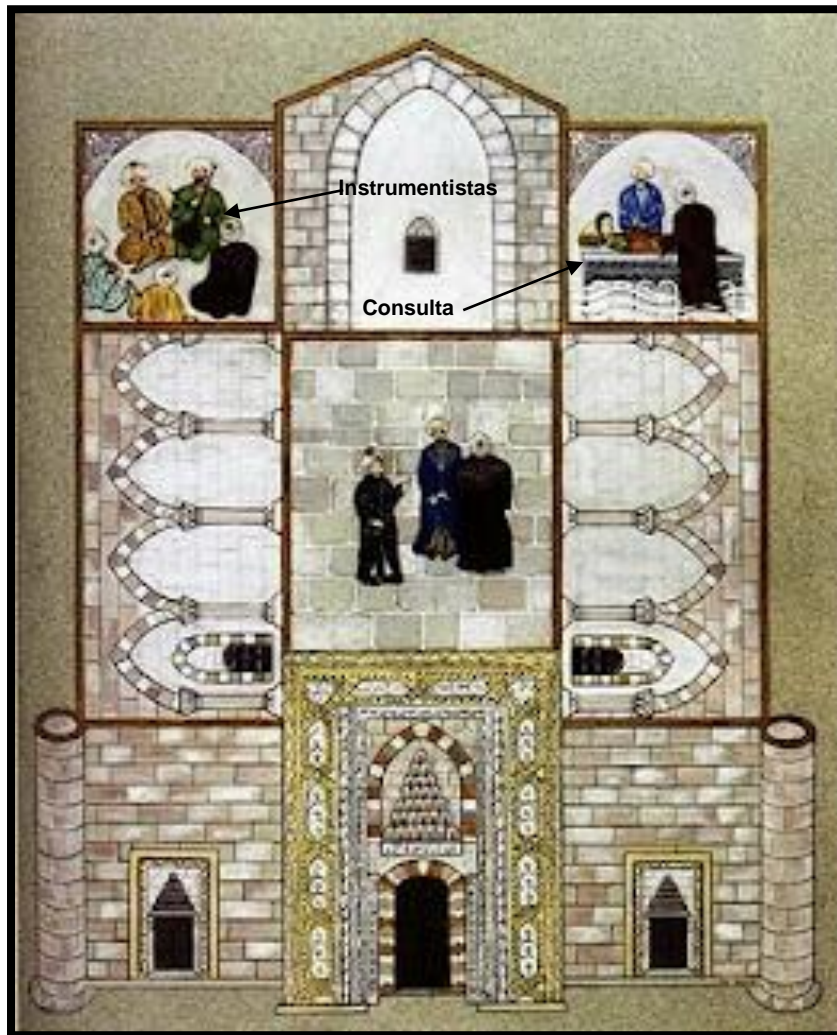
Miniatura andalusí s. XIII. Al-Farabi

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

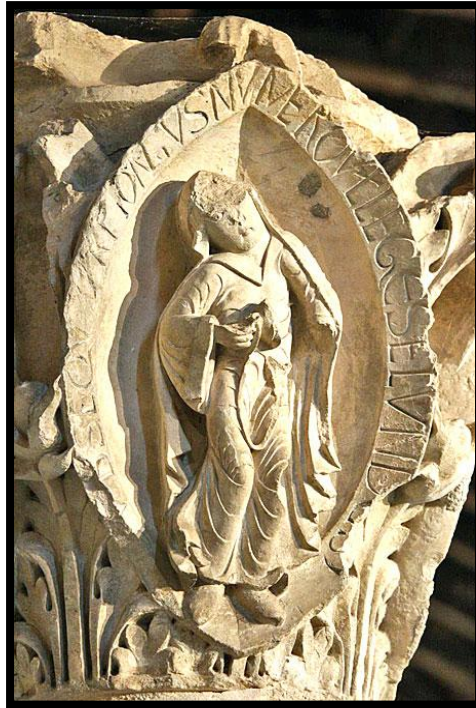
Capítulo 2. Los referentes cristianos. Monasterios, escuelas y universidades medievales en Europa

Imagen nº7



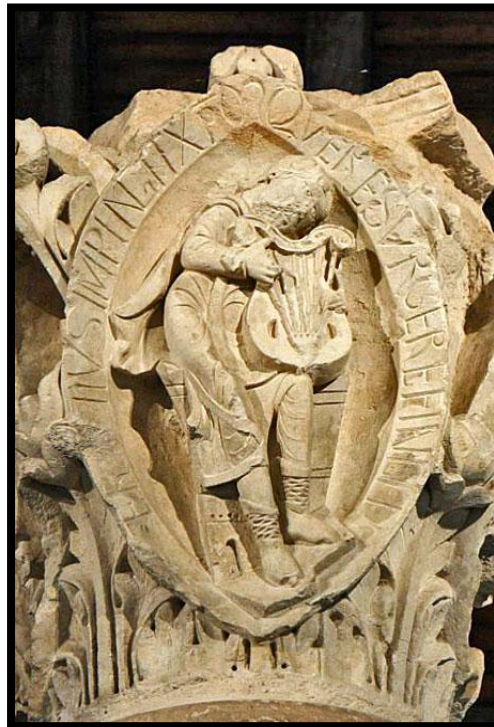
Capitel del primer modo. Cluny III

Imagen n°8



Capitel del segundo modo. Cluny III

Imagen n°9



Capitel del tercer modo. Cluny III

Imagen nº10



Capitel del cuarto modo. Cluny III

Imagen nº 11



Saúl y David. Rembrandt 1655

Imagen nº12



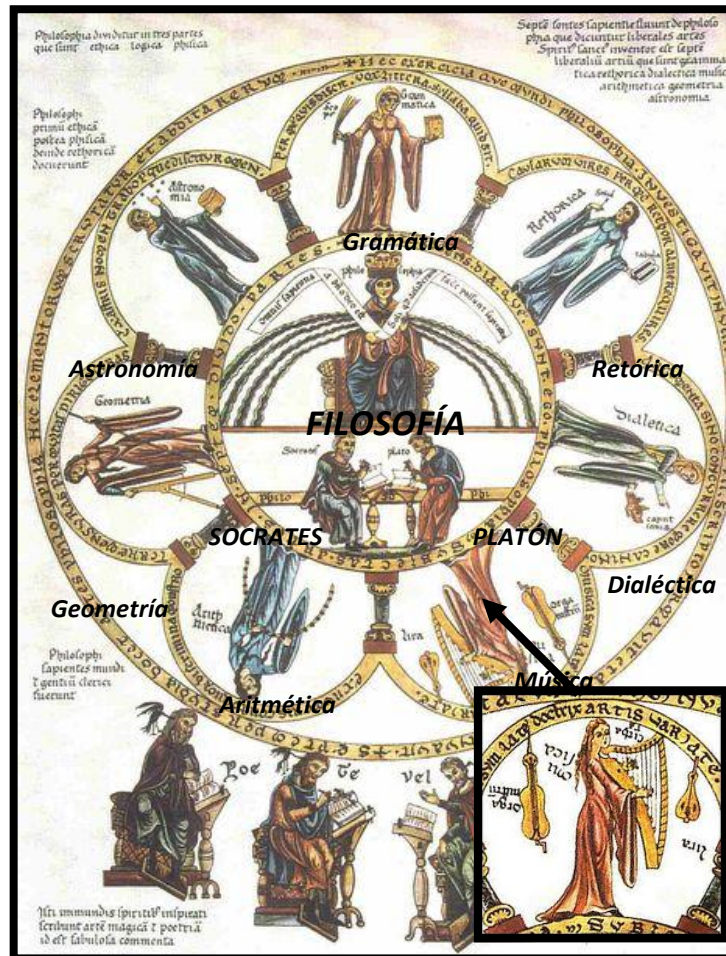
David tocando para Saúl. Arent de Gelder 1682

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.

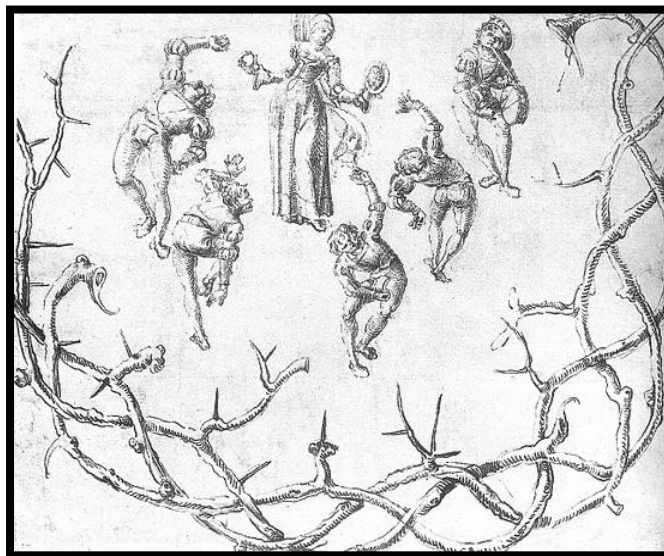
Imagen nº 15



Livres pour la santé garder. British Library, Sloane MS 2435, f10

Capítulo 3. El Renacimiento

Imagen nº16



Grabado s.XVI. Moresca

Imagen n°17



Splendor Solis. Salomón Trismosin. Kupferstichkabinett, Museo de Prusia en Berlín

Imagen n° 18



Charles-Quint au monastère de Yuste 1837. Eugène Delacroix. Musée Eugène Delacroix p.36

Imagen n°19



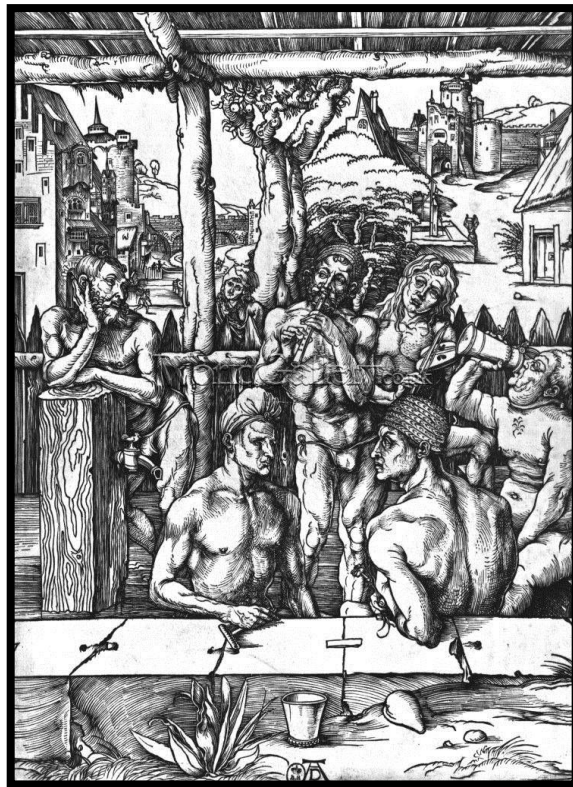
Hendrick Hondius I

Imagen n°20



Hendrick Hondius I. Detalle y copia de “La manía danzante” de Pieter Bruegel, El viejo.

Imagen n° 21



Baño Masculino. Xilografía 1496

Imagen n° 22



Lutero tocando y cantando al laúd con su familia. Grabado del s.XVI

Imagen n° 23



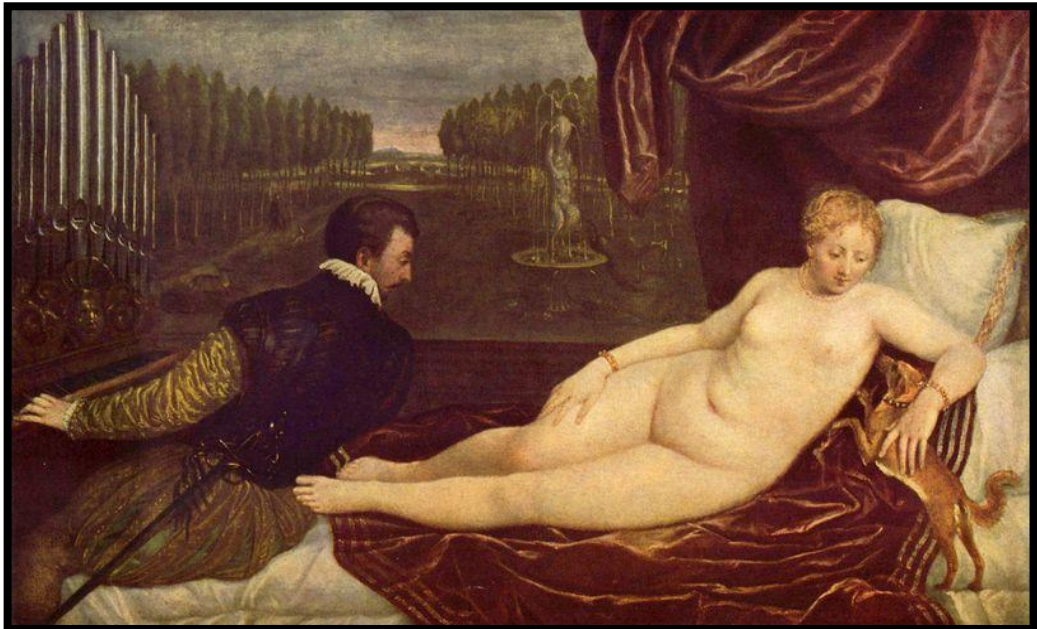
Grabado del S.XVI. Cuatro temperamentos

Imagen n° 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)

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

18- *La praxis del artista como hacer investigador. Creación artística y/o investigación en las artes* – Raquel Caerols Mateo y Juan Arturo Rubio Arostegui

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/18cba>

17- *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana* – Rafael Polanco Olmos

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/17cba>

16- *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español. Vida y obra de un músico valenciano* – José Salvador Blasco Magraner

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/16cba>

15- *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo* – Vicente Martínez Molés

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/15cba>

14- *tecnicasdegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]* – María José Bernal

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/14cba>

13- *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra* – José Javier Peña Aguayo

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/13cba>

12- *Escenografía y ópera en Valencia. Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía* – Cristina Prats Noguera

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/12cba>