

Ignacio Calle Albert

Historia de la musicoterapia en Europa II

Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo

Cuadernos de Bellas Artes / 20

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 II

Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo

Cuadernos de Bellas Artes / 20

Colección Música



20- *Historia de la musicoterapia en Europa II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo*

Ignacio Calle Albert |

Precio social: 17,10 € | Precio en librería: 22,25 € |

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: *Terapia mesmérica*. Óleo de un pintor anónimo francés realizado entre 1778-1784. Museo de Londres, sección de Historia de la Medicina

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#20>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

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

ISBN-13: 978-84-15698-30-2

ISBN-10: 84-15698-30-5

D. L.: TF-497-2013

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

4. EL BARROCO. LA DOCTRINA DE LOS AFECTOS Y LA MÚSICA [373]

1. Introducción [373]

1.1. El factor educativo de la música y su potencial terapéutico
en el ser humano [375]

1.1.1. La emblemática musical en la educación de los
príncipes [376]

2. La teoría musical en el Barroco [385]

3. La terapia musical en las formas musicales y en los personajes ilustres barrocos [390]

3.1. Los “ayres” ingleses y sus efectos en la melancolía [390]

3.2. Farinelli. La voz curativa en la corte española [392]

3.3. Vivaldi y el Hospital de la Piedad de Venecia [398]

3.4. La soledad terapéutica de monsieur de Sainte-Colombe [401]

4. La doctrina de los afectos y la música [403]

4.1. Bach y su concepción terapéutico musical [405]

4.2. Rene Descartes y el Compendium Musicae [405]

4.3. Marin mersenne y l'Harmonie Universelle [413]

4.4. Johann Mattheson y la dicotomía pasión-música [417]

5. Atanasius kircher. Tarantismo y relación entre música y personalidad [422]

5.1. “Las hilanderas” de Velázquez. La representación mitológica de la tarantella [429]

5.2. Otras aportaciones al tarantismo [431]

6. Robert Burton. Anatomía de la melancolía [434]

7. Feijoo y la crítica a la curación musical [443]

7.1. Cartas eruditas y curiosas. Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna [443]

7.2. El deleite de la música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del cielo [452]

7.3. Música de los templos [456]

8. Escritores y dramaturgos barrocos. La terapia musical en el teatro [462]

8.1. La intuición terapéutico musical de Calderón de la Barca [467]

8.2. Juan Martí Luján de Sayavedra y su apócrifo *Guzmán de Alfarache* [471]

9. La terapia musical en la pintura flamenca barroca [476]

9.1. Los mensajes terapéutico musicales en los virginales de los cuadros flamencos [477]

9.1.1. Los instrumentos de tecla y los lemas sobre el poder de la música [479]

9.2. Los cirujanos-barberos. Representación y repercusión en la sociedad barroca europea [482]

9.3. La medicina musical en el hogar burgués flamenco [486]

10. La música como tratamiento del mal de amores [490]

10.1. Castiglione y su cortesano ideal: Constantijn Huygens [493]

10.2. El laúd como instrumento terapéutico del mal de amores [496]

11. Ocultismo, cosmología, esoterismo, alquimia y terapia musical [499]

11.1. Robert fludd: música, cosmología y terapia musical [499]

11.2. ¿Alquimia o arte musical? [504]

12. Los filósofos barrocos y su relación con la terapia musical [508]

12.1. Los filósofos racionalistas [509]

13. La música en las misiones. Entre la terapia y la evangelización [511]

5. LA ÉPOCA DE LOS TRATADOS TERAPÉUTICO-MUSICALES. LA ILUSTRACIÓN, EL CLASICISMO Y EL PRERROMANTICISMO [515]

1. Introducción [515]

1.1. La terapia musical en la enciclopedia de Diderot y D'alambert [518]

2. La situación musical en el Clasicismo [526]

2.1. El melodrama. La forma musical griega del sentimiento en el siglo XVIII [529]

2.2. Tras los pasos de Feijoo: Lauriso Tragiense y la crítica a la música del melodrama [531]

3. Franz Anton Mesmer y la terapia musical: hipnotismo y magnetismo animal [535]

3.1. Los casos terapéuticos de Mesmer [540]

- Viena [540]
- París [543]

3.2. El sonido terapéutico de la armónica de cristal [546]

3.2.1. Posibilidades expresivas de la armónica de cristal. Puente entre la salud, la medicina y el estado anímico [549]

3.2.2. Un instrumento peligroso [552]

3.2.3. La armónica de cristal en el teatro. Musa de poetas y músicos del siglo XIX y XX [556]

4. Los grandes compositores del Clasicismo y su relación con la terapia musical [558]

4.1. La depresión en la vida de Haynd [558]

4.2. Mozart y Mesmer. La relación entre el arte y la medicina [562]

4.3. El aislamiento musical de Beethoven [565]

5. Los grandes tratados terapéutico-musicales del Clasicismo [567]

5.1. Jean Jacques Rousseau. Entre la moral y la terapia musical [568]

5.2. Richard Brocklesbye y sus reflexiones terapéutico-musicales [583]

5.3. Richard Browne: *De medicina música* [585]

- Fuentes [586]
- Teorías terapéutico-musicales [588]

5.4. Louis Roger y el *Tratado de los efectos de la música en el cuerpo humano* [596]

5.5. Otros escritos terapéutico-musicales [601]

- Giuseppe Tartini y Benjamin Stillingfleet. El remedio medicinal en la música diatónica [601]
- Novalis y el sentido romántico sobre la incidencia de la música en la enfermedad [602]
- François Joseph Fetis [606]

6. Los efectos fisiológicos de la música [608]

6.1. Algunos escritos sobre la relación entre la música y la fisiología [613]

6.1.1. Alexander Crichton [613]

6.1.2. Leopold Deslandes. La higiene musical [614]

- Etienne tourtelle [621]

6.2. Leopold Auenbrugger y el “Método Percusión” [624]

7. Los primeros psiquiatras y la terapia musical en las enfermedades psíquicas [627]

7.1. Los psiquiatras americanos de la Universidad de Pennsylvania [627]

7.1.1. Benjamin Rush y el trato humanitario [629]

7.1.2. Edwin August Atlee [631]

7.1.3. Samuel Mathews [639]

7.2. Los psiquiatras europeos [648]

7.2.1. William Pargeter. Los primeros pasos [649]

7.2.2. François Simonet de Coulmier. Las artes como terapia [652]

7.2.3. Philippe Pinel. Los mimbres de la nueva psiquiatría [654]

7.2.4. Jean-Étienne Dominique Esquirol y la terapia musical en la Salpêtrière y Charenton [660]

7.2.5. François Leuret y la educación musical de los dementes [676]

7.2.6. Jean Martin Charcot. El continuador de la terapia musical psiquiátrica en el siglo XIX [683]

7.3. La crítica al tratamiento musical. Incidencia de la música en el sistema nervioso y patología musical [684]

8. Tarantismo y otros escritos terapéutico-musicales en España y Europa [709]

8.1. Francisco Xavier Cid [711]

8.1.1. El tarantismo observado en España [712]

8.1.2. Otras aplicaciones terapéutico-musicales en la obra de Cid [723]

8.2. Antonio José Rodríguez [735]

- El caso de Juan Micael [747]
- El caso de la señora moribunda [747]

8.2.1. Antonio Jose Rodríguez: un terapeuta musical en la corte española y su relación con la Regia Sociedad de Medicina y Ciencia de Sevilla [749]

8.3. Bartolomé Piñera y Siles [751]

8.4. Pedro Francisco Domenech y Amaya [756]

8.5. Otros escritos sobre el tarantismo [761]

- Manuel Irañeta y Jauregui [761]
- Juan de Pereyra [762]
- Felix Fermin Eguia y Arrieta [765]

8.6. Escritos y curiosidades de autores españoles del Clasicismo y Romanticismo [766]

8.6.1. José Pascual Campo y Antonio Pascual. Memorial sobre la colocación de un órgano en una de las salas del Hospital de Vich [766]

8.6.2. Antonio Pujadas Mayans [773]

8.6.3. José de Letamendi y la curación con la composición musical [775]

8.6.4. Francisco Vidal y Careta. La música en sus relaciones con la medicina [776]

8.6.5. Benito Mojan [789]

BIBLIOGRAFÍA
[791]

ADDENDA ICONOGRÁFICA
[847]

El Barroco. La doctrina de los afectos

1. Introducción

El Barroco¹ es un periodo de la historia en la cultura occidental, que produjo obras de gran importancia en el campo de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música, y que abarcó desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente. Se suele situar entre el Renacimiento y el Neoclásico, en una época en la cual la Iglesia Católica europea, tuvo que reaccionar contra muchos movimientos revolucionarios culturales que produjeron una nueva ciencia y una religión disidente dentro del propio catolicismo dominante: la Reforma protestante.

Como estilo artístico, el Barroco surgió a principios del siglo XVII y se irradió desde Italia hacia la mayor parte de Europa.

¹ MARTIN, JOHN RUPERT.: *The Baroque from the point of view of the art historian*, en: *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XIV, 1955, Núm. 2, págs. 164-170.

Durante un gran periodo de tiempo (siglos XVIII y XIX), el término Barroco tuvo un sentido peyorativo, con el significado de recargado, desmesurado e irracional.

Por lo que se refiere más concretamente al Barroco musical², los límites del estilo se ubican entre los años finales del siglo XVI, - momento del inicio de los experimentos musicales que culminarán en Monteverdi-, y 1750, fecha de la muerte de Johann Sebastian Bach, último gran defensor del estilo.

Como es lógico, un periodo que impera durante siglo y medio no puede dejar de sufrir modificaciones y evoluciones. En el caso del Barroco, pueden distinguirse varios elementos básicos que permanecieron a pesar de las diferencias: el empleo del bajo continuo y el estilo concertante, que consistía en el enfrentamiento de varios grupos vocales o instrumentales compuestos por diferente número de intérpretes y a veces por diferentes instrumentos, siempre con el bajo como base armónica. Asimismo, la progresiva dificultad de las composiciones hizo necesario el nacimiento del compás, que dividía el tiempo en partes iguales.

Por otra parte, la música del Barroco se caracterizó por la búsqueda de la expresividad, plasmada en una sistematización de los diferentes afectos humanos, que se relacionaron tanto con las escalas como con los instrumentos, y que se conoció como *Teoría de los Afectos*. Esta teoría surgió de la música vocal, aunque después pasó a aplicarse también a la música instrumental como forma de hacer llegar al público unos sentimientos concretos.

Deliberadamente, el Barroco se convirtió en una época suspicaz e inteligente para los fines terapéutico-musicales, pues como veremos con diferentes filósofos y autores de esta época, se determinará la enfermedad y se le atacará desde dentro, es decir, desde el mismo centro del dolor, pues se empezarán a conocer, por medio de la imitación sonora, todos esos sentimientos que despierta la alteración que adolece al ser humano.

² SACHS, CURT.: *Barockmusik*, en: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XXVI, 1921, págs. 7-15; el mismo, *The Commonweath of Art*, Nueva York 1946; Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, Nueva York 1947.

1.1. El factor educativo de la música y su potencial terapéutico en el ser humano

Como es preceptivo en todos los capítulos expuestos, el punto de vista pedagógico-musical, enfocado claro está desde la terapia musical, es un tema a tratar muy recurrente para esclarecer muchos de los entresijos que nos asaltan durante las exposiciones de autores y sus difíciles teorías. En esta época, uno de los pedagogos que abogó por esta temática, fue el checo Jan Amós Komensky o latinizado Comenius/Comenio (Moravia 1592-Amsterdam 1670). Tomando como referente los trabajos de su compatriota Jan Blahoslav, Comenio, se reveló como educador musical así como compositor y recopilador de himnos preocupado por la educación estética y de la sensibilidad. Así mismo, se propuso alcanzar en todos los niveles de escolaridad un estrecho contacto con la música y el canto, a la vez que profundizó en la importancia psicosocial de la música en todas las actividades humanas³. Ahí se estableció la relación entre los efectos de ésta, en este caso psicológicos, con el hombre. De tal forma, no podía dejar escapar la importancia de la música en la educación, además de por lo ya comentado, por ser una formadora absoluta de identidad cultural. Para subrayar la importancia de los sonidos en el quehacer de la vida diaria Comenio estableció:

“¿De dónde procede la dulzura que todos encuentran en el canto y en la música? Las madres, placenteramente tranquilizan y arrullan a su niño con el canto, los viajeros y campesinos en las viñas así como los navegantes en sus navíos y las mujeres cuando tejen y cosen, disipan, todos, la soledad de su mente y hacen más llevadero su trabajo con las melodías que escuchan o entonan”⁴

En este mismo capítulo, se realiza una observación al respecto de las palabras de Comenio, pues parece ser, que en los talleres de hilanderas barrocos, se contrataban a músicos y cantores para

³ AGUIRRE LORA, GEORGINA MARIA.: Octeto Vocal “Juan D. Tercero”. *Juan Amos Comenio. Obra, andanzas, atmósferas en el IV centenario de su nacimiento*. P.80-85

⁴ Prefacio del *Libro de himnos* de Comenio publicado en Ámsterdam en 1659, en el que se recopilan ciertas investigaciones como musicólogo, recopilador musical y compositor.

amenizar la pesada y meticulosa labor de las tejedoras, con el fin de hacer más llevadera la función que desempeñaban. Tanto es así, que el gran Velázquez, hizo un guiño a dicho momento, y amén de diversas interpretaciones, en su cuadro *Las hilanderas*, representó una viola de gamba, con la que presumiblemente se amenizaba las largas jornadas laborales de las trabajadoras.

Este dato, será de vital importancia en venideros capítulos, pues en el siglo XIX, Pinel, Esquirol y otros, utilizarán la música para el trabajo en sus centros psiquiátricos, tomando un carácter absolutamente funcional. No obstante, y ya continuando con la tesis de Comenio, la funcionalidad de la música, no era una novedad en el Barroco, pues ya se había comentado lo benefactor de las melodías para los trabajos pesados, así como para acompañar las largas horas de hastío que provocaba las interminables navegaciones o las recolectas de la vid.

1.1.1. La emblemática musical en la educación de los príncipes

Siguiendo en la línea de la importancia de la música para educar, se dieron en este siglo tres curiosas interpretaciones de tres historiadores españoles que representaron por medio de grabados, lo relevante de la música en la educación de reyes y príncipes, sobre todo por su contenido terapéutico, pues como veremos, la música controlaba las conductas exacerbadas, ayudaba a sosegar los ánimos de los soberanos y canalizaba la pureza de las costumbres.

En primer lugar destacaremos la figura de Juan de Mariana, jesuita, teólogo e historiador español nacido en Talavera de la Reina en 1536 y muerto en Toledo en 1624. La obra en la que trató dicho tema, *De rege et regis institutione*, (*Dignidad real y educación del rey*), expuso en el capítulo VII, la importancia de la música en la formación de los príncipes y la capacidad de ésta para causar un efecto calmante o la elevación más absoluta del ánimo. Mariana, mencionó el ya conocido caso de Timoteo al enardecer el espíritu de Alejandro

Magno⁵ y lo tomó como punto de partida para apoyarse en los clásicos, para defender posteriormente que el príncipe debía ser instruido en las artes musicales desde su juventud (al igual que lo afirmaba Platón), porque: “la dulzura de la armonía suaviza su carácter y es precisamente la benignidad del monarca lo que logra atraer el amor de sus súbditos”⁶.

Añadió que era conveniente la enseñanza de la música a los príncipes para que sus trabajos fueran mezclados con algún agradable entretenimiento, pues la música, como ya mencionó Comenio, aliviaba la tensión después del trabajo. Por lo tanto en este contexto dijo: “La primera causa de placer de los reyes, es la música: cuya labor incansable y dulce, alivia la tensión del trabajo, alegra los momentos serios y graves con lúdica actuación”⁷

Sin embargo, y como ya hicieron otros autores, Mariana también contraindicó ciertos tipos de música por ser perniciosos y contraproducentes para los futuros monarcas. Así pues los llamó vicios capitales y dijo:

“Que la música que escuche el príncipe sea perniciosa por las palabras lascivas y por combinaciones de ritmos etc. Los pensamientos expresados en bellos versos, reforzados y hechos más penetrantes por la música, se adquieren con más fuerza que un dardo disparado violentamente”⁸

Cuando Mariana quiso decir música perniciosa, se refería a que corrompía por sí sola el ánimo con textos lascivos. Este tipo de música, debía pues ser desterrada del palacio de los príncipes y de todo el reino, para fomentar la pureza de las costumbres de los ciudadanos⁹.

Otro vicio que estimaba contraproducente era el excesivo interés hacia las melodías, pues se podía valorar a la música como

⁵ *De rege...* op.cit., Lib II, Cap.VII p,179, extraído del artículo *El príncipe y la música en Juan de Solórzano*. Florilegio de estudios de emblemática 2004, p.589-598

⁶ *De rege...* op.cit., Lib II, Cap.VII p. 178

⁷ *De rege...* op.cit. ibidem

⁸ *De rege...* op.cit., Lib II, Cap.VII, p.180

⁹ *De rege...* ibidem

un gran recurso para educar, curar, tratar o interpretar, pero también tenía factores que facilitaban la distracción, la evasión, y los quehaceres diarios: “Que el príncipe ponga tanto cuidado de la música que olvide el gobierno de la República. La música es un arte noble pero debe dedicársele tan solo los tiempos de asueto.”¹⁰

Aquí el asueto o descanso hay que interpretarlo como algo necesario, de ahí la conveniencia de la música como actividad placentera propia de los príncipes y como distracción de sus duras ocupaciones¹¹.

Era imprescindible, por tanto, que el joven príncipe tuviera conocimientos musicales, pues según el escritor y diplomático español, Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648): “conviene temprar la ciencia política con las artes liberales”¹².

Por otra parte, y en la misma línea que Mariana, Juan de Solórzano (1575-1655), construyó sus tratados de emblemática sobre las doctrinas pitagóricas basadas en los efectos de la música en la voluntad, en el carácter y la conducta de los seres humanos, incidiendo en aquellos destinados a guiar el destino de los pueblos. En una obra denominada *Centum regio politica*, Solórzano demostró su conocimiento de la política y educación que debían seguir los reyes y príncipes, buscando la idealización y perfección que en teoría, debía predominar en los estados.

Uno de los postulados en los que incidió Solórzano, aunque si bien hay que decir que brevemente en proporción a la magnitud de su obra (450 páginas), fueron los comentarios al respecto de la música para moldear las conductas de los reinantes, en un género emblemático que unía texto e imagen didáctica y moralizadora.

La música, fuente inagotable de elementos simbólicos aptos para ilustrar los contenidos didácticos de estas obras, estaba

¹⁰ *De rege...* op.cit. Lib.II, Cap.VII, p.181

¹¹ SOLÓRZANO, JOANNES.: *Emblemata regio política...*1653. Edición moderna de J.Mª González de Zárate, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987.

¹² LÓPEZ POZA, SAGRARIO.: *Diego Saavedra Fajardo. Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999,p.110

relacionada en la obra de Solórzano con el mito y las historias antiguas, considerándola como disciplina divina e interpretada desde una óptica cristiana.

La primera alusión en el *Centum regio politica* a nuestro tema, desde el punto de vista de la educación de la nobleza, la encontramos en el Emblema XXXI¹³, en el que hay una inscripción que reza: “sic misce gaudia curis”, “*así mezcla alegría con preocupación*”. Bajo este lema se dispone un grabado en el que Aquiles, después de la lucha toca la cítara en presencia de su maestro el centauro Quirón para descansar de sus fatigas (II. 11, 825). Aparece todavía con vestimenta guerrera pero con la cítara en la mano.

El maestro debía enseñar al discípulo la afición por el trabajo, pero no debía descuidar el reposo. Los gobernantes necesitaban un tiempo de descanso en el que recobrar fuerzas para volver al trabajo¹⁴. De ahí la conveniencia de la música utilizada como actividad placentera propia de príncipes y como distracción de sus duras ocupaciones¹⁵.

Más adelante, en otro de los emblemas, tomando la conocida historia de Alejandro Magno como paradigma de la influencia de la música en el hombre soberano, Solórzano estableció varias relaciones entre los sonidos y sus efectos. Así, en el emblema XXXII¹⁶ de la obra antes mencionada, aparece un texto a modo de título que reza: “virtutis sonus, principum honos”, que significa: “*que en el sonido de la virtud se encuentre el honor del príncipe*”, poniendo de manifiesto la incidencia de la música en la capacidad de los monarcas. La fuente del emblema se encuentra en Plutarco (Alex. 145), y cuenta como Alejandro, mientras paseaba por Troya y veía lo que era notable en la ciudad, cuando le preguntaron si quería que le mostrasen la lira de Paris, respondió que prefería la de Aquiles que la utilizaba para cantar las glorias de los héroes. Nos encontramos ante dos héroes míticos enfrentados, Aquiles y Paris, representados por sus instrumentos musicales. Alejandro Magno

¹³ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 26

¹⁴ SOLÓRZANO op. cit. p. 235

¹⁵ SOLÓRZANO op. cit. p. 237

¹⁶ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 27

debía decidir qué instrumento elegir y realizó la elección sin dudar. Prefirió la cítara del viril Aquiles y no la del lánguido y afeminado París¹⁷.

Aquiles y Paris son en el emblema, paradigmas de buen y mal gobernante, uno, preocupado por su pueblo, tomó la música como recreo momentáneo después de la lucha, el otro, como puro deleite.

El aspecto moral de ambas gobernancias se extrajo en que la música no debía distraer en exceso, pues los deleites podían llevar al buen gobernante a asemejarse al libidinoso Paris. Este emblema aconsejaba a los príncipes que buscaran entretenimiento y recreo del espíritu, pero siempre honesto y decoroso.

A la sombra de Solórzano surgió otro personaje llamado Andrés Mendo (Logroño 1608-Madrid 1684), al que se le acusó de plagiar la obra del primero. Realidad o no, lo cierto es que gracias a este jesuita, teólogo, y escritor político, la concepción de la música en la educación de la realeza nos llega en una lengua castellana exquisita, en un opúsculo de gran belleza.

Su obra, *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos, y morales*¹⁸, fue un legajo perfectamente presentado e ilustrado con emblemas explicativos al respecto. Publicado en 1662, en el Documento XXX¹⁹ de dicho compendio, se inicia un capítulo en el que se expone toda la componenda educativo-musical que los herederos al trono, debían cumplir. El apartado en cuestión, presenta en su emblema una cabecera que reza *Moderar antes de castigar*. Dichas palabras tenían un trasfondo que se derivaba de la música, aunque lo sabemos gracias al dibujo del emblema el cual está representado por un noble (el príncipe) tocando una gran lira o arpa, puesto que la frase en si, no establecía ningún ligazón con los sonidos y su terapéutica. Bajo el dibujo es donde se encuentra lo interesante. En primer lugar Mendo comparó el saber tañer el instrumento musical con el saber gobernar una nación. De tal modo

¹⁷ SOLORZANO, op. cit., p. 240

¹⁸ MENDO, ANDRÉS.: *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos, y morales*. 1662. Facsímil. p.150-151

¹⁹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 28

expresó que si dentro de la República (inspirado en Platón probablemente), había algún súbdito que desobedecía las órdenes del príncipe, antes de ser castigado, éste debía ser corregido suavemente de su falta, siendo concordante con los súbditos que no habían infligido:

“El que temple un instrumento músico, no corta la cuerda que haze disonancia i aplica el oydo, y la va bajando, ó subiendo, hasta que concuerde con las demás, con que hazen todas harmonía concertada. También es harmonía la de una República, en que, como las cuerdas en aquel instrumento, tiene cada Ciudadano su lugar, y puesto. Si acaso alguno disuena, y ocasiona con alguna culpa desapacible consonancia, el Príncipe, que es como el Maestro de Música, no ha de cortar luego la cuerda; témpela primero, reduzcala á concordia con las otras, usando de disimulación, de avisos de reprehensiones si no ay riesgo en la detención de la pena porque es bien templar, antes de castigar”²⁰

Por lo tanto, el estado o la nación en la que se gobernaba, era como un instrumento de cuerda; cuando este sonaba desafinado había que templearlo nuevamente, al igual que cuando un súbdito se salía de la normalidad, había que reconducirlo hacía ella.

Continuando con el escrito, Mendo introdujo una curiosa alusión al Pontífice Clemente VIII (Teruel 1370- Mallorca 1446), llamado el antipapa o Papa Luna, que en su cruzada personal por ser aceptado máximo mandatario de Roma, fue excluido del cargo cuatro años después de su nombramiento. Toda esta historia tiene un significado que analizaremos tras leer las siguientes palabras de Mendo al respecto:

“Esto significó el Pontífice Clemente Octavo, que tomó por símbolo suyo un báculo pastoral, una espada, y una lira en medio, significando, que el báculo, que guía con suavidad, y la espada, que castiga con rigor, templándose, como la lira, formarían una suave consonancia, y harmonía en el gobierno. No se ha de subir tanto la cuerda, que se rompa, ni bajar tanto, que ofenda el oído i la remisión en los castigos causa daño: el no tener modo en ellos, ni templearlos, es, romper con

²⁰ MENDO, ANDRÉS.: *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos politicos, y morales*. 1662. Facsímil. p.150-151

todo. Váyanse poco apoco moderando, excusando, si se puede, al llegar á los últimos”²¹

Clemente VIII, no pudo alardear de tener una vida papal extensa, como ya hemos visto. A pesar de ello, en su corto mandato diseñó un emblema simbólico basado en un báculo, una lira y una espada. Según Mendo, el báculo servía para guiar con suavidad a sus súbditos, la espada para castigarlos y la lira para armonizar sus decisiones. Aquí la música, representada en la lira, era la que servía de directora a las decisiones del pontífice, puesto que por su mediación, estaba seguro de gobernar diestramente.

Para finalizar la alusión a la intervención de la música como agente educativo, Mendo continuó con las analogías y describió esta vez, la labor de un médico para con la enfermedad, que según él era paralela a la de un príncipe, pues al decir “El Príncipe, cual sabio Médico, procure con suavidad curar las dolencias de los súbditos”, se estaba refiriendo a las conductas y acciones de los súbditos, que el monarca debía moldear, pero no con mano dura, sino con diligencia e inteligencia, siendo la música la que le proporcionaba tal poder de “convicción y dominio” sobre las mentes de sus leales:

“No corta luego el Medico la parte del cuerpo, que tiene alguna llaga, primero aplica remedios mas suaves, hasta que el daño necesita del último, y se corta la parte dañada, porque las sanas no reciban detrimento. Los medicamentos ásperos no se aplican, sino en enfermedades de peligro; primero se disponen, y templan los humores con bebidas lentas, que se receten las purgas amargas. El Príncipe, cual sabio Médico, procure con suavidad curar las dolencias de los súbditos”

Según estos tres autores, encontramos una controversia cuanto menos significativa. Por un lado era imprescindible educar a los jóvenes príncipes en la música, como disciplina y conocimiento de los efectos positivos que se sucedían en los hombres; por otro lado, se ponían límites, pues se explicitaba claramente donde y cuando el príncipe debía emplear dichos conocimientos, y el tiempo que los debía aplicar sin llevarle a descuidar el gobierno de su reino.

²¹ Ibid.

El hecho de que los príncipes y reyes fueran instruidos en la música, ha sido piedra de toque durante toda la historia de la humanidad. Lo vimos en la etapa musulmana de Al-Ándalus con la necesidad del sonido en los palacios nazaríes, en los referentes cristianos con los escolásticos, en el Renacimiento con Vives y Maquiavelo, con Carlos V y su madre Juana la Loca, y lo vemos en el Barroco con Juan de Mariana, Juan de Solórzano, y Andrés Mendo, amén de Comenio.

En esta línea, y siempre fieles a la representación gráfica de esta tesis, encontramos un cuadro realizado por el alemán-flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640), en el que detalló como indispensable la educación musical, en este caso de la reina María de Medici (1575-1642), como moldeadora del conocimiento y de las actitudes de la persona. Escrupulosamente educada, María de Medici fue una gran melómana y una aficionada bailarina de ballet.

La pintura²² es una representación a caballo entre la mitología y el cristianismo, en la que se manifiestan las edades de María de Medici, reina de Francia, y los pilares de su educación como tal. Así, aparece Santa Ana (mediadora de todas las gracias), tras la niña, Venus de pie, simbolizando la belleza de la reina, junto a otras dos mujeres desnudas. A la izquierda, aparece Orfeo tocando el violonchelo o viola de gamba, de moda en esta época, demostrando la formación musical ideal de una dama (noble). En escorzo está Mercurio, encargado de enseñar el arte de la elocuencia. Y por último los símbolos: bustos en primer plano simbolizando la filosofía y la ciencia, mientras que en el suelo un instrumento musical, un escudo y una paleta aludiendo al resto de disciplinas necesarias para la perfecta instrucción²³.

La consumación de todas estas teorías educativas las cerrará en esta etapa Charles Louis de Secondat, Señor de la Brède y Barón de Montesquieu (1689-1755), afamado cronista y pensador político francés, que en su obra *El Espíritu de las Leyes*, comentó que a medida que los ejercicios populares de la lucha libre y el boxeo

²² Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 29

²³ MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS.: Historia Universal del Arte: Barroco y Rococo. Barcelona, Editorial Planeta, 1989

tuvieron una tendencia natural para los griegos, haciéndoles más fuertes y feroces, surgió la imperiosa necesidad de templar los excesivos ánimos con el fin de hacer que la gente fuera más susceptible a los sentimientos humanos.²⁴ Con este propósito, Montesquieu dijo que la música influía en la mente por medio de los órganos corporales. Era una especie de medio entre los ejercicios viriles, que endurecían el cuerpo, y la especulación científica del poder musical, capaz de hacer a los hombres menos huraños y agrios.

Montesquieu supuso, lógicamente, que en una sociedad dedicada y apasionada a la caza, sin duda, se tendría una personalidad forjada en la rusticidad y fiereza. Pero si llegaran a beber de la música, rápidamente se percibiría una diferencia sensible en sus usos y costumbres.

En resumen, y sin salirnos de la doctrina de las pasiones que desarrollaremos más adelante, los ejercicios físicos utilizados por los griegos, podían aumentar una clase de pasiones, a saber: la fiereza, la indignación y la crueldad. Pero la música, era capaz de excitar y dominar todas esas cosas, pues era también, según el político francés, capaz de inspirar al alma con un sentimiento de compasión, clemencia, ternura y amor.²⁵

Efectivamente, dentro de los dominios de la música se hallaban un sinnúmero de emociones que eran provocadas o inhibidas por ella. La clemencia de la que Montesquieu habló, nos lleva a ilustrarnos con uno de los ejemplos al respecto más claros en el Barroco; el acontecido con el genial compositor italiano Alessandro Stradella (1639-1682).

El compositor, se trasladó a Venecia en 1677, donde fue contratado por un poderoso noble como tutor de música para su esposa. En poco tiempo, Stradella se convirtió en el amante de esta

²⁴ PERSON, JAMES JR.: *Montesquieu in Literature Criticism from 1400 to 1800*, Gale Publishing: 1988, vol. 7, pp. 350–52

²⁵ The Relative Influence of European Writers on Late Eighteenth-Century American Political Thought, *American Political Science Review* 78,1, Marzo 1984, pp.189-197

mujer, y tuvo que huir de su enlace al ser descubierto. Pero el noble contrató a un grupo de asesinos para perseguirlo y matarlo, aunque fallaron en su encargo:

“El noble veneciano contrató a tres forajidos para asesinarlo, pero, afortunadamente para Stradella, tenían un oído sensible a la armonía. Estos asesinos, a la espera de una oportunidad favorable para ejecutar su propósito, entraron en la iglesia de San Juan de Letrán, durante la realización de un oratorio compuesto por la persona a la que tenían la intención de destruir. Se afectaron tanto por la música, que abandonaron su propósito, e incluso avisaron al músico para advertirle que su vida estaba en peligro”²⁶

El poder de persuasión de la música salvó a Stradella de una muerte segura, aunque fue más bien la sensibilidad musical de los sicarios la que aplazó su muerte, pues después de este incidente, y marchándose a Génova donde escribió óperas y cantatas, se involucró de nuevo en asuntos de faldas. Esta vez el asesino contratado cumplió su cometido, posiblemente sin influenciarse por los sonidos de las bellas melodías del italiano, apuñalando a Stradella hasta matarlo. Se convirtió en el primer músico asesinado antes del siglo XX, seguido de Jean-Marie Leclair.

2. La teoría musical en el Barroco

El Barroco marcó la primera etapa de la independencia de la música instrumental respecto de la vocal, pues a partir de esta época, comenzó a componerse música expresamente para instrumentos, y a especificarse la familia e incluso el número concreto de ejecutantes, de modo que el contraste entre grupos grandes y grupos pequeños quedará definido. Los géneros instrumentales más comunes fueron: la sonata, el concierto y la suite. La ópera y el oratorio se convirtieron en espectáculos habituales a lo largo del siglo XVII debido, por un lado, al gusto de la realeza, la aristocracia y el estamento eclesiástico por el espectáculo y, por otro, a la

²⁶ *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 20-21

creciente importancia del público ciudadano que asistía a las representaciones de ambos géneros.

Por lo general, podemos hablar de tres etapas²⁷ en el Barroco musical: el Barroco temprano (1580-1630), el Barroco medio o pleno (1630-1680), y el Barroco tardío (1680-1750).

El Barroco temprano (1580-1630) se originó en Italia en los últimos años del siglo XVI como consecuencia de una evolución dentro de la música del Renacimiento. El nuevo estilo cuajó hacia 1600 gracias a la obra de compositores como Claudio Monteverdi o Giulio Caccini, cuya obra *Le Nuove Musiche* (*La Nueva Música*) tenía un título revelador del deseo de basarse en planteamientos nuevos. El desarrollo de la imprenta, fue fundamental, pues permitió una mayor y mejor difusión de la obra de estos autores. El nuevo estilo tuvo un gran impulso gracias a las reflexiones que sobre la relación entre música y poesía se llevaron a cabo por los miembros de la *Camerata Fiorentina*. El propósito de este grupo era la reconstrucción de la tragedia clásica griega, que suponían que había sido cantada. Como apoyo al texto principal o recitativo, a fin de que el cantante no perdiera el tono, decidieron colocar un bajo que acompañara la declamación. Ello dio lugar al moderno género de la ópera (la primera de la que se tiene noticia, *Dafne*, con texto de Rinuccini y música de Peri, se representó en 1598), y al bajo continuo (en el que se basó toda la música barroca, tanto vocal como instrumental). La armonía de este primer Barroco no es todavía tonal, sino que se caracteriza por experimentar con los acordes (con frecuencia a partir del texto de la música vocal) para buscar caminos nuevos.

El Barroco medio o pleno (1630-1680) se caracterizó por la creación del *bel canto* (en italiano *bello canto*), que fue aplicado primero a toda la música vocal, para pasar sus procedimientos posteriormente a la instrumental, y que logró en esta etapa un desarrollo notable. El estilo belcantista, como el recitativo, surgió dentro de la ópera. El cansancio que provocaban las representaciones basadas solamente en el estilo recitativo, llevó a la

²⁷ JONCKBLOET, W. J. A. & LAND, J. P. N. : *Musique et musiciens du XVII siècle*, Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens, Leiden 1882, págs. 63 y siguientes.

búsqueda de elementos que introdujeran variedad e impidieran que el interés del público decayera. El hecho de mantener la atención del público, fue uno de los pilares del estilo Barroco, pues como se desprendió del Renacimiento, el interés que el público demostraba, era esencial en el buen funcionamiento de la obra. La armonía de esta etapa era ya declaradamente tonal. El asentamiento de la tonalidad limitó el uso de la disonancia y el lenguaje musical fue uniformándose en toda Europa.

El Barroco tardío (1680-1750) supuso el momento de mayor perfección de la época. En esta etapa el lenguaje tonal se asentó por completo a través de su empleo en los fragmentos contrapuntísticos, en los que la relación entre la tónica y la dominante se convirtió en elemento básico. La fuga fue el fruto principal de la aplicación de los principios de la tonalidad al contrapunto. Al mismo tiempo, la aparición de relaciones tonales entre los movimientos de las obras instrumentales se generalizó, otorgándose mayor importancia todavía al lenguaje tonal. Junto con el asentamiento de la tonalidad, comenzaron a instaurarse diferentes géneros instrumentales, como el concierto, la suite, la sinfonía o la obertura, aunque sus estructuras y denominaciones fueron todavía algo confusas. Estos géneros fueron fundamentales en el desarrollo del Clasicismo.

A partir de 1730, el estilo Barroco comenzó a recibir críticas fundadas en su excesiva complicación, sobre todo en lo que al empleo del contrapunto se refiere; se le achacaba sacrificar a la simple técnica, la expresión de los sentimientos. Ello dio lugar a la aparición de dos estilos, el estilo galante y el estilo sentimental, lo que marcó ya el tránsito hacia el Clasicismo. Los años posteriores han llevado a considerar el año de 1750, fecha de la muerte de J.S. Bach, como el del final del período.

Los compositores utilizaron los recursos del lenguaje musical para describir sentimientos. Eso llevó a experimentar con acordes, instrumentación, dinámica, etc. para encontrar la manera de impresionar o emocionar a los oyentes.

En el siguiente cuadro, se sintetiza toda la información recogida en estas líneas con la intención de ver más clara la

evolución musical del Barroco, y desde la teoría, encaminar los hallazgos musicales de esta época hacia la terapéutica musical, que es lo que realmente nos interesa.

<p>La melodía y el ritmo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Todas las melodías barrocas muestran más libertad y desenvoltura que las anteriores. Los compositores procuran indicar para qué instrumento está escrita cada pieza.</i> • <i>Ritmo: Tempo constante, con la misma velocidad, necesario en las obras para conjunto, para evitar que los músicos pierdan la pulsación. En las obras para solista se permite más libertad rítmica.</i>
<p>Armonía y estilos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Los compositores prestan especial atención a los acordes que someten a la escritura contrapuntística. Aparición del bajo continuo, que consiste en una línea de bajo sobre la cual se interpretan unos acordes. El compositor escribía solo la línea de bajo indicando los acordes con un cifrado, sobre los cuales el intérprete improvisa..</i> • <i>Los dos estilos musicales más importantes son el francés y el italiano. El galo, refinado y sutil; y el italiano, fresco y animado.</i>
<p>Música instrumental</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Se da mayor importancia al violín y su familia, abriéndose una época de famosos luthiers (los Stradivari, los Amati y los Guarneri)</i> • Música de Cámara: <i>Aparición de una nueva forma musical: sonata. Los tipos son: sonata para solista y bajo continuo, sonata a Trío (2 solistas y bajo Continuo), sonata de Iglesia (Sonata da Chiesa), más sobria y contrapuntística y sonata de cámara, de carácter ligero y con aire danzante.</i> • Música Orquestal: <i>Toma fuerza el concepto de orquesta. Los compositores piden una sección de cuerda estable. El instrumento principal es el clave. Después, instrumentos de cuerda, a veces de viento y percusión: timbales. Los tipos de música orquestal son: Concerto Grosso: Italiano. Evolución de la sonata a trío. Movimientos lentos y rápidos. Los solistas forman el concertino. Concierto para Solista: Sólo hay un instrumento solista. Suite Orquestal: sucesión de movimientos lentos/rápidos con carácter de danza.</i>

	<p>• Formas de la música instrumental solista:</p> <p>Tocata: composición libre y virtuosística con órgano o clave. Preludio: composición instrumental anterior a otro mov. Fuga: composición de un solo tiempo. El tema se ve sometido a la imitación melódica. Partita: suite de danzas. Sonata: composición para uno o más instrumentos. Variaciones: cambiar partes y conservar otras cual canción folclórica.</p>
<p>Música vocal</p>	<p>Los intérpretes utilizan un elevado virtuosismo. La unión entre texto y música debe reflejar los sentimientos y los hechos que narra la letra.</p> <p>Música vocal profana: Se mantiene el madrigal+bajo continuo. Aparece la ópera, creada por músicos florentinos y basada en el recitar cantando clásico Destacan “Eurídice”, de Peri (1600) y “Orfeo” de Monteverdi (1607).</p> <p>Elementos de la ópera: Recitativo: aplicar a un texto una melodía que imita el ritmo y la entonación de la voz hablada. Aria: fragmento interpretado por un solista vocal con acompañamiento instrumental. Obertura: pieza instrumental introductoria. Coro: fragmento de música coral. Danzas: fragmentos instrumentales bailados. Finales del Barroco: Ópera Bufo (comedia cotidiana) Música Vocal Religiosa: Continúan motetes y misas. Nuevos tipos: Oratorio: obra teatral cantada de temática religiosa. Pasión: relataba la muerte y la representación de Cristo. Cantata: similar al oratorio sin acción dramática.</p>
<p>Instrumentación</p>	<p>Para Interpretar Acordes (instrumentos polifónicos): clave, órgano, laúd, arpa, tiorba, guitarra.</p> <p>Para Interpretar Bajo Continuo (instrumentos melódicos): violonchelo, viola de gamba, clave, fagot, contrabajo.</p> <p>La alta consideración que tenía el bajo continuo quedó demostrada en el hecho de que a menudo era el maestro de capilla el que lo interpretaba con órgano o clave.</p>

El punto de vista terapéutico de la música, fue muy extendido en esta época, y gracias a la proliferación y gran producción musical, se

podieron realizar experimentos al respecto. Sabemos que en la época anterior se tenía en cuenta el sentir del público, y que hacía finales del XVI, ya se comenzaban a imitar los sentimientos y las emociones a través de los sonidos. En el Barroco este hecho fue de vital importancia, pues se compusieron las canciones pensando en esta premisa. Así, en el punto siguiente, destacamos un tipo de composiciones dedicadas a un fin ya estudiado en la Edad Media y el Renacimiento, la rehabilitación de la melancolía por medio de las canciones o más bien, por medio de ciertas armonías consonantes en ocasiones y disonantes en otras, dependiendo del grado de afectación.

3. La terapia musical en las formas musicales y en los personajes ilustres barrocos

La relación entre la terapia musical y su difusión por medio de las formas musicales barrocas, o por ser aplicada directamente por personajes ilustres de la época, elevaron el concepto curativo de la música a un grado ciertamente ambiguo. Gracias a relatos e historias que demostraron un poder terapéutico-musical interesante, podemos conocer la labor que desarrollaron algunas celebridades de la música.

3.1. Los “ayres” ingleses y sus efectos en la melancolía²⁸

El “ayre” inglés que floreció a finales del XVI y principios del siglo XVII fue un género conocido por la inclusión de textos y música triste y melancólica. Aunque ha sido discutida con frecuencia la naturaleza melancólica de estos “ayres” por estudiosos en la materia, una investigación médica actual, pone de manifiesto que esta música no sólo proporcionaba un efecto melancólico en

²⁸AGRAWAL, SUSAN.: *Las imitaciones de síntomas melancólicos humorales y optimistas en la Música de la Ayre Inglés* (Northwestern University) . Resumen de la ponencia acerca de la música y la melancolía de 1400 a 1800. Princeton 2002

general, sino que además, imitaba los síntomas de la enfermedad con el ritmo, el modo y la disonancia, entre otros elementos musicales.

Teóricos renacentistas como Gioseffo Zarlino, y barrocos como Thomas Campion, Charles Butler, Thomas Morley, Marin Mersenne y Johannes Kepler, así como médicos ya estudiados en este compendio como Avicena, Galeno, Thomas Elyot o Lemnius Levinus, ya señalaron la debilidad sonora y disonante de la música melancólica. Los autores barrocos mencionados, no quisieron decir que la música melancólica fuese estéticamente fea o inferior, sino más bien que no se ajustaba a las nuevas normas de composición del siglo XVII. Casi todos los “ayres” utilizaban la llamada tercera baja (modo menor), descrita por los teóricos de la época como débil, femenina, sumisa y sintomática de los abatidos por naturaleza. El tempo estaba en constante cambio, la duración variable de las frases y los ritmos sincopados recreaban la ilusión del latido del corazón palpitante, un síntoma común de la melancólica. Los silencios interrumpían constantemente las frases, expresando suspiros que imitaban la inhalación de aire y el jadeo desesperado del depresivo. Por último, el vocabulario musical constaba de extraños intervalos melódicos y armónicos disonantes, utilizando el cromatismo, lo que indicaba lógicamente una falta de armonía poniendo de relieve la desproporción numérica de los tonos. Todos estos elementos, trabajaban conjuntamente para formar una imagen del melancólico enfermo, representado por “malas” construcciones musicales.

Por el contrario, coexistían otro conjunto de “ayres”, de temática amorosa y agradable, que sobre todo desarrolló el músico-médico presentado en el capítulo anterior, Thomas Campion, que ejemplificó la oposición a la aceleración y el desespero sanguíneo a través de textos que denotaban alegría, salud y juventud.

Considerando que los “ayres” melancólicos, incorporaban elementos musicales impropios según los teóricos musicales, los otros, encarnaban la perfección musical a través de la uniformidad y constancia del ritmo, el uso casi exclusivo de concordancias, y otras

características musicales similares, reflejando las características esperadas del saludable humor sanguíneo ideal.

Había dos tipos de secuencias rítmicas al respecto: una constante de cuatro pulsos imitando el latido del corazón y el aliento descrito por Avicena, y una rápida, trocaica de tres pulsos, que coincidía exactamente con las divisiones del pulso en la sístole y la diástole también comentadas por el genial galeno musulmán. Se utilizaban consonancias y tonos diatónicos exclusivamente, con indicación de la armonía, la concordia, y la proporción. Todas estas características se aunaban para proporcionar un vívido retrato musical de la salud y el equilibrio. Este tipo de “ayres” imitaban el perfecto estado de salud y las características de la persona optimista en contraposición con los síntomas enfermizos de la melancolía.

Que este tipo de música indujera a la curación tenía más fundamentación teórica que lo expuesto en siglos anteriores, por esta razón el Barroco fue un momento clave en la terapia musical, pues todas las elucubraciones anteriores tuvieron un sentido, y la finalidad y objetivo de la música como medio terapéutico recobró todo el crédito que se merecía desde su primera formulación.

A continuación se describe la sintomatología de la melancolía, entendida como episodios depresivos y agresivos, en los monarcas españoles de este periodo, pues gracias a ellos se estableció un lazo íntimo con el tratamiento que adoptaron, que no fue otro que la terapia musical.

3.2. Farinelli. La voz curativa en la corte española

Felipe V de Anjou (1683-1746) padecía prolongadas depresiones. No hablaba en períodos largos de tiempo, su mirada era triste y opaca, como resignada y sus movimientos escasos y lentos. Apenas comía, y dormitaba a ratos pero con signos de velada zozobra. Además, la muerte de su hijo y sucesor Luis I, y de su mujer Maria

Luisa Gabriela de Saboya, lo sumieron en la más auténtica desesperación²⁹.

Volviéndose a casar, con una entusiasta, inteligente y ambiciosa italiana llamada Isabel de Farnesio (1692-1766), su vida dará un giro ciertamente significativo. Habiendo sido tratado por varios médicos sin ningún resultado positivo, y llevados estos por la desorientación e impotencia de resultados vanos, Isabel de Farnesio, melómana empedernida, observando a su esposo durante largas jornadas, llegó a la conclusión, que la única forma de atenuar la crisis depresiva, eran la música y el canto, ante los que Felipe se había mostrado siempre receptivo. Resolutiva y enérgica, doña Isabel pidió a su entorno italiano el mejor cantante de su país para curar a su esposo. Por entonces, los cantantes más afamados en la corte italiana eran los castratti, hombres que se les castraba a temprana edad para mantener una voz femenina, registrada entre soprano y contralto, pero impulsada por los fuertes pulmones de un tórax masculino. Así, y de acuerdo con algunos médicos que compartían el entusiasmo de esta técnica curativa (terapia musical), contrató oficialmente a un castrado para que cantase ante el Soberano.

El cantante enviado a España fue Carlo Broschi (1705-1782), que se hacía llamar Farinelli, por el maquillaje enharinado que se aplicaba para sus representaciones operísticas. Llegó a la península con 32 años en 1737 y una carrera de prestigio a sus espaldas, reconocida por compositores y compañeros de escena que no dudaban en postrarse a sus pies y prestar absoluta pleitesía al talento del cantante. A su llegada a la corte, impresionó no solo su extraordinaria voz, sino también su elegancia y jovialidad, su esmerada educación y un halo misterioso y etéreo que envolvía y enaltecía todavía más esa figura espigada y arrogante. De ello dio fe un testimonio escrito por el compositor inglés Charles Burney (1726-1814) que dijo:

“A la llegada de Farinelli, la reina Isabel le espetó que debía haber un concierto en una habitación contigua a los apartamentos del Rey, en el

²⁹ TOMÁS CABOT, JOSEP.: Artículo. *La voz que curaba reyes*. Revista Historia y vida. N° 500. Año XLI, p.96-103

que el cantante realizara una de sus canciones más cautivante. Felipe fue el primer sorprendido, y al final del segundo tiempo, hizo entrar al virtuoso en el apartamento real, cargándole con elogios y caricias. Él le preguntó cómo se podría recompensar suficientemente estos talentos y le aseguró que no iba a negarle nada a Farinelli. Este le rogó a Su Majestad que permitiera a sus asistentes afeitarse y vestirse, y le instó a aparecer en el consejo, como de costumbre. A partir de entonces, la enfermedad del rey fue tratada médicamente, y el cantante fue considerado responsable de curarlo”³⁰

A partir de aquí, todo fueron alabanzas, regalos y un sueldo mensual exorbitante (135.000 reales). El único problema que podía tener el cantante era el momento en el que tenía que aplicar la terapia al monarca, pues fue obligado a pasar todas las noches, desde la cena al amanecer, en las habitaciones reales, acompañado por un trío de cuerda, cantando horas y horas, sin permitirse una sombra de cansancio, sueño o aburrimiento, hasta que su regio oyente conseguía dormirse o se disponía a levantarse de la cama para comenzar con optimismo una nueva jornada.

La salud del rey mejoró sensiblemente, pero como es de suponer, los problemas mentales no se resolvieron. Esto fue un claro ejemplo de la ayuda inestimable de la música para tratar enfermedades mentales, pero no de la cura de las mismas por su intervención. Cuando Felipe V contaba con cincuenta años, las dificultades del reino acuciaron su angustia y las pocas ganas de vivir. Las canciones de Farinelli, dejaron de causar el efecto deseado y en 1746, don Felipe murió.

Pero este no fue el fin del periplo español del castrado, pues el rey regente Fernando VI (1713-1759) y su esposa, la portuguesa Bárbara de Braganza (1711-1758), continuaron favoreciendo el interés por la música. Impulsores de la ópera, dejaron en manos de Farinelli todo el acervo musical cortesano, así el italiano llenó de “glamour” artístico la sobriedad y encorsetamiento de los españoles. Tanto es así, que llegó a crear, al estilo londinense, una flota de falúas para recorrer el Tajo en las vecindades de Aranjuez. Así

³⁰ BURNEY, CHARLES.: *The Present State of Music in France and Italy* (London, 1771) p.219

conseguía que los cortesanos le oyeran cantar mientras navegaban por las aguas tranquilas del río.

Tras la muerte de Bárbara de Braganza, el rey cayó gravemente enfermo, con crisis de angustia y melancolía y a veces, con actos violentos que ponían en peligro la integridad de las personas cercanas. Su médico de cámara, el turolense de adopción valenciana, Andrés Piquer (1711-1772), dispuso su internamiento en el vetusto palacio de Villaviciosa de Odón para, en primer lugar, alejarlo de la corte y que ésta no viera su locura, y en segundo lugar para tratarlo médicamente y conseguir relajo y paz.

En enero de 1759 el monarca intentó suicidarse en varias ocasiones tal y como describió su hermanastro el infante Don Luis en una carta a su madre Isabel de Farnesio:

“El Rey ha estado sumamente inquieto pidiendo tijeras o cuchillos para matarse después viendo que nadie se los daba llamo al capitán y le dijo que le trajese una carabina o una pistola de los guardias para ese fin...a estado con esta música de querer matarse asta las once y media de la noche en que de rendido se ha dormido...”³¹

Farnesio, volvió de nuevo a escena y propuso, una vez más, que para tratar las vesanias de su hijastro, llamaran a Farinelli, que se trasladó junto al monarca con el fin de cantarle continuamente melodías que pudieran calmarle. Pero la afectación era ya demasiado importante como para reducirla, además, todo le era desfavorable al enajenado Fernando VI, pues todos sus ministros fueron expulsados y de paso, todas las costumbres musicales extirpadas, por interjección del nuevo soberano Carlos III (1716-1788), hermanastro del anterior, que queriendo alejar la enfermedad de su corte, se mostró práctico al decir que nada de melancolías ni castrati. Así acabo el “peregrinaje” del gran Farinelli en España, pues con todo el dinero ahorrado por sus servicios terapéuticos a la corona, viajó a Bolonia donde murió en 1782 con 77 años.

La historia de Farinelli representa uno de los capítulos de la historia de la música más significativos en cuanto a su valor

³¹ Carta del infante Luis desde Villaviciosa, de fecha 12 de enero de 1759, a su madre Isabel de Farnesio. AHN. Secc. Estado. Legajo 2593.

terapéutico. La intervención del castrati italiano fue determinante en la salud de dos monarcas españoles y de su entorno, pues según documentos de la época, al castrado le gustaba recordar con emoción su estancia en los Reales Sitios junto a Felipe V, nervioso y colérico en vías de serenarse gracias a su voz; con Fernando VI, de rostro doliente pero con la esperanza de mejorar por virtud de la música, y Bárbara de Braganza, complacida y adormilada por efecto de las notas cantadas.

Farinelli fue confesor, psicólogo, músico y “médico” en la corte, capaz de comprender de sus oyentes reales sus problemas de salud y sus frustraciones. Fue hombre sin pasiones carnales, arte puro, voz angelical y noble sentimiento, que en su época como interprete teatral, causaba veneración y efectos intrigantes en las damas, pues hacía que lloraran desconsoladamente o rieran de placer al escuchar la interpretación perfecta de las melodías. Tanta era la admiración y el poder de su voz, que tanto damas como caballeros caían desmayados en las plateas, embriagados por las notas suspendidas de treinta segundos y por agudos imposibles. Postraba a sus pies a todas las clases sociales, y prueba de ello es una historia contada nuevamente por Burney en la que un sastre que había realizado con esmero y dedicación un traje para el castrati, sucumbió a ganar una suma considerable de dinero, por oír la voz del cantante:

“Se decía con frecuencia, y se cree en Madrid, que durante los primeros años de Farinelli, el cantante había ordenado un traje magnífico para una gala en la corte. Cuando el sastre lo llevó a palacio, Farinelli le preguntó por su precio; a lo que el sastre respondió: “No he hecho ninguna cuenta, señor, ni habrá que hacer una. En lugar de dinero, tengo un favor que pedirle. Sé que lo que quiero es inestimable, y sólo apto para los monarcas, pero, puesto que he tenido el honor de trabajar para vos, del que cada uno habla con entusiasmo, todos los pagos que requeriré, será una canción”. Farinelli intentó en vano que el sastre tomara su dinero, y por fin, después de un largo debate, cediendo a los ruegos humildes del comerciante halagado, quizás, más por la singularidad de la aventura, que por todos los aplausos que hasta entonces había recibido, le condujo a su sala de música, y cantó con él algunos de sus aires más brillantes, teniendo el placer de la sorpresa de su oyente, sorprendido y afectado. Farinelli, se esforzó en su excelencia. Cuando hubo terminado, el sastre, vencido por el éxtasis le

dio las gracias de la manera más entusiasta y agradecido, y se dispuso a retirarse. “No” dijo Farinelli, “yo soy orgulloso, y es quizás a partir de esa circunstancia, que he adquirido un pequeño grado de superioridad sobre otros cantantes, que se han mostrado débiles, pero es lo justo”. Y sacando de su cartera el doble de dinero que valía la ropa, pagó al sastre”³².

Tras este trivial relato, podemos confirmar que Farinelli, es considerado como el primer terapeuta musical reconocido hasta nuestros días, pues siendo consciente del poder de su voz y los efectos causantes, manejó siempre en beneficio de sus oyentes, las pasiones de las almas que le escuchaban. Además, en su estancia en España, su canto era unidireccional, dedicado solo y exclusivamente a lograr la recuperación del monarca enfermo.

Cabe destacar, que el de Farinelli no fue el primer caso en el que se aplicó la voz de un castrati para tratar las dolencias de un monarca. El soprano Matteo Sassani, Mateuccio (1667-1737), sirvió en la corte española entre 1698 y 1700 invitado por la reina teutona Mariana de Neoburgo (1667-1740)³³.

Dándose una situación similar a la de Farinelli, la voz de Matteuccio fue usada como método terapéutico para curar la depresión psíquica del rey Carlos II (1661-1700). La terapia consistió en cantar al rey por las noches durante dos años y según los escritos, tuvo un éxito total en el ánimo y la salud del soberano.

La casualidad quiso que ambas veces se desarrollara este fantástico hallazgo terapéutico musical en la corte española, pero no hay que dudar que fue gracias a la intervención de la extraordinaria cultura de las esposas de los reyes: Mariana de Neoburgo, Isabel de Farnesio y Bárbara de Braganza, así como la increíble y pasmosa pasividad de ellos.

Como hemos visto en capítulos anteriores, la cultura terapéutico musical en España existía desde los tiempos nazaríes,

³² *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 60-62

³³ BAVIERA, PRÍNCIPE ADALBERTO DE.: *Mariana de Neoburgo, Reina de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1938

por lo que la tradición hasta este momento se mantenía viva. Solo el caso de Carlos I y el de su madre Juana “la loca”, fueron los únicos en los que los propios monarcas se auto trataron, no como los presentes en este punto, que como ya hemos analizado se mostraron sumisos y abandonados a su suerte, por lo que podríamos pensar que la terapia musical había caído en desuso en España, conservándose muy activa en el resto de Europa, sobre todo en Italia. De ahí que las tres reinas mencionadas, tuvieran un concepto de ella muy positivo y confiaran ciegamente en su aplicación para paliar la enfermedad psíquica.

3.3. Vivaldi y el Hospital de la Piedad de Venecia³⁴

Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), está considerado como uno de los grandes compositores de la historia de la música. Su vida, marcada por un profundo carácter religioso, se relegó siempre a una estricta formación musical que le llevó a las cotas más altas de las sociedades europeas, postradas a los pies del genial compositor veneciano.

Cura y músico, optó por razones de salud, pues era asmático crónico y no podía cantar misas, por la vía de la composición y la interpretación musical. A los 25 años, es contratado como profesor de violín en el Ospedale Della Pieta, orfanato, reformatorio, hospital y convento de niñas. Aquí centramos nuestra atención para con Vivaldi y su labor terapéutico musical.

Aunque sin intereses medicinales ni curativos, Vivaldi logró en esta institución, por medio del acervo musical, corregir las conductas de niñas y jóvenes con comportamientos disruptivos, que habían sido recluidas en dicho hospital, algunas porque eran huérfanas, y otras por designio familiar. Con este panorama, el compositor estableció un coro y una orquesta que ensayaba diariamente e interpretaban los fines de semana y festivos. Al cabo de cierto tiempo, las conductas hostiles de las internas fueron

³⁴ GROSS, RICHARD.: *Vivaldi's Girls: Music Therapy in 18th century Venice*. Camajani, G. *Hospital Music of 18th century Italy*. Music Journal. Volume 30, Number 9. November 1972

mitigándose hasta el punto de desaparecer, gracias por supuesto, a la intervención musical.

La férrea disciplina a la que sometía Vivaldi a sus discípulas, el ensayo continuo y el incentivo de salir de la institución tras cumplir cierta edad y haber mantenido un comportamiento adecuado y participativo, propició que las “internas musicales” alcanzaran un nivel interpretativo excepcional.

Aunque su trabajo consistía en enseñar a las jóvenes a tocar música y componer dos conciertos mensuales para que los interpretaran ellas, se tomó como reto personal el tratar de instruir a las alumnas díscolas en la música, demostrando el poder de ésta para rehabilitar conductas poco adecuadas.

Un elemento muy curioso en las interpretaciones de las muchachas era que la audiencia no las podía ver. Había pantallas que ocultaban la vista de la orquesta y el coro. Cada uno de los oyentes volvía a casa creyendo que la orquesta estaba formada por bellezas celestiales, ya que la única imagen era la suministrada por la música que habían tocado y cantado. ¿Intencionalidad o imposición? Lo cierto es que no sabemos el propósito, pero se podría pensar, que aduciendo de nuevo a la doctrina de los afectos, Vivaldi pretendiera provocar sensaciones determinadas en un público intrigado y ansioso de saber que seres interpretaban tan bella música.

La creación en sus obras de la forma allegro-adagio-allegro, potenció unas composiciones dramáticas y ricas en contrastes. Equilibraba sus proporciones alrededor del movimiento lento central, señalando las oposiciones dinámicas (jugando con los fuertes y los pianos para provocar mayor dramatismo a la acción musical), introduciendo elementos líricos en sus melodías, y en los movimientos rápidos, empleando temas muy definidos, acentuando la antinomia con el enfrentamiento entre los solistas y la orquesta. Fue, de este modo, el creador del concierto para solista.

Conforme aumentaba la popularidad de Vivaldi, crecía la fama de su orquesta femenina. La del orfanato fue pronto más popular que la de las iglesias. Incluso las alumnas se pusieron nombres

artísticos, especialmente las cantantes. La elite de Venecia empezó a mandar a sus descendientes a la escuela para estudiar música justificando dicha acción como que sus hijas legítimas tenían que recibir la misma calidad de educación que las ilegítimas que anidaban en el hospital.

Nos encontramos en este punto con un carácter de la terapia musical que ya conocíamos, como era su poder para educar. Lo vimos con príncipes y reyes, pero no nos habíamos encontrado hasta ahora un ejemplo tan explícito con el pueblo llano. Evidentemente, sólo podía producirse en un ambiente hospitalario o clerical. El Hospital de la Piedad, reunía ambas características.

Gracias a una confesión del ilustrado suizo JJ. Rousseau (1712-1772), la actividad en los orfanatos venecianos continuó en el tiempo, otorgando a la educación musical un auge sin igual en la Europa Barroca y clasicista. Así estos lugares pasaron a llamarse *scuolas*, y la labor que en un principio comenzó Vivaldi, se continuó en el tiempo creándose músicos (femeninas), de gran calidad. Así nos lo expresó Rousseau, dándonos una exquisita y hermosa descripción de aquellas misteriosas agrupaciones musicales:

“A mi modo de ver hay una música muy superior a la de las óperas y que no tiene semejante en Italia ni en el resto del mundo, y es la de las scuole. Las scuole son casas de caridad establecidas para dar educación a niñas pobres, a quienes dota luego la república casándolas o haciéndolas monjas. Entre los conocimientos que cultivan esas niñas, la música ocupa el primer lugar. Cada domingo en la iglesia de cada una de esas cuatro scuole, durante las vísperas, se ejecutan motetes a gran coro y a gran orquesta, compuestos y dirigidos por los más grandes maestros de Italia, ejecutados en tribunas enrejadas, únicamente por niñas, de las cuales la mayor no cuenta veinte años. Nada conozco tan voluptuoso, tan conmovedor como esta música; las maravillas del arte, el gusto exquisito de los cantos, la belleza de las voces, la exactitud de la ejecución, todo, en fin, en esos deliciosos conciertos concurre a producir una impresión que no es seguramente muy saludable, pero de que no creo que haya corazón capaz de librarse. Ni Carrió ni yo dejábamos nunca de asistir a esas vísperas en los Mendicanti, y no éramos los únicos. La iglesia estaba llena siempre de aficionados, y hasta los mismos actores de la ópera iban a estudiar el verdadero gusto del canto con estos excelentes modelos. Lo que me desconsolaba eran aquellas malditas rejas que, dando sólo paso a los sonidos, me

ocultaban los bellos ángeles que tales voces tenían. Yo no hablaba de otra cosa. Un día, conversando de ello en casa de Le Blond, éste me dijo: “Si tenéis curiosidad por conocer a esas niñas, fácil es satisfaceros. Yo soy uno de los administradores de la casa y quiero que podáis merendar en su compañía”. Yo no le dejé punto de reposo hasta que hubo cumplido su palabra. Al entrar en el salón que encerraba esas codiciadas bellezas sentí una emoción amorosa que jamás había experimentado. El señor Le Blond me presentó, una tras otra, todas aquellas cantatrices célebres, de quienes no conocía más que la voz y el nombre. “Venid, Sofía...”. Era horrible. “Venid, Cattina...” Era tuerta. “Venid, Batti....” Estaba desfigurada por las viruelas. Apenas había una que no tuviese un defecto notable. El malvado se reía de mi cruel sorpresa. Sin embargo, hubo dos o tres que no me parecieron del todo feas: mas no cantaban sino en los coros. Yo estaba desconsolado.

Durante la merienda, las estimularon y estuvieron animadas. La fealdad no excluye las gracias, y las encontré en ellas. Yo me decía: no se canta así sin alma; por consiguiente, deben tenerla. En fin, mi manera de verlas cambió de tal modo que salí prendado de todas aquellas feítas. Apenas me atrevía a volver a sus vísperas, mas en breve me tranquilicé y continué hallando sus cantos deliciosos, y sus voces prestaban en mi mente tal encanto a sus rostros, que siempre que cantaban, a pesar de mis ojos, me empeñaba en hallarlas bellas”³⁵

Aunque no de forma totalmente clara, existe un documento fechado en 1705, donde parece entenderse que, con un pequeño grupo de cámara, Vivaldi recorría las salas de las enfermas del ala hospitalaria, interpretando pequeñas piezas con la intención de elevar la moral de las pacientes.³⁶

3.4. La soledad terapéutica de monsieur de Sainte-Colombe

Compositor y violista francés (1640-1701), Jean de Sainte Colombe³⁷, fue un personaje enigmático del que poco se sabe. Devoto jansenista (teología que abrazaba los textos y las creencias de San Agustín de Hipona), fue, sin saberlo, uno de los terapeutas

³⁵ROUSSEAU. JJ.: *Las confesiones*. Segunda Parte. Libro séptimo. 1741. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. p.193

³⁶ CAMAJANI, G.: *Hospital Music of 18th century Italy*. *Music Journal*. Volumen 30, Número 9. Noviembre 1972

³⁷ Archivo Nacional de Francia. París

musicales más prolíficos del Barroco en cuanto a la práctica se refiere.

La poca documentación de la que se dispone de su vida, envuelve a Sainte Colombe en un halo misterioso que enaltece su leyenda³⁸. Parece ser, que por el tipo de composición y la forma de interpretarla, Sainte Colombe era muy dado a tocar para enfermos para conseguir la paz interior de los mismos, y para agonizantes, con el fin de estrechar el camino hacia el funesto futuro que se avecinaba, pues su música, compuesta en su totalidad para la extinguida viola de gamba, envolvía al paciente en un ambiente de tranquilidad tal, que les sumía en el descanso más profundo.

El hecho que marcó la vida del violista, fue precisamente cuando tocaba para un amigo apunto de expirar, pues en su ausencia murió su mujer y obsesionado con su recuerdo sepultó en vida el carácter y la personalidad de Sainte Colombe, ya que tras quedar viudo, se recluyó en una pequeña casa apartada de su granja y se entregó a descubrir los secretos de la viola de gamba, a la que llegó a dedicar 15 horas diarias de ensayos, descuidando incluso a sus dos hijas y todo lo relacionado con el mundo exterior. Este confinamiento voluntario le valió para no caer en la desesperación y el suicidio con el que soñó en innumerables ocasiones. La música le sirvió de elemento controlador de sus arrebatos emocionales provocados por la ya comentada desaparición de su esposa.

Según ciertos documentos, en sus largas sesiones con la viola, tenía alucinaciones que le hacían ver a su difunta con regularidad. El único lazo que le unía a ella era la triste música que interpretaba. Para Sainte Colombe, la música era la voz de los que no tenían voz, era la voz por la que se expresaban los muertos y los que no habían nacido, era la expresión de un misterio más allá de lo terrenal.

³⁸ TITTON DU TILLET, EVRARD.: *Parnasse François* (1732), traducido al inglés por Bodil Asketorp y Steward Shield en 1995 encontrado en el libreto del disco *Sainte Colombe, Concert a deux violins esgales*.

En su retiro en plena naturaleza tuvo la ocasión de instruir al brillante Marin Marais³⁹ (1656-1728) durante seis meses. Sus enseñanzas no versaron sobre técnica, sino sobre el significado de la música, sobre los sentimientos y la emotividad, sobre ésta como elemento terapéutico del alma. Sainte Colombe dejó en Marais un legado de extraordinaria belleza que plasmó en una obra de más de 600 melodías para viola da gamba.

En relación a la terapia musical y al último intérprete, Marin Marais, encontramos al segundo de sus maestros, el afamado compositor de la corte de Luis XIV de Francia, Jean Baptiste Lully (1632-1687). Éste, tras una “peligrosa” enfermedad padecida por su monarca (fístula), le compuso un *Te Deum*, para favorecer su recuperación. Para satisfacción de Lully, el rey se reestableció, no por la acción de su música, sino por que fue intervenido de su mal y rehabilitado para sus labores reales. Sin embargo, durante el estreno de la magna obra, Lully, que solía dirigir con un bastón a sus orquestas golpeándolo en el suelo para marcar el ritmo, se hirió en el pie, lo que le supuso meses después la muerte por gangrena.⁴⁰

Si se recuerda esta composición en la historia de la música es porque se creó para coadyuvar a la restauración física del rey, pero también porque acabó con la vida de su creador.

4. La doctrina de los afectos y la música

Cuando hablamos de Doctrina de los Afectos desde el punto de vista terapéutico musical, nos basamos en la creencia, extendida a partir del siglo XVII, de que el principal propósito de la música era despertar las pasiones o afectos, los cuales se concebían como estados racionalizados y podían ser generados y estimulados por los sonidos. La idea consistía en que ciertas figuras siempre evocaran

³⁹ DUNFORD, JONATHAN.: *Marin Marais : De violista a violista* . Febrero de 2011. Programa radiofónico de la radio de Bilbao emitido el 14-2-2011

⁴⁰ *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp.78-82

emociones específicas. Fue un concepto estético derivado de las doctrinas griegas y latinas de la retórica y la oratoria, la cual se proponía describir cómo codificar dichas emociones y cómo estos códigos inducían emociones en el oyente.

En primer lugar sería conveniente contextualizar el punto de partida de los pensadores, compositores y humanistas barrocos.

En su origen, la palabra *Affectus*, fue una traducción de *pathos* y designaba un estado emocional inducido externamente (provocado en este caso por un músico) La vinculación de la música a “estados emocionales específicos” fue un fenómeno registrado desde los tiempos de la cultura griega. Es importante recordar algunas de las consideraciones hechas por Platón y Aristóteles en este sentido. Entre otras muchas cosas, Platón afirmó que la música “representa la armonía divina en movimientos mortales... de un orden que rige alma y mundo” (Fubini, 1988)⁴¹ Aristóteles por su parte se refirió a la música en el Libro VIII de *La Política*, y señaló la importancia que ésta podía ejercer en la educación de los jóvenes.

En la época barroca la preocupación por los estados emocionales, alcanzó algunas de las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia. El compositor barroco planeaba el contenido afectivo de cada obra, sección o movimiento de la misma, por ello esperaba una respuesta de su audiencia basada en la misma apreciación racional del significado afectivo de su música. Muchas veces, dicha apreciación quedaba baldía, pues no todo el público que iba a escuchar las obras era entendido en la materia, sin embargo, los más, eran verdaderos expertos, pues en muchos casos se trataba de buenos instrumentistas y compositores aficionados.

Encontramos pues testimonios de la época que confirmaron la importancia de los afectos para los compositores y teóricos barrocos. Giulio Caccini (1550-1618), nombrado en el capítulo anterior y miembro de la *Camerata florentina*, y el inglés Charles Butler (1559- 1647) autor inglés, escritor y filólogo, que afirmó:

⁴¹ FUBINI, ENRICO.: *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid 1988

“la música, por sus varios modos ejerce un gran poder sobre los afectos de la mente y produce en los oyentes varios efectos”.

Para el austriaco Johann Neidhart (1600-1635), instrumentista que creó uno de los instrumentos de tecla con el sonido más preciosos de la época, dijo: “la meta de la música es hacer sentir todos los afectos a través de tonos simples y el ritmo de las notas, como el mejor orador”⁴².

4.1. Bach y su concepción terapéutico musical

Si hay un músico por excelencia en este período, ese es Johann Sebastian Bach⁴³ (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750), compositor y organista alemán, miembro de una importante familia de músicos.

Comenzó a formarse musicalmente bajo el magisterio de su padre y su hermano, y a los 18 comenzó su vida profesional como músico, la cual le llevó a ciudades muy diversas. A los 38 años fue nombrado director musical de una iglesia de Leipzig, cargo que ocupó hasta su muerte. La producción de Bach fue muy extensa, aunque hay que señalar que nunca escribió ninguna ópera. A pesar de no ser muy considerado como compositor en su tiempo, actualmente se le reconoce como la culminación de toda la música barroca.

Por lo que se refiere al apartado terapéutico musical, Bach es de los primeros compositores de renombre cuyo trabajo estaba dirigido a conseguir deliberadamente en el oyente sensaciones que él mismo se había propuesto de antemano provocar. Así lo constata una controvertida historia acerca de la composición de las famosas *Variaciones Goldberg*, que según algunos documentos, fueron creadas para un fin terapéutico, como era la consecución del sueño.

⁴² LÓPEZ CANO, RUBÉN.: *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Autónoma de México. Ciudad Universitaria México 2000 en Jorge A. Torres. *La Música como ciencia*. Revista de arte y estética contemporánea Mérida Enero/Junio 2009. p.107

⁴³ WOLFF, CHRISTOPH.: *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. W. W. Norton & Company, 2000 pp. 41-43

Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) era un excelente clavecinista alumno de J.S Bach, que siendo muy joven tocaba en la alcoba contigua a la del conde Herman Karl Von Kaiserling, embajador de Rusia en la corte de Dresde, que padecía de insomnio y necesitaba un remedio para su mal de manera inmediata. Encargó al maestro del chico, que no era otro que Bach, alguna música que el muchacho pudiera interpretar y que le tranquilizara, no que le despertara aún más. El maestro, amigo personal del conde y admirado por él, se apresuró a satisfacer el deseo del noble.

Compuso un Aria con variaciones y ornamentaciones para clave de doble teclado, concretamente treinta variaciones sobre un tema. El conde, agradecido, entregó al maestro una tabaquera y cien luíses de oro, posiblemente los honorarios más altos que recibiera el compositor en su vida. Desde entonces el conde Von Kaiserling le pedía al joven: “Querido Goldberg, tócame una de mis variaciones”. Cuando Goldberg, interpretaba dichas arias, Kaiserling descansaba.

Bach había creado una música hecha para disipar la preocupación que ahuyentaba el sueño; una música que consiguió, tras los ajetreos en la corte o en el trabajo o en el amor, la reconciliación con uno mismo a través del letargo que provocaba la somnolencia⁴⁴.

Sin alejarnos de las composiciones de Bach y sus publicaciones, encontramos el *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, libro familiar de música con las piezas musicales que más gratas, íntimas o importantes les fueron. En él figura la primera composición de la que procede el Aria y, por tanto, las Variaciones anteriormente mencionadas. En su portada, ladeado a la derecha, Johann Sebastian Bach anotó el título de tres de los libros que constituyeron su biblioteca. Uno de ellos, su *Anti Melancholicy*, recoge la tradición, que conocemos desde la Edad Media, que afirmaba que la melancolía, el miedo a la muerte y la bilis negra, podía combatirse ejercitando la propia voluntad. Para ello era preciso tratar el alma, prepararla para aceptar el paso inevitable hacia Dios, atenuar el miedo y domeñar la flaqueza. Y para esto,

⁴⁴ CAÑAS, M^a TERESA.: artículo publicado en la revista Axis, diciembre de 2005. Sección de médicos y artistas

uno de los remedios más efectivos debía ser la música, el arte inaprensible y por tanto, vehículo ideal para la comunión con Dios, con la posteridad y con la muerte. En la ilustración relativa, vemos la tapa delantera del susodicho libro y la palabra arriba mencionada: *Anti Melancholy*⁴⁵

Estudiando su obra⁴⁶, encontramos un complejo sistema musical, donde los aspectos emocionales eran representados de forma altamente descriptiva con recursos musicales que resultaban realmente expresivos y artísticamente eficaces. Pero dicha exclusividad, como hemos visto, fue muy cuestionada ya que se comprobó que este sistema era de uso común en los compositores europeos de los siglos XVII y mediados del XVIII.

De acuerdo con la opinión de importantes músicos de la época, la sola representación adecuada y convincente de las pasiones y afectos era capaz de mover las almas de los oyentes hacia una suerte de persuasión total. Los músicos y compositores de estos siglos desarrollaron gran cantidad de recursos técnicos interpretativos para lograr esa persuasión en sus oyentes.

Si bien la expresión de las pasiones no fue una invención original de la música Barroca, sí lo fueron los medios representativos que en este período se desarrollaron, como por ejemplo, las figuras retórico-musicales. El desarrollo era el siguiente: cuando un compositor barroco deseaba componer empleando un texto en particular (como en las óperas, cantatas, oratorios etc.), estaba obligado a comprender no sólo el sentido completo del mismo, sino también el significado y el énfasis de cada una de las palabras por separado. Los compositores utilizaban escalas mayores y tempos alegres para transmitir alegría, escalas menores y lentas para expresar tristeza y disonancias para evocar miedo o pánico. Además la interpretación tampoco se escapaba de la obsesión de representar los sentimientos. Así las tristezas se podían representar con el *legato* y las alegrías con el *stacatto*.

⁴⁵ Cfr. *Addenda iconográfica*. Imagen n° 30

⁴⁶ JORGE A. TORRES.: *La Música como ciencia*. Revista de arte y estética contemporánea Mérida Enero/Junio 2009. p.106

La ya comentada ópera sería ofrecía varios tipos de modelos diferentes de arias para expresar variabilidad emocional. Existían arias dramáticas, arias heroicas, arias alegres, etcétera; cada una de ellas con sus propios sonidos, notas, tempos y estilos de canto característicos. Por ejemplo, las arias de ira ofrecían mucha coloratura, escalas rápidas y figuras punteadas. Incluso las tonalidades específicas se asociaban con ciertas emociones. Se componían en re menor, mientras que las arias románticas se componían frecuentemente en la mayor.

Estas reglas convencionales eran tan fuertes que los cantantes habían adoptado una actitud de “mezcla e igualdad” para sus roles. Si a un cantante no le agradaba el aria de la ópera que estaba representando, podía simplemente reemplazarla por un aria favorita de otra fuente. En la medida en que la emoción (el afecto) fuera el mismo, se aceptaba el cambio. A finales del siglo XVII se admitió la idea de que una composición debía tener obligatoriamente al menos, una unidad de afecto. Como ejemplo cabe destacar el llamado “bajo de lamento” o bajada cromática desde la tónica al V grado, presente en muchas obras como “*El lamento de la ninfa*” de Monteverdi, traducido en estados de aflicción, paradigma total de la tristeza.⁴⁷

Athanasius Kircher, teórico musical que desarrollaremos más adelante, creía que las características de la personalidad estaban relacionadas con ciertos tipos de música y observó que las personas depresivas, respondían mejor a la música triste mientras que las personas alegres preferían música de baile que les estimulara la sangre⁴⁸.

Otro estudioso del que también hablaremos, fue el padre Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764) monje benedictino del monasterio de Samos, en Orense, en cuya obra *Cartas eruditas*, expuso la recreación relacionada con el alma y el cuerpo, la excelencia de la música dentro de las Bellas Artes y la predisposición de la música hacia la virtud, sin olvidar algunos efectos curativos.

⁴⁷ BETES DEL TORO.: *Fundamentos de musicoterapia*. Ediciones Morata. Madrid 2000. p.27

⁴⁸ KIRCHER, A.: *Magnes Sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum*. Roma. 1641

En este sentido, primero el filósofo y pensador Rene Descartes que sintetizó cinco tipos de afectos básicos: admiración, odio, deseo, alegría y tristeza relacionados con la música; así como su amigo íntimo, el también filósofo Marin Mersenne, fundamentaron toda esta teoría de los afectos en sus respectivas obras *Tratado de las pasiones del Alma* y *Armonía universal*, proponiendo una terapia musical a través de los sonidos y la imitación de dichos afectos.

Ya vimos que el madrigal, fue en el Renacimiento la forma musical que estuvo en comunión con ciertos estados anímicos como la melancolía; en esta época, la afición a este tipo de representaciones alcanzará tal calado, que el entramado afectivo y pasional de la música, creará una teoría determinada, la comentada Doctrina de los Afectos así como nuevas formas que adoptará bajo su fundamentación.

4.2. Rene Descartes y el *Compendium Musicae*

René Descartes⁴⁹ (La Haya en Touraine 1596- Estocolmo, 1650) fue un filósofo, matemático y físico francés, considerado como el padre de la filosofía moderna, así como uno de los nombres más destacados de la revolución científica. Su educación transcurrió en el Colegio de Jesuitas de La Flèche desde el año 1604 hasta el año 1612. Sus estudios lo embebieron en la cultura escolástica, cultura que luego criticaría muchas veces de manera sutil y mordaz mostrando insistentemente las carencias de la misma a través de su obra.

Descartes llegó a ser una figura clave en la historia de la teoría de los afectos, gracias al tratado que escribió sobre el tema. Pero al que le dedicaremos mayor atención será al relacionado con los sentimientos transmitidos a través de la música y la evocación de emociones derivadas de su poder. Estamos hablando del llamado *Compendium Musicae*, escrito para no ser publicado pero si dedicado a

⁴⁹BAILLET, ADRIEN.: *Vie de Monsieur Descartes* (1º ed, 2 tomos, París, Daniel Horthemels, 1691),p.12

impresionar al matemático holandés Isaac Beeckman (1588-1637), al que conoció durante su estancia en el ejército de Mauricio Nassau. Allí Descartes parecía más interesado por la geometría y la música que por el arte militar y el 31 de diciembre de 1618 presentó a Beeckman su *Compendium Musicae*. El *Compendium* era a la vez un tratado sobre música y un estudio de su metodología. En él, el filósofo se mostró como un enlace entre los humanistas musicales del siglo XVI (véase Zarlino) y los del Barroco.

El trabajo es digno de mención como experimento empírico, enfocado desde un punto de vista deductivo y científico sobre el estudio de la percepción sensorial, y uno de los primeros intentos de definir la relación dual entre los fenómenos físicos y psicológicos en la música.

Descartes dividió la música en tres componentes básicos: el aspecto físico-matemático del sonido, la naturaleza de la percepción sensorial y el efecto final de la percepción. A su juicio, el primero de ellos se prestaba a la investigación científica pura, ya que era independiente de la interpretación personal. Se caracterizaba el proceso de la percepción sensorial como ser autónomo, autorregulado y mensurable. Este era el punto donde se trataban los aspectos prácticos de la música (por ejemplo, normas de contrapunto, armonías específicas etc.) y al que dedicó la mayoría del *Compendium*.

Para Descartes, el impacto del sonido en las emociones del oyente o “alma” era un elemento subjetivo, irracional y por lo tanto, no podía ser medido científicamente. Lo describió como un fenómeno psico-fisiológico que pertenecía claramente a las áreas de la estética y la metafísica. La distinción que hizo en el *Compendium*, entre el sonido como fenómeno físico y el sonido como lo entendía la conciencia humana, le permitió pasar de una concepción racionalista de la estética a una más sensual en su obra posterior. Este concepto fue influyente en el desarrollo de la filosofía de los afectos en la música a finales del siglo XVII, especialmente a través de su tratado de *Les Passions de l'âme*.

En la parte que nos compete de dicha obra, Descartes habló de las emociones humanas relacionadas y provocadas por los

sonidos. De tal forma, comenzó su exposición tratando la cualidad intrínseca de la música para producir emociones. Según el modo compositivo de Descartes, la música transmitía tristeza, alegría, aburrimiento, etc. Dicho modo dependía tanto del ritmo de la acción musical como de la altura.

En el apartado “el tiempo”, Descartes afirmó, por ejemplo, que las medidas lentas producían movimientos lentos, como la tristeza; en contraste con las medias rápidas, que producían movimientos rápidos, como la alegría. De este modo, entendemos que el compositor debía tener en cuenta estas reacciones humanas a la hora de componer, como ya afirmó Vincenzo Galilei y Mathesson, diciendo: “un músico no puede conmovier a los demás, a menos que él también esté conmovido. Necesariamente debe sentir todos los afectos que desea despertar en el oyente”⁵⁰. Esto es, si se escribía un réquiem, los ritmos lentos eran los más apropiados, mientras que si musicalizaba un amanecer, en principio eran los ritmos alegres y rápidos, los convenientes.

Pero lógicamente, el tiempo no era el único factor distintivo, de modo que, en una composición alegre, se podían incluso combinar ritmos lentos con sonidos agudos o graves que causaran otras emociones que no fueran características del propio tiempo o de la altura, pero que sí lo fueran de todo el conjunto.

La música era pues, un mecanismo condicionado que dependía de fisiología y psicología humana: “Lo que guste a la mayoría -sostiene en otra de sus cartas a Mersenne⁵¹, podrá llamarse simplemente lo más bello, lo que no podrá ser determinado”. Lo importante era, sin duda, aclamar que la gran capacidad de la música era la de expresar distintos estados de emociones: “se subraya claramente así la correspondencia entre las affections del sonido y los affectus del alma”⁵²

⁵⁰ LÓPEZ CANO, RUBEN.: *Música y Retórica en le Barroco*. Universidad Autónoma de México. Ciudad Universitaria de México 2000.

⁵¹ Carta a Mersenne del 4 de marzo de 1630. *Compendio de música*, introducción de Gabilondo, A.

⁵² Ibid.

Y de este modo finalizó Descartes:

“Ciertamente, debería tratar a continuación por separado cada movimiento del alma que la Música puede excitar, y debería mostrar por qué grados, consonancias, tiempos y otras cosas semejantes deben ser excitados tales movimientos; pero esto excedería los límites de un compendio”.

Posteriormente, describió los tonos y los modos así como la forma de componer. Sin embargo no relacionó ninguna de estas explicaciones con la terapia musical o los efectos de la música sobre la psique o los afectos. Simplemente desarrolló teóricamente los intervalos, las distancias sonoras y la forma compositiva adecuada. No obstante es ciertamente interesante resaltar ciertas observaciones acerca de cómo debían ser compuestas las obras musicales para que causasen un efecto determinado en el ser humano. De tal forma dijo:

“[...] debemos comenzar por las consonancias más perfectas; no se han de introducir dos octavas o dos quintas una inmediatamente después de la otra, pues son tan perfectas que la plenitud de su satisfacción debe ser repartida⁵³. En cambio, otras consonancias más imperfectas si pueden ser mantenidas, pues nos harán esperar con deseo la resolución en una consonancia más perfecta y, cuando esta llegue, la recibiremos con agrado; que se avance, en la medida de lo posible, por movimientos contrarios⁵⁴ para conseguir una variedad mayor; siempre dirigirnos a la consonancia más cercana, en caso de ir de una consonancia menos perfecta a una más perfecta; que al final los oídos se sientan satisfechos y consideren “que la canción es perfecta”, esto se consigue mediante las cadencias⁵⁵; finalmente, que la composición esté contenida “dentro de ciertos límites, a los que llaman modos”

El objetivo de componer según Descartes, de forma adecuada, iba direccionado a conmover al público y provocar en él determinadas

⁵³ Descartes aboga por la no utilización de la quintas seguidas tan típicas en la Edad Media y obsoletas en el Barroco y Clasicismo

⁵⁴ El movimiento de contrarios suele dar más independencia a las distintas voces, por lo que la plasticidad era un objetivo compositivo a tener en cuenta.

⁵⁵ Influencia de Zarlino acerca de la resolución cadencial en la que la acción conclusiva era determinante en el devenir de las obras y el efecto causado en los oyentes.

emociones, afectos o sensaciones. No es desdeñable entonces, pensar que estos mismos efectos fueran utilizados para tratar enfermedades y estados anímicos afectados. Aún así, no existen documentos que demuestren que el filósofo francés lo pusiera en práctica de este modo, pero si lo tuvieron en cuenta algunos de sus contemporáneos. Por ejemplo, el famoso sacerdote, astrónomo, filósofo y matemático francés Pierre Gassendi (1592-1655), que fue testigo de cómo un concierto musical arrancó las “pasiones enfermas” al también astrónomo y botánico francés Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), aquejado de un preocupante estado depresivo que lo dirigía hacia la muerte⁵⁶.

4.3. Marin Mersenne y *L'harmonie Universelle*

Marin Mersenne (1588-1684), filósofo, teólogo, teórico musical francés y amigo y consejero del gran Descartes, escribió en 1636 *l'Harmonie Universelle*, obra en la encontramos los principios psicofisiológicos de la teoría cartesiana de la producción de pasiones aplicadas y provocadas por la música. Esta exposición, está directamente relacionada con la terapia musical, pues instauró un modelo que ya se preconizó en el Renacimiento en cuanto a la imitación musical de las pasiones. Lo vimos concretamente con las composiciones francesas de Des Pres y Di Lasso, aunque esta teoría llega hasta el Barroco gracias al puente tendido por el británico Thomas Campion que, como médico, ya estableció la relación y la mimética sonora de los males psíquicos. Pues bien, para Mersenne, cuando el alma se veía afectada por la pasión, producía dos tipos distintos de movimientos de espíritus animales: el flujo y el reflujo. Indicó pues que se daba un flujo cuando un afecto determinado provocaba que los espíritus animales se movieran desde el corazón o el hígado hacia las extremidades u otras partes del cuerpo. El reflujo, consistía pues en la concentración en el corazón o hígado de espíritus animales provenientes de otras partes del cuerpo. En afectos como la alegría o la esperanza se producía un movimiento

⁵⁶ Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de la Ciudad de Barcelona. Tomo I. Imprenta Real de Madrid, 1789 pp.146

de flujo bastante intenso. En éste, grandes cantidades de sangre eran transportadas desde el corazón hasta el rostro por los espíritus animales. Es debido a esta concentración de sangre, decía Mersenne, que el rostro de una persona afectada por alguna de estas pasiones, habitualmente mostraba un tinte bermejo. Cuando estos afectos se producían con demasiada intensidad, se corría el riesgo de que el flujo constante dejara al corazón sin suficiente sangre, “provocando desfallecimiento y, en ocasiones, la muerte”.

El movimiento de reflujo, por su parte, era característico de afectos como *la tristeza, el miedo o el dolor*. En éstos, la sangre y fluidos se concentraban en el corazón inundándolo, ahogándolo, haciéndolo pesado, dejándolo inmóvil, mientras el rostro palidecía a causa de la ausencia de sangre. Cuando estas pasiones se producían muy intensamente, el propio Mersenne expresó: “la melancolía puede corromper la poca sangre que quede en las venas llenando la imaginación de sueños espantosos”⁵⁷

¿Qué relación tiene todo este dispendio con la música? Pues bien, para su correcta expresión en la música, dijo Marin Mersenne:

“[...] es necesario que los acentos (musicales) por los cuales se expresan los diferentes acentos y pasiones del alma, sean diferentes (entre sí) y que unos imiten el flujo de la sangre y espíritus y otros su reflujo”⁵⁸

Según el filósofo, los “acentos musicales” con los que se debían representar las pasiones que generaban un movimiento de flujo, se caracterizarían por sonidos agradables, consonantes y “concertados”, mientras que los que generaban un movimiento de reflujo debían ser sombríos, disonantes, etc.

De lo anterior se desprende que la representación musical de las pasiones, al menos para Mersenne, se fundamentaba en el análisis de aquellos elementos sintomatológicos y somáticos provocados por una pasión. En la proposición XIV de la obra referida, Mersenne nos ofrecía un buen ejemplo de análisis

⁵⁷ MERSENNE, MARIN.:1636-7. *Harmonie Universelle*. L.VI;p.III;prop.XII
Paris

⁵⁸ Ibid. L.VI; part.III; prop. XII

sintomatológico y somático propuesto en la teoría cartesiana de las pasiones (entendiéndose cartesiana, como la teoría racionalista que sostiene que la fuente de conocimiento es la razón, facultad suprema de conocimiento). La pasión a analizar era la **cólera**. Cuando un individuo entraba en cólera, decía Mersenne, experimentaba los siguientes trastornos corporales, producto de los movimientos de espíritus animales generados por ésta pasión:

- Volumen de voz más elevado de lo habitual para conseguir expresarse más vehementemente.
- Aceleración del pulso, pues el corazón late con mayor rapidez. Esta modificación del pulso llega a afectar, incluso, a la respiración.

Para la representación musical de la cólera, Mersenne aplicaba el principio según el cual la música, por medio de las características de algunos de sus elementos, imitaba los síntomas y somatizaciones de dicha pasión, es decir, la acción corporal de la pasión del alma, los efectos del afecto. Mersenne indicaba que la música de la cólera debía observar:

“un ritmo rápido y agitado en la melodía, precipitándose sobre todo al final de cada frase, a manera de alegoría de la agitación del pulso. Asimismo se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más, alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado”

Para Mersenne había tres niveles de intensidad⁵⁹ para este afecto:

- En el primero el ritmo sesquiáltero (siempre igual) escrito en corcheas, y cantado con rapidez y fuerza. La melodía se agudizaba moderadamente.
- En el segundo nivel la melodía debería de cantarse con el doble de velocidad y fuerza, agudizándose aún más.

⁵⁹ MERSENNE, M.: 1636: L.VI;p.III;prop.XIV

- En el tercero la velocidad se triplicaba cantándose la melodía aún más fuerte en tanto que la melodía podía agudizarse tanto que en algunos casos abandonaba la posibilidad de emitir sonido. Entonces se optaba por escribir silencios.

Más de diez años antes, Claudio Monteverdi llegó a resultados sorprendentemente similares al expresar la **ira** en varias de las obras incluidas en sus *Madrigali Guerrieri et Amorosi* (1624). El resultado musical fue denominado por el propio Monteverdi como *Stile Concitato*. En éstos madrigales podemos encontrar los tres niveles de expresión de la cólera teorizados por Mersenne expuestos anteriormente.

Finalmente cabe destacar, y ya basándose en los clásicos, como Mersenne continuó clasificando las pasiones del modo siguiente:

“El apetito concupiscible reside en el lado derecho del corazón o, según los platónicos, en el hígado, y en éste radican las siguientes pasiones: amor, deseo, alegría, odio, evasión, tristeza. Asimismo, El apetito irascible se localiza en el lado izquierdo del corazón o en la hiel, y a éste pertenecen: Esperanza, Audacia (osadía) Cólera, desesperación, miedo”

Según los postulados sobre las pasiones de Mersenne, el tratamiento terapéutico de la música, estaba absolutamente fundamentado. Si se estimaba que el enfermo necesitaba una mayor afluencia sanguínea, se buscaba aquel efecto sonoro relativo a la alegría, para causarle la sensación contraria a la melancolía. Si el enfermo, estaba excitado, incontrolado, se buscaban armonías más sosegadas, menos disonantes como las primeras, más melódicas, intentando conseguir en la persona afectada esa sensación de paz y relajación que solo la música podía transmitir.

Después de haber expuesto la tesis de Mersenne, nos quedan claras varias premisas: en primer lugar, que habiendo conseguido imitar las sensaciones y afectos del cuerpo humano por medio de los sonidos, el antídoto para ciertas dolencias con la ayuda de la música era un hecho. En segundo lugar, las afecciones a tratar por medio de este método, podían ser tanto físicas como psíquicas, pues

si obedecemos a la fundamentación teórica del filósofo francés, existían componentes físicos, como eran el flujo y el reflujo sanguíneo compaginado al bombeo más o menos acelerado del corazón, y componentes psíquicos, pues evidentemente, todas las pasiones se generaban en aspectos abstractos e intangibles como el deseo, amor, odio, esperanza o audacia entre otros. La sintomatología de una pasión podía ir relacionada con la afectación de una dolencia, por ello, su tratamiento con música, en teoría, debía ser el más aproximado a la certeza, no obstante, no hay documentos que afirmen o desmientan lo beneficioso o pernicioso de esta terapia según los postulados de Mersenne.

El colofón de estas teorías músico-pasionales, nos llega con Giovanni Vincenzo Gravina, (1664 -1718), hombre de letras y jurista italiano cofundador de la Academia de Arcadia. Seguidor de las nuevas tendencias terapéutico-musicales y el movimiento pasional que levantaban los sonidos en los hombres, Gravina, político y litigante, acostumbrado a ofrecer discursos a la gente, dio gran importancia a la palabra, pero curiosamente, propone que ésta esté acompañada de música, pues el mensaje, como ya nos dijo Lutero, calaba más profundamente en los oyentes. De esta manera dijo:

“[...] conociendo que la suavidad del canto cautiva dulcemente los corazones humanos y que un discurso medido por ciertas leyes lleva más ágilmente por los oídos al ánimo la medicina de las pasiones, es la música gran mensajera y cuidadora de la armonía de los sentidos”⁶⁰

4.4. Johann Mattheson y la dicotomía pasión-música

Johann Matheson (1681 - 1764) fue un compositor, escritor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical alemán. Amigo de Marin Mersenne, compartió conocimientos y teorizó acerca de la repercusión de la música en el ser humano. Mathesson estableció en esta línea:

“... la alegría, como expansión de los espíritus animales, requiere de intervalos grandes y expandidos, mientras que la tristeza, como

⁶⁰ GRAVINA V.: *Della Tragedia. Opere Scelte Italiane*, 1872. p.237

contracción de los mismos, empleará intervalos estrechos. El amor es una propagación de los espíritus. La esperanza una elevación de los mismos. La desesperación es, en cambio, un decaimiento. Los intervalos empleados para la representación de estos afectos, nos dice Mattheson, deben tener las mismas características.”

Después de leer las palabras de Mattheson, podemos sacar ciertas ideas concurrentes acerca del uso de determinados intervalos para pasiones concretas. La representación de los intervalos del afecto o del decaimiento, según el teórico alemán, iban desde la expansión (aberturas de 6^a, 7^a mayores u 8^a probablemente) para expresar el sentimiento de alegría, hasta la constricción o estrechez (intervalos de 2^a y 3^a menores) para expresar la tristeza. De estas dos grandes emociones, se derivaban después el amor para la alegría, y la desesperación para la tristeza. Mattheson recomendó en sus escritos, desconociendo el efecto que provocaría en el enfermo - pues no era médico, ni tenía acceso a ellos- tocar música en los estados depresivos y abatimiento, de hecho, según algunos documentos, él mismo, se auto aplicó dicha terapia. No obstante, intentó representar cuantas más pasiones mejor a través de la representación sonora, dejando su teoría muy completa, pero desde el punto de vista terapéutico musical, relativamente estéril, como veremos a continuación:

“La soberbia, el orgullo, la arrogancia deben ser expresados con audacia y pomposidad, con figuras musicales dotadas de un movimiento serio y ampuloso, nunca con demasiada rapidez, nunca con movimientos descendentes, sin humor o coqueteo. En la humildad, por el contrario, nada debe ser elevado. Deban incluirse los pasajes sonoros más abyectos, sin humor, coqueteo ni sensualidad. La obstinación se expresa por medio de los capricci o invenciones extrañas. La esperanza, agradable y placentera, se conduce melódicamente de la manera más amorosa, con la más dulce combinación de sonidos, con alegría moderada, valentía, arrojo y deseo. Temor, abatimiento, timidez, espanto, horror, y su extremo, la desesperación, requieren de las expresiones sonoras más extrañas, con pasajes insólitos, secuencias extravagantes, disonancias y sonidos ásperos.”

En cierto modo, la soberbia, el orgullo o la arrogancia son, podríamos decir, pasiones sociales, es decir, cara a una sociedad cortesana y recargada de pomposidad, donde el músico sin duda

debía demostrar lo elegante de su música. Esto, no son más que connotaciones estéticas con un fin definido hacia la audición y reconocimiento de una platea deseosa de emociones fuertes.

Terapéuticamente, Mathesson centró más sus palabras en las últimas frases de este párrafo, pues era más fácil manejar la alegría y la esperanza, así como la desesperación o el abatimiento, que no la humildad o los caprichos, por medio de las melodías. Sin embargo, uno podía ser “curado” de una excesiva soberbia con armonías, como dice Mathesson, humildes, sin humor y sin sensualidad; de igual forma, una moral baja, podía ser elevada con armonías más dulces y con agógicas más ligeras.

Nos hallamos en una época de extensa difusión musical impresa, y gracias a ello, Mathesson mostró ejemplos pautados de las composiciones de los músicos más célebres del momento como el gran J.S. Bach. Dicho ejemplo se sitúa en la *Pasión según San Juan*⁶¹. El arpeggio ascendente del violonchelo que imita el texto en relación con el canto del gallo del compás nº 30 del recitativo 12c, tras la tercera negación de Pedro, o también el *Adagio* siguiente, donde unas síncopas descendentes en la melodía, entretrejen con el cromatismo o figura de *Passus Duriusculus* en el bajo, creando un dramatismo muy convencional al hilo de las palabras del texto; “...und weinete bitterlich (...y lloró amargamente)”, expresan deliberadamente la desesperación:

⁶¹ BACH, JUAN SEBASTIÁN.: *La pasión según San Juan BWV 245*. 1724

29
leug-ne-te Pe-trus a-ber-mal, und al-so bald krä-he-te der Hahn. Da ge-dach-te Pe-trus
Pe-ter de-nied a third time, and straight-way then did the cock crow. Then did Pe-ter bring to

Arpeggio ascendente del violonchelo que expresa de forma insólita y áspera el momento del canto del gallo

32
an die Wor-te Je-su und ging hin-aus und wei-
mind the Word of Je-sus and he went out and wept

Síncopas descendentes que expresan la desesperación y el llanto amargo por lo ocurrido

35
ne-te bit-ter-lich, und wei- ne-te bit-ter-lich.
you wept bit-ter-ly and wept. you wept bit-ter-ly.

Al existir música escrita al respecto de las pasiones, en teoría, debía ser más fácil llegar al enfermo, pues se podían conocer las armonías específicas para intentar tratar males psíquicos como la melancolía o la depresión. Pero desgraciadamente, Mathesson, no desarrolló este aspecto de su tesis, pues se ciñó exclusivamente a contabilizar y representar las pasiones. De tal forma, afirmó que la *compasión* estaba compuesta por *amor* y *tristeza*; que los *celos* eran la combinación de siete afectos distintos: *sospecha*, *deseo*, *venganza*, *tristeza*, *miedo* y *vergüenza*, aunadas a la pasión principal: *amor apasionado* y generaban, a su vez, afectos como el *desasosiego*, *vejación*, *ira* y *aflicción*⁶². Entonces, nos asalta una duda al respecto, ¿la representación musical de las pasiones complejas se obtendría también por medio de la combinación de representaciones musicales de pasiones simples?

Para explicar esta diatriba, Mathesson nuevamente se remitió a J.S.Bach. La cantata BWV 131, *Aus der Tiefe Riefe Ich*⁶³ basada en el

⁶² BROWN, R. and E. LENNEBERG.: *Studies in Linguistic Relativity* New York: Holt, Rinehart & Winston 1958 p.55,57

⁶³ BACH. JUAN SEBASTIÁN.: *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, 1707

texto del Salmo 103, compuesta para un oficio funerario, dice en el tercer coro de dicha cantata: *Yo espero al señor/ mi alma espera/ y yo confío en su palabra*. Los intervalos amplios, principalmente de quinta, se pueden percibir fundamentalmente en el bajo y en los oboes en combinación con intervalos más pequeños. Los semitonos se escuchan en las voces de los cantantes, mientras que las violas, combinan intervalos pequeños y grandes en constantes imitaciones que recuerdan los *hoquetus* medievales (técnica rítmica lineal que consistía en la alternancia de la misma nota, melodía o acorde). Según Mersenne y Mattheson, los intervalos grandes servían para expresar la expansión de los espíritus provocada por pasiones como la alegría; mientras que los semitonos se referían a la concentración de éstos espíritus producida por pasiones como la tristeza.

El principio de la representación musical de Matheson, se fundamentaba en la imitación de síntomas y efectos corporales de las pasiones. Sin embargo, era muy fácil confundir la representación musical de algunas pasiones que eran distintas y hasta contradictorias en su esencia, pero similares en sus efectos. Por ejemplo, la cólera, el temor y algunos tipos de alegría o exaltación coincidían sintomática y somáticamente en varios aspectos como la agitación y la expansión de los espíritus. Por tanto, concretar una pasión para tratar un mal psíquico, era por otra parte complejo de acertar en su armonía, pues era muy amplia la posibilidad somática del afecto. Además, una pasión era capaz de desencadenar diferentes síntomas, ¿cómo se elegía el efecto a representar musicalmente? Y una vez elegido éste, ¿cómo se elegían los parámetros musicales y los procesos para representarlos?

A nivel estético la respuesta no tendría mayor relevancia, pero a nivel terapéutico, nos deja ciertamente incompletas las teorías vertidas por Matheson, aunque parece ser que esta finalidad no era la que buscaba el compositor alemán.

5. Athanasius Kircher. Tarantismo y relación entre música y personalidad.

Athanasius Kircher (1601-1680), polihistoriador, teólogo y teórico musical alemán, que vivió la mayor parte de su vida en Italia, estudió en colegios jesuitas de Fulda, Paderborn y Avignon materias científicas y humanísticas; en Colonia ciencias físicas y filosofía; lenguas en Koblenz; y teología en Mainz donde en 1628 tomó las órdenes.

Escribió cerca de 30 libros, la gran mayoría relativos a la filosofía cristiana. Su *Oedipus aegyptiacus* (1652-4) fue la principal fuente de difusión de la cultura y civilización del antiguo Egipto del siglo XVII. Pero su *Misurgia universalis* (1650) es sin lugar a dudas uno de los tratados musicales más influyentes del siglo XVII e incluso del XVIII. Su popularidad creció gracias a una traducción alemana de 1662.

En su obra, insertó a la música en el *Quadrivium* como parte de las disciplinas matemáticas y por extensión, como símbolo único del orden divino expresado en números. Describió la armonía del universo relacionándola con los humores humanos (música humana):

“La música de la naturaleza comprende la naturaleza de todas las cosas/ la maravillosa correspondencia de los cielos/ de los elementos y de todas las criaturas/ está, pues, en especial, la música humana/ que consiste en la armonía del cuerpo humano/ o de sus sentidos internos y externos”⁶⁴

Introdujo el término *Musica pathetica* al describir la naturaleza afectiva de la música en relación con los principios constructores de la disciplina retórica. Realizó una discusión sobre acústica, instrumentos musicales, historia de la música en las culturas antiguas, y el valor terapéutico de la misma⁶⁵ (Buelow, 1980d). En

⁶⁴ KIRCHER, ATHANASIVS.: *Misurgia universalis*, 1662. (Citado en Roob, Alexander. Alquimia y Mística. Köln: Taschen, 1997

⁶⁵ BUELOW, GEORGE.: *Kircher, Athanasius; The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; 1980d. Vol. 10; pp.73-74

cuanto a esto último, describió todos los aspectos y los efectos de la música en el hombre, combinando las primeras teorías humorales con relación a las partes del cuerpo.

No obstante, su verdadera aportación a la terapia musical se encuentra en su obra *De Arte Magnética* referida al tarantismo. Sabemos, de épocas anteriores, que este mal, llamado también baile de San Vito o corea, se basaba en una alteración nerviosa que causaba ataques epilépticos, movimientos incontrolados, y desmayos, propiciados por, según la tradición popular, la picadura de una tarántula ubicada en el sur de Italia.

Con el propósito de investigar dicho fenómeno llegó Kircher a Pullia (zona donde se produjeron las primeras picaduras) en 1639. Después de diversos estudios, reconoció que los estados convulsivos causados por la picadura, sólo eran aliviados por la música que incitaba al baile y con la cual se entraba en trance durante horas, o días enteros, hasta el agotamiento. Kircher atribuyó los orígenes de esta danza ritual al culto a Dionisios que se propagaba en la zona a través de los siglos. Sin embargo, la mitología nos dejó una leyenda sobre el origen de la tarantella que se cuenta todavía en Sorrente y Capri; poema homérico conservado por tradición oral:

“Cuentan que las Sirenas trataron de hechizar a Ulises con su canto, pero fracasaron en su intento porque, al haber sido prevenido con anterioridad, se había taponado los oídos con cera. Tras esto, clamaron a las Gracias por ayuda y les pidieron que les enseñaran una danza erótica. Pero las Gracias se burlaron de las Sirenas al inventar la tarantella, sabiendo muy bien que las Sirenas, desprovistas de piernas, nunca podrían ejecutar dicha danza. Desde esa época la tarantella es bailada por las jóvenes de Sorrente como culto a esta homérica leyenda”

La tarantella hipnótica, que simbolizaba la magia, la curación, el trance y la eternidad, como música sin comienzo ni fin, implicaba el cambio continuo por encima de una estabilidad inamovible. Efectivamente, la tarantella representaba la curación de un mal, pero no sólo ligado a la picadura de la araña, pues jugó también un importante papel en el tratamiento de varios estados anímicos.

Como se ha mantenido hasta ahora en este libro, el hombre se ha fascinado con el poder de la música, capaz de curar, de hechizar, de seducir, de provocar cambios emocionales y físicos, de abrir la vía hacia otro mundo o hacia otro estado de conciencia. Alquimistas, poetas y filósofos, mitos y leyendas nos han entregado su aproximación a este fenómeno. Después de las nûbas musulmanas o las folías y madrigales renacentistas, la tarantella fue la composición terapéutica por excelencia, que ayudaba a restablecer el orden cósmico en el hombre. A fin de vencer al veneno, éste debía vencer a su equilibrio interior roto. Durante su viaje, el enfermo se identificaba con la naturaleza, en la cual percibía la armonía a través de los sonidos, y de la cual absorbía las vibraciones que penetraban en su cuerpo. El paciente se transformaba en sol negro (o en araña negra), ubicado en el centro, rodeado de planetas representados por las personas y los músicos que lo acompañaban durante su curación.

Kircher detalló que cada enfermo reaccionaba ante diferentes melodías, ritmos e instrumentos, según su propio carácter y la naturaleza de su enfermedad. La búsqueda de la música que le convenía se llevaba a cabo según un método empírico: los músicos tocaban distintas melodías hasta que el enfermo reaccionaba y su cuerpo se ponía en movimiento. La cura podía extenderse a varios días de danza casi ininterrumpida.

Ahondando en el origen de la tarantella, Kircher encontró una connotación de liberación sexual para la mujer, lejos de la versión terapéutica anteriormente comentada. Desde el siglo XV, testimonios del “carnavalletto delle donne”, mediante el cual las mujeres, con el pretexto de haber sido “mordidas por la tarántula”, podían expresarse por medio de esas danzas “impúdicas”.

En 1641 Kircher publicó un estudio científico sobre los resultados de sus investigaciones acerca de la enfermedad y sus remedios en su *Magnes sive de arte magnetica*⁶⁶, obra esotérica tratante del “magnetismo” del amor, de la tierra, del cosmos y de la música, y cuyo capítulo sobre el tarantismo fue publicado en sus obras

⁶⁶ KIRCHER, A. :*Magnes Sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum*. Roma 1641

ulteriores, hasta 1694. Como la obra de Matteo Zaccolini, este capítulo hablaba de la terapia musical, para tratar la enfermedad.

Los ejemplos musicales referentes al tratamiento del tarantismo fueron las primeras tarantellas escritas en la historia de la música, y constan de todo un entramado de sonidos graves y de melodías que hoy se encuentran, con ligeras variantes, dentro del repertorio de la música tradicional de Italia del sur. El lenguaje musical de dichas canciones era el de los compositores contemporáneos de Kircher (Barrocos), basado en los sonidos graves sostenidos -elemento fundamental de la música instrumental del siglo XVII italiano-. Kircher observó una distinción entre la tarantella y sus subformas, a las que llamó primo, secundo y terzo modus y ottava siciliana, así como la tarantella napolitana, tal y como vemos en las siguientes partituras:



Además escribió en su tratado una melodía que la llamó *Antidotum Tarantulae*, como se muestra en las páginas de su trabajo.⁶⁷

El estudio de los arácnidos fue tan profundo, que se experimentó la reacción de los propios artrópodos ante la música.

⁶⁷ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 31

El porque de esta investigación fue probablemente, el conocimiento absoluto de la productora del veneno y su posible transmisión a través de éste, de los movimientos que provocaba en la persona.

La veracidad de los hechos sucedidos alrededor del tarantismo dotaron a Kircher de un conocimiento en la materia como pocos. En su *Magnes sive de arte magnetica* detalló un informe al respecto de la repercusión sonora en el animal arácnido. De tal forma contó un incidente que ocurrió en Andria, cerca de Bari, tan singular como para constatar y establecer lo que serían las bases de la terapia musical:

“A medida que el veneno estimulado por la música empuja al hombre a bailar con excitación continua de los músculos, también lo hace la tarántula, que nunca me lo hubiera creído si no hubiera escuchado el testimonio de los expertos, que son más dignos de fe. Ellos, de hecho, escribieron acerca de un experimento se llevó a cabo en el palacio de Andria, en presencia de uno de nuestros médicos, y todos los cortesanos. La duquesa mostro este maravilloso milagro de la naturaleza, que se le ordenó deliberadamente a una tarántula. Se colocó, al borde de una pajita apoyada en el fondo de un frasco lleno de agua, entonces se llamó a los músicos. Al principio la tarántula no mostró signos de movimiento con el sonido de la guitarra, pero luego, cuando el intérprete comenzó una música proporcional a su estado de ánimo, el animal no fue agitado su cuerpo y comenzó a bailar en serio, respetando el tiempo y si el músico dejaba de tocar, el animal suspendía su danza. Este episodio de Bari fue aislado, pues el destino de toda la acción estaba en Taranto. Allí, los intérpretes, que estaban acostumbrados a tratar esta enfermedad con la música eran pagados como funcionarios públicos. Para agilizar la terapia, primero preguntaban al paciente en que lugar fue mordido y que color tenía la tarántula. Después, acudían al lugar, que por lo general era sitio habitado por muchas especies arácnidas junto con los médicos y trataban con varias armonías de llamar la atención de las tarántulas. Cuando estas saltaban, llevadas por el tañido de las guitarras y otros instrumentos, se observaba su color, haciendo un paralelismo con el relatado por los pacientes. La misma música que había exaltado a las tarántulas en su santuario, sería la utilizada por los músicos para tratar a la persona afectada según los parámetros”⁶⁸

⁶⁸ *Magnes sive de arte magnetica opus Tripartitum*, Colonia, 1643, p. 770

Que los paralelismos de los efectos musicales entre la araña y el hombre fueran fiables, era un tema cuanto menos curioso para la magnitud de los argumentos referidos al tarantismo. Por razones evidentes, era complicado establecer una relación directa entre los sentimientos de un insecto con los de una persona, por lo que dicha teoría quedaba sin una fundamentación convincente. Podemos pensar que Kircher, la mencionó simplemente por dar credibilidad a otro tratamiento y causa posible a los síntomas presentados por la picadura de la araña. Pero analizando como lo hemos hecho la minuciosidad de los trabajos del médico alemán⁶⁹, se nos antoja más que improbable que diera rigor científico a estas historias, aunque no las rechazara ni las criticara.

Además de mostrar en su tesis todos los pormenores del efecto musical en los afectados por la picadura de la tarántula, Kircher, dibujó una representación⁷⁰ del momento en el que unos músicos tocaban para un grupo de atarantados. En la imagen, aparece sorprendentemente un violinista, cosa poco habitual en este tipo de terapia que principalmente se aplicaba con instrumentos de viento estridente (gaitas) e instrumentos de percusión. Aunque parece ser, que al lado del violinista hay un percusionista que seguramente mantenía la rítmica de la canción, pero no se distingue excesivamente bien. Para dejarnos claro que se estaba aplicando el tratamiento al picado de la tarántula, cuelga del árbol, justo arriba de la cabeza del violinista, una araña. Pero es necesario centrarse en los danzantes. Aparentemente no se define el sexo de los bailarines, por lo que el tópico de representar a mujeres afectadas por la ponzoña se rompe, lo que nos indica, que en sus investigaciones, Kircher vio tanto a hombres como a mujeres que padecían el mal. El hecho de que uno de los bailarines lleve dos espadas y dance con ellas no tiene una explicación lógica, pero con frecuencia aparecían blandiendo dicha arma con tal energía que amenazaban al público, a otros atarantados y hasta a sí mismos. Los que no tenían espadas se excitaban de la misma manera con objetos metálicos que brillaran. Era una especie de defensa contra un ataque imaginario, pues se

⁶⁹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°32

⁷⁰ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°33

pensaban que iban a ser agredidos o apresados en cualquier momento

Al margen de incidir sobre el estudio del tarantismo, Kircher también teorizó acerca del poder terapéutico de la música para tratar enfermedades físicas y psíquicas. Según Betés de Toro (2000), escribió sobre el uso de la música sobre algunos trastornos⁷¹. Era partidario, como buen defensor de la doctrina de los afectos, que las características de la personalidad estaban relacionadas con ciertos tipos de música. Observó al respecto, que pacientes depresivos o melancólicos, respondían mejor a una música lenta y relativamente triste, mientras que las personas alegres preferían música jocosa, de baile, que en cierto modo estimulara la sangre.

Esta forma de pensar, nos transporta a la actualidad, donde los estudios de Rolando Benenzon nos confirman la inteligencia y el buen hacer de Kircher, pues aplicó, cuatro siglos antes, el principio de ISO, donde lejos de paliar los estados depresivos con música alegre, se iguala el sentimiento con música que describía los síntomas del afectado⁷².

Si a esta explicación, añadimos el incisivo estudio que sobre la naturaleza y sus componentes realizó el monje alemán, obtenemos de una de sus obras un curioso grabado llamado *Allegorie der Musik*⁷³, en el que por medio de una alegoría, sintetizó su pensamiento acerca del tratamiento musical con enfermos. A pesar de tener tintes fabulistas, por lo que se refiere sobre todo al coro compuesto por animales, la imagen nos muestra, más allá del aspecto fantástico y esotérico, a una mujer, aparentemente enferma, tendida en un camastro, escuchando complacida al grotesco conjunto musical que tiene a los pies de su lecho. La figura central del grabado, esta ocupada por una especie de caballero, intérprete al clave y cojo, así como por dos personas que se afanan en labores difícilmente identificables. No obstante, el objetivo es claro.

⁷¹ KIRCHER A.: *Magnes Sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum*. Roma 1641

⁷² BETÉS DE TORO, MARIANO. :*Fundamentos de musicoterapia*. Ediciones Morata. Madrid 2000 p.27

⁷³ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 34

La finalidad terapéutica de la música se nos muestra una vez más de forma explícita, pues la direccionalidad de la música, que parece interpretar el coro animal, acompañado por los sonidos del teclado, está perfectamente dedicada a la enferma tendida en el lecho.

5.1. “Las hilanderas” de Velázquez. La representación mitológica de la tarantella

Sin salirnos del punto de vista artístico, el gran pintor andaluz Diego Velázquez (1599-1660), plasmó en uno de sus cuadros más importantes, la repercusión de la música en el tratamiento del tarantismo. Hablamos de las *Hilanderas*⁷⁴.

El cuadro en cuestión, ofrece varias posibles temáticas difíciles de identificar. No obstante, la que más nos interesa guarda estrecha relación con el mito de Aracne, gran tejedora de la polis de Hipepa, que ridiculizando con uno de sus tapices a los dioses, fue castigada por Atenea a ser una araña y tejer para toda la eternidad. Este momento de la fábula se representa en el fondo del cuadro donde encontramos un instrumento musical, un violón. Este instrumento realmente existía en las fábricas de tapices, porque se creía que el sonido de la música relajaba la mente para trabajar y, además, era efectiva contra el veneno de arañas⁷⁵.

A partir de lo recogido por Kircher y lo representado por Velázquez en *Las Hilanderas*, los testimonios en pro de la sensibilidad musical de los afectados por el veneno de la araña, se multiplicaron con facilidad. Uno de estos testimonios, fue el del padre Juan Eusebio Nieremberg y Otín (1595 - 1658), humanista, físico, biógrafo, teólogo y escritor ascético español perteneciente a la Compañía de Jesús. Escribió en uno de los capítulos de su *Curiosa y oculta filosofía*⁷⁶ un comentario acerca del poder de la música como

⁷⁴ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 35

⁷⁵ VOSTERS, S. A.: *Rubens y España*. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco, Madrid, Cátedra, 1990 p.399. Cfr. Cuadro III

⁷⁶ NIEREMBERG, JUAN.: *Curiosa y oculta filosofía*. Ed.Alcalá. Madrid 1636 p.199

medio para contrarrestar los efectos del veneno de la tarántula y otras enfermedades diciendo: “La música es contra la ponzoña, y sana algunas enfermedades”.

Nieremberg, después de referirse al uso terapéutico de la música por diversos sabios de la antigüedad clásica, consideró, como lo hará después Feijoo, prudentemente poco verosímil que Tales hubiese logrado, valiéndose de la música, desterrar la peste de Creta, sin embargo, afirmó rotundamente: “es cosa constante y averiguada que la mordedura mortal de la Tarántula sólo con música se cura”. Entonces, añadió a cuatro médicos e investigadores sobre el tema tales como Pedro Hispano, Amato Lusitano (estudiado en el capítulo anterior), Alexandro Napolitano y Pedro Matiolo. De éste último copió Nieremberg como testigo de vista diciendo:

“Maravilla es que fácilmente se ablanda la fuerza de este veneno con la música; porque yo puedo don verdad ser testigo, que oyendo instrumento cesan de su dolencia, y mal, y empiezan a bailar, y danzar, y prosiguiendo en esta ocupación como si estuvieran sanos, y nunca hubieran tenido dolor...”

En opinión de Nieremberg, los beneficiosos efectos de la música hacia el veneno descansaban en que:

“[...] el veneno o el humor del enfermo, suele ocasionar efectos melancólicos, o furiosos, y así si se les aplica música proporcionada, que aún, según la Sagrada Escritura, causa alegría, destierra del ánimo el daño, y afecto contrario, de donde se deriva al cuerpo, la salud, por la hermandad, conveniencia y comunicación que hay entre los dos”

Sin embargo, estas palabras deben ser bien interpretadas. Gran estudioso de los tratados teórico-musicales y médicos de épocas anteriores, el jesuita conjuntó los efectos del veneno de la araña como excusa para dar una explicación lógica al poder de la música sobre las personas. Ya hemos visto, como, sin necesidad de estar bajo la influencia del veneno, la música sola, era capaz de despertar en el oyente cambios de humor significativos. Basándose en la historia de David y Saúl (de ahí la mención de las Sagradas Escrituras), dio buena cuenta del efectismo musical sobre los espíritus melancólicos como el que sufrió el rey israelita y se escudó en la verosimilitud de este documento para dar una explicación

convinciente al hecho. Veremos posteriormente, como Feijoo, también se mostrará escéptico en afirmar la bienhechora labor de los sonidos para con la enfermedad.

El inspirador de Nieremberg, el mencionado Pedro Matiolo, también tuvo palabras interesantes acerca de esta particular patología, y se aventuró a ser más preciso en el tratamiento musical, pues incidió en el sonido y los efectos de los instrumentos a utilizar: “al primer golpe de instrumento de cuerda o son de las chirimías, repentinamente los tales envenenados de o mordidos de tarántulas, estando congojosos y doloridos”

Sin dejar la cuestión, y como no podía ser de otra forma, hubo médicos de renombre que trataron sobre el tema. Esta creencia tuvo cabida en los libros de medicina de la época. Así el anatomista Baglivi (Ragusa, 1668-Roma 1707), ingenió un entramado entre música, color, lugares y momentos en los que describió la enfermedad y su tratamiento a finales del XVII. De esta forma, afirmó que la música consistente en una agógica rápida, tenía mejor aceptación en los atarantados e igualmente tenían el rojo, el verde y el amarillo como colores favoritos; en cambio, no toleraban el negro y su simple presencia los alteraba profundamente, persiguiendo y amenazando a los espectadores que tuvieran una prenda de vestir de ese color. Se desarrolló, según Baglivi, gran gusto por ramas de vid, y por estanques con agua, alrededor de los cuales bailaban los atarantados durante horas, sumergiendo los brazos y la cara en el agua de cuando en cuando.

5.2. Otras aportaciones al tarantismo

Al margen de las ya citadas hasta el momento, grandes científicos del momento, inspiradores de algunos de los tratados más interesantes en este campo, dieron sus inestimables contribuciones desde un punto de vista a caballo entre lo estrictamente teórico y lo eminentemente científico. De esta forma, hallamos al médico y filósofo italiano Epifanio Ferdinando (1569-1638), que tuvo dos campos de interés, a saber: la neurología pediátrica y también una

profunda inclinación por el tarantismo y su tratamiento terapéutico-musical.

Gracias a sus obras, el entorno de la ciencia médica se tiñó de un estilo narrativo exquisito, salpicado de contactos y aportaciones interesantes fruto de las relaciones con los médicos napolitanos del 1600. Constatando dicha exquisitez literaria, Ferdinando explicó un detallado caso sintomático:

“Un hombre luego que fue mordido de la tarantula, cayó en tierra con fuertes accidentes, vinieron los músicos, y solo con la sonata, ó tañido llamado cadena, encontraron su remedio moviéndole á bayle, y este á sudores copiosos; pero fue preciso continuar esta medicina toda una semana durante su enfermedad; se deleytaba mucho con el color purpureo y aborrecía el azul , tanto que quanto este color cogía en sus manos , lo mordía y pisaba con la mayor furia”.⁷⁷

En estas palabras encontramos aportaciones que sirvieron al eminente Baglivo, para establecer sus tesis al respecto; como la aparición maníaca de los colores y su inexplicable aberración, o la sudoración excesiva que propiciaba la expulsión de la ponzoña.

Otro de los escritos más relevantes del tratamiento del tarantismo con la música en la obra de Ferdinando, se encuentra en el *Historias Centum seu Observationes Casus et médicos* de 1621⁷⁸, en el que dijo que la mejor música para tratar los efectos de la picadura de la araña, era la administrada al paciente por orquestas reales compuesta por violinistas, guitarristas y pandeteras. Estas últimas eran las que a su parecer, nunca podían faltar en las terapias, puesto que marcaban el tiempo que poco a poco iba cambiando el ritmo de la canción, convirtiéndose, de más pausada a más frenética, provocando los movimientos danzantes y desterrando los “venenos alojados en el atarantado”.

⁷⁷ Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 15. Imprenta Real. Madrid 1788. p. 396

⁷⁸ *Historias Centum seu Observationes Casus et médicos*, 1621 apud Venetiis Thomam Ballionum folio

El primer documento que muestra la relación entre la música y la tarántula fue el *Sertum papale de venenis*, fechado en 1362⁷⁹ atribuido al ya estudiado Wilhelm di Marra, de Padua, expuesto en el capítulo de los Referentes cristianos. El segundo, es el de Epifanio Ferdinando, donde además de la manida historia alrededor de los efectos y tratamiento del tarantismo, fue el primero en proponer un método de tratamiento basado en músicas fúnebres para “arrastrar a la melancolía” lejos del exacerbado y frenético movimiento de los afectados.

Otras opiniones se dieron desde los ensayos de escritores afamados de la época. Tal fue el caso del literato satírico irlandés Jonathan Swift, cuya obra principal, la conocida *Los viajes de Gulliver*, constituyó una de las críticas más amargas que se han escrito contra la sociedad y la condición humana.

Pero nuestro interés en su obra gira entorno a otro ensayo llamado *El cuento del tonel*, en el que leemos este pasaje:

“Él estaba preocupado con una enfermedad, la que ocasionaba la picadura de la tarántula, y como un perro enojado, curó con el ruido de la música. Una vez más, esta enfermedad se ha eliminado con el sonido de un instrumento musical.”⁸⁰

Con estas palabras, Swift demostró la importancia popular que había adquirido el tarantismo y su antídoto musical, pues al expresar “una vez más, esta enfermedad ha sido curada con la música”, constató que era un método de curación más que frecuente, por lo que no era descabellado pensar, que el mismo tratamiento se utilizara para paliar patologías que despertasen en el ser humano los mismos síntomas.

Otro pequeño tratado sobre el tarantismo fue pertrechado por el médico y químico francés Etienne François Geoffroy (1672-1731), que publicó en 1702 un caso único recogido en la *Observation*

⁷⁹ DE MARTINO, ERNESTO.: *La terra del rimorso*, Milano, Est, 1996, cit., p. 136

⁸⁰ SWIFT, JONATHAN.: *Cuento de un tonel*. Texto extraído de *Tale of a Tub, to which is added The battle of the books, and the Mechanical operation of the spirit*. Nichol Smith, editores. Oxford: Clarendon Press, 2ª edición en 1958

*sur la guerison de la morsure de la tarantule par la musique*⁸¹. En tal opúsculo expuso la observación que el veneno causaba en el sistema nervioso y los síntomas que desprendía este al contactar con la sangre de la víctima. Recalcó la música como el único elemento capaz de devolver la salud al enfermo, y único medio posible en el tratamiento del atarantado.

6. Robert Burton. *Anatomía de la melancolía*

Muchos autores han sido los que hasta este momento han hablado de la génesis de la melancolía, sus repercusiones, su desarrollo y su cura. Recordemos a Arnaldo de Vilanova, Constantino el Africano o Bernardo de Gordon en el medievo, a los escritores isabelinos en el Renacimiento y a tantos otros que a lo largo de la historia han comentado este mal. Pero cabe destacar, que tanto dicha enfermedad como los escritos vertidos sobre su entorno, culminaron de manera brillante, gracias las conclusiones que se obtuvieron en el Barroco.

Al respecto, hubo un personaje clave en el estudio de la depresión y de su curación, fue el clérigo y erudito inglés Robert Burton (1577 - 1640), profesor de la Universidad de Oxford, que escribió el peculiar libro titulado *Anatomía de la Melancolía*. Dicha obra, la más conocida de este autor, editada en 1621, fue una especie de ensayo médico, filosófico e histórico en el que se recogió de manera enciclopédica todo el conocimiento que hasta el momento se tenía sobre la dolencia depresiva, sobre sus síntomas y sobre su cura. Se dividió en tres partes, separadas en secciones, que a su vez se distribuyeron en miembros (no en vano era una anatomía) y que luego, otra vez, se dividieron en subsecciones. En la primera se trató sobre las causas de la melancolía, sus síntomas, el lugar del cuerpo afectado y otras digresiones, salpicadas de desesperación y humor. Para esta parte, Burton, amén de recurrir a los clásicos, se basó en las doctrinas de Al-Farabi y Levinus Lemnius. La segunda parte era un análisis sobre la cura de la

⁸¹ GEOFFROY, ETIENNE- FRANÇOIS. : *Observation sur la guerison de la morsure de la tarantule par la musique* Mem. De Paris 1702. Hist. p.16

depresión, con consejos dietéticos y farmacológicos. Es aquí donde aparece el tratamiento terapéutico musical sobre la melancolía que desarrollaremos más adelante.

Las ideas para esta sección las tomó del médico inglés en el Hospital St. Bartholomew de Londres Timothy Bright (1551-1615), que publicó en 1586 un *Tratado de la melancolía*, en el que la música estaba entre los remedios para tratarla. Según Bright, algunos de los elementos característicos de la música que permitían el tratamiento de la melancolía eran: utilizar una música alegre, haciendo que la alegría paliara los efectos depresivos provocados por la melancolía; o una música triste y suave, que no fuese nociva, para curar las iras violentas o alegrías desordenadas (histeria).⁸² Así lo describió:

“Después de que los objetos visibles, los sonidos que llegan al oído pueden alegrar al más triste. Así como las pinturas agradables, colores brillantes etc. satisfacen al corazón, el mismo papel hacen las bellas melodías en la melancolía, pues causan la alegría. En cambio, la música dulce pero solemne, o canciones tristes, sirven para curar una ira violenta, o una alegría desordenada, para volver a la moderación, para atraer a los espíritus, y estimular la sangre, perfeccionar los estados de ánimo que la música tiene en la armonía; siempre y cuando se apliquen con prudencia.”⁸³

Años más tarde, las palabras de Bright se vieron refrendadas por el sacerdote, filósofo e historiador francés Jean- Baptiste Dubos (1670-1742) que afirmó: “el silencio y la oscuridad no tienden a calmar una mente agitada por la melancolía, pero la música suave y lenta tiene un efecto fascinante”.⁸⁴

Dejando las elocuentes palabras de Bright y Dubos, continuamos con el esquema de la *Anatomía de la Melancolía* con la tercera parte, que era un análisis sobre la melancolía de origen

⁸² BRIGHT, TIMOTHY.: *Tratado de la melancolía* . Texto traducido en Inglés y presentado por Cuvelier Eliane. Ediciones Jerome Millon, capítulo XXXVII titulado *El tratamiento de la melancolía: qué triste debe conducir las acciones de la mente, los sentidos y el movimiento*. Grenoble 1996 p.243-244

⁸³ BRIGHT, TIMOTHY.: *Tratado de la Melancolía* . Publicado en Londres por John V. Vindet, 1586, capítulo XXXVII

⁸⁴ *The Power of music*. Escrito por Music Educators National Conference. Ed. Taylor y Francis. 1972 EE.UU p. 62

amoroso, basada en el estudio de Pedro Abelardo, desarrollado ya en el capítulo referido a la Edad Media, y una investigación sobre las relaciones de pareja y el matrimonio.

Robert Burton reconoció haber escrito su *Anatomía de la Melancolía* en gran parte como terapia contra su propia depresión, que padeció durante toda su vida, hecho muy significativo, pues la auto aplicación de los tratamientos propuestos, fomentaron aún más el interés de la obra. Además, la fiabilidad que demuestra sufrir la enfermedad en primera persona y paliarla con diversas terapias, hicieron de esta obra la más completa de su época, y un referente imprescindible para siglos posteriores.

Centrándonos en el vínculo entre la música y la melancolía, Burton exhibió una aguda disertación en el título “*La música como remedio*”, ubicado en la parte II de *Anatomía de la melancolía*. Apoyado en citas autorizadas y fidedignas, colocó a la música del lado de la bebida, la fiesta y la compañía alegre, pero no dejó de observar que, en la soledad, y lejos de los banquetes, a través del modo mixolidio, estudiado en el capítulo anterior, adoptaba el signo saturnino de la melancolía (en la astrología, todas aquellas personas que nacían bajo este signo, eran personas taciturnas y tristes). En las siguientes palabras Burton corroboró el poder de la música y su aspecto jocoso:

“Muchos y diversos son los medios que los filósofos y los médicos han prescrito para un corazón triste, para desviar fijaciones y las meditaciones que atañen a esta enfermedad, y en mi opinión, no hay solución tan presente, tan poderosa, y tan pertinente como una taza de bebida fuerte, la música y la alegre compañía. De esta forma, vino y música se regocijan en el corazón”

No se le escapó que había hombres a quienes la música volvía melancólicos, aunque observó que se trataba de una “melancolía agradable”, que apenas era mórbida, y que, por el contrario, constituía un buen remedio para el temor, la angustia y el dolor:

“Muchos hombres se vuelven melancólicos al escuchar música, pero es una melancolía agradable, que llevados por el descontento, la aflicción, el miedo, el dolor, o desmoralizados, es el recurso más propicio, pues expulsa el dolor, y armoniza la mente en un instante. De lo contrario,

dice Plutarco, música hace que algunos hombres locos se pongan como tigres”

La constatación de ese efecto procedía sin duda del paisaje musical de su época: los virginalistas ingleses, que modernizaron las melodías renacentistas y limaron las asperezas melódicas de antaño, y, sobre todo, su contemporáneo y compatriota John Dowland, que cortejaba orgullosamente la melancolía y que escribió incluso una breve pieza para laúd que tituló “*Melancholy Galliard*”.

La música anticipaba la experiencia de la pérdida que atacaba al melancólico y, al hacerlo bajo la forma de un objeto estético, disipaba la ansiedad que precedía a su llegada. Así pues nuestro autor se apoyó en los infalibles clásicos para reafirmar sus teorías y otorgar a la música una doble capacidad, tan manida como controvertida a lo largo de nuestro estudio, como era la bipolaridad de efectos y afectos que transmitía en el ser humano:

“Plutarco a su vez decía que la música vuelve a algunos hombres tan locos como tigres y Homero, que la música hace a algunos despertar y a otros dormir, mientras Teofrasto profetizaba que las enfermedades tanto se pueden adquirir como mitigar con la música”

Desde el punto de vista físico, Burton estaba seguro de que las fibras del cuerpo humano se modificaban tras ser sometidas a la voz de un instrumento. En esta línea, y apoyándose en las teorías de Levinus Lemnius, dijo:

“La música es la mayor medicina de la mente, un poderoso golpe para elevar y reavivar un alma lánguida, afectando no sólo a los oídos, sino a las propias arterias, los espíritus vitales y animales, eleva la mente y la agudiza”

Autores como Al-Razi, Altomarus, Aelianus Montaltus, Ficino, o Faventinus, tuvieron cabida en la tesis de Burton, pues elogiaron la fuerza médica de la música. Asimismo, mencionó al ya comentado Jason Pratensis, y sus estudios médico-psicológicos entre la música y la depresión.

En una síntesis de los escritos de todos estos autores, Burton recogió las siguientes palabras:

“Una cosa tan admirable y digna de consideración puede modificar la mente y atemperar los afectos. Activa la mente, y hace que esta sea más ágil. Las almas más aburridas, dolorosas y graves, expulsan el dolor con la música”

Durante toda la obra, el clérigo no deja de sorprendernos con su exhaustivo estudio bibliográfico sobre el tema, dando saltos temporales a conveniencia. De esta forma, del medieval Juan de Salisbury extrajo ideas como que la música favorecía a la expulsión de la austeridad y mitigaba la ira⁸⁵. De Ateneo de Naucratis (200 d.C), escritor griego de origen egipcio que escribió en su obra *El banquete de los eruditos*⁸⁶ : “la música es un tesoro infinito del que debemos todos estar dotados”, la necesidad de los sonidos para la educación y la vida cotidiana. Del poeta renacentista Eobanus Hessus (1488-1540) expuso: “un tono de sonido dulce, revitaliza los corazones tristes”⁸⁷; palabras que iban directas a la cura de la depresión. En esta misma línea, encontramos a Casiodoro, que además de alegrar los corazones abatidos, otorgaba a la música otras propiedades como “expulsar los dolores más grandes, los temores y las furias, la crueldad, y la pesadez”⁸⁸, basado sin duda en los efectos que la música causó en personajes tan legendarios como Alejandro Magno.

A título personal, Burton enumeró una serie de virtudes musicales interesantes, como la funcionalidad de la música en los trabajos, y el factor de arenga para las tropas bélicas, comentado ya por Bernardo de Claraval en el siglo XII:

“Los hombres cantan en su trabajo, y lo mismo pueden hacer los soldados cuando van a la lucha, a quienes el terror de la muerte no puede impactar tanto, como el sonido de la trompeta, el tambor, o la flauta, ya que la música les anima”

⁸⁵ SALISBURY, JUAN DE.: Polit. Lib. 1. Cap. 6

⁸⁶ NAUCRATIS, ATENEO DE.: *Dipnosophist: El banquete de los eruditos*. lib. 14. Tapa. 10.

⁸⁷ VREDEVELD, HARRY.: *Hessus, Eobanus*. Enciclopedia Oxford de la Reforma. Ed. Hans J. Hillerbrand. Oxford University Press 1996

⁸⁸ CASSIODORUS,: *De institutione divinarum Htterarum*. epístola. 4 sobre música

En otro orden de cosas, basándose en los postulados de Trótula de Ruggero, por el estudio que esta hizo sobre los estados de ánimo en la mujer, incidió igualmente en que en el alumbramiento, el niño recién nacido, se tranquilizaba con las canciones de la enfermera, que le preparaban para acomodarse a su nueva vida.

Para finalizar con su disertación variopinta, Burton, como posteriormente hará Feijoo, al que veremos a continuación, popularizó una historia donde un muchacho cantando una balada en la calle, revivió y recreó a un inquieto paciente que no podía dormir en la noche, potenciando el hecho de que cualquier tipo de música era válida para la terapia fuera cual fuera la dolencia del enfermo, bien fueran músicas sacras o bien profanas. De tal forma finalizó, como resumen de esta extensa exposición:

“En una palabra, es una cosa tan poderosa que revitaliza el alma, es la reina de los sentidos, es el placer más dulce (que es una cura feliz), pacifica el cuerpo con melodías así como el espíritu, y lo lleva más allá de sí mismo, lo ayuda, eleva, y lo amplía”

Posteriormente, y a través de un interrogante que daba paso a la vasta cultura clásica del autor, continuó reseñando curiosas efemérides que relató con alevosía y emoción, algunas relativas a la cura musical y otras, simplemente relacionados con el fantástico poder de los sonidos:

“¿Por qué el espíritu más aletargado es despertado con canciones musicales?. ¿Ustedes conocen la historia de Gallus Hércules, Orfeo, y Amphion? Con su interpretación musical, hacían mover los afectos de personas, animales y hasta seres inanimados”

“Arion era capaz de hacer que los peces le siguieran. Todas las aves de canto se alegran mucho con él, especialmente los buhos. En Lydia y en medio de un lago, hay ciertas islas flotantes, que bailaban al son de la música del genial intérprete”

Pero centrémonos en el discurso sobre la melancolía, que según Burton, “*lleva al diablo en su regazo*”. Las archi conocidas y nombradas historias de Ismenias el Tebano, y el centauro Quirón, curaron estas y muchas otras enfermedades con la música. Timoteo, el médico y

músico de Alejandro Magno, templó los ánimos de su rey⁸⁹, el médico Asclepiades ayudó a muchas personas frenéticas con este medio, Clinias y Empedocles curaron la melancolía. Como no podía ser de otro modo, recordó la típica historia de David y Saúl: ¿Quién no escuchó cómo la armonía David expulsó a los malos espíritus del rey Saúl?

Para Burton, el entretenimiento musical en las comidas, fiestas y discursos no era un añadido a todo el compendio lúdico, sino que era un bien necesario porque tenía un fin determinado; de ahí que el cónsul Cneius Manlius (189 d.C), la utilizara como terapia durante sus alegatos, y así conseguía por medio del lenguaje universal que suponía la música, comunicar mejor lo que quería decir, pues especificó que la gente extranjera razonaba mejor ayudada de ella:

“Los griegos y los romanos, han honrado la música, haciéndola una de las ciencias liberales. Cneius Manlius, el cónsul romano del 189 a.C destinado a Asia, la recomendaba para sus discursos y así apaciguar a las gentes extranjeras y ayudarlas a razonar. Llevó desde Asia a Roma muchachas cantoras, juglares, bufones, y todo tipo de música para sus fiestas. Desde entonces, príncipes, emperadores, y personas de alta posición, la mantienen en sus cortes, pues no hay alegría sin música”⁹⁰

Por otra parte, el renacentista inglés Tomás Moro (1478-1535), en su famosa obra *Utopía*, dejó un pequeño legajo terapéutico musical que Burton tomó gustoso a la hora de aceptar las melodías en las comidas y las acciones diarias (trabajos), como música funcional:

“Sir Thomas More, gran pensador, teólogo, humanista, político y escritor inglés, en su *Utopía*, en la que aborda los problemas sociales de la humanidad, permite que la música sea como un apéndice a cada comida, y que este siempre en todas las acciones diarias.”⁹¹

Tomás Moro dispuso otras aplicaciones terapéutico musicales que vimos en el capítulo anterior y que Burton no menciona.

⁸⁹ AUSTIN.: de civ. Dei, lib. 17. Cap. 14

⁹⁰ Como relata Livius. *Anno ab urb. cond.* 567

⁹¹ MORO, TOMÁS.: *Utopia*. Comentario encontrado en el apartado *artes y oficios*, del libro segundo. 1515. Encontrado en el comentario de la charla de Rafael Hitloideo sobre las leyes e instituciones de la isla de Utopia p.32-79

De este modo continuamos con la exposición del gran anatomista de la melancolía y nos lleva de nuevo a Grecia, no tan clásica, pero si antigua, donde encontramos al filósofo Epícteto de la escuela estoica (55-135) que en palabras de Burton, secundaba el uso musical en los banquetes de una manera muy peculiar:

“Epícteto dice que una mesa sin música es un pesebre: el concierto de los músicos en un banquete es un carbunco, establecido en oro, y como un sello esmeralda y adornos de oro, así es la melodía de la música en un agradable banquete”⁹²

Lo curioso de las palabras de Epícteto era el comentario del carbunco. Tal enfermedad es un mal pulmonar de origen telúrico, agudo y grave que se adhiere a los pulmones y no deja respirar. El símil con la música se antoja complicado, pero se puede entender que los sonidos se adherían irremediabilmente a la persona hasta el punto de hacerlos absolutamente necesarios para cualquier fin que se propusiera.

Otro de los tratamientos musicales para la supresión de la depresión, fue el prescrito por Luis XI, rey de Francia, apodado El prudente (1423-1483), que, cuando invitó a Eduardo IV de Inglaterra (1442-1483) a París le dijo, que como parte de su principal entretenimiento, debía oír las voces dulces de los niños, en los modos dorio y lidio para sentir lo que muy bien nos describió Case, sobre todo con el segundo modo, que agudizaba el intelecto y ayudaba al deprimido.

Igualmente, Burton habló de Lucian de Samosata (125-180), retórico asirio, conocido por su carácter burlón⁹³, que en su libro *De Saltatione*, no se avergonzó en confesar, que sintió infinita alegría al escuchar los cantos, bailes y música de las mujeres como principal placer terrenal: “y si tú (dice él) al oírlas jugar y bailar, también te complaces con ello, sin duda has sido feliz víctima de su magia”.

⁹² EPÍCTETO. Ecclus. XXXII. 5, 6.

⁹³ BURTON, ROBERT.: *Anatomía de la Melancolía* (texto íntegro), Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, (1997-1998-2002), 3 vol, sección [3490]

Burton extrajo del médico, filósofo, botánico y humanista italiano Escalígero (1484-1558) un ingenuo comentario a raíz de la causa amorosa de la melancolía:

“Estoy inundado en toda medida con la música, tomo de buen grado la danza, de la que estoy poderosamente seducido, con esa gracia y hermosura practicada por las mujeres, y así me complazco de estar inactivo disfrutando del espectáculo. En especial la música afecta sobremanera al hombre melancólico por amor, pues, su enfermedad, no procede originalmente de él, pues es fruto de su obsesión amorosa, presumiendo de que todos los días, no piensa en nada más, y se entretiene en hacer sonetos y madrigales, en elogio a su amante. En tales casos, la música es más perniciosa, pues actúa como un estímulo al igual que un caballo libre corriendo a ciegas”.⁹⁴

La melancolía derivada del amor, es un tema que se ha tratado en los dos periodos anteriores y que en estas palabras refrendó Escalígero. Era buena para tratarse de la melancolía, pero cuidado, podía recordar al ser amado y por lo tanto se volvía, como dijo el médico italiano, perniciosa para la salud.

En la línea más explícita sobre la cura de la melancolía, Burton citó a Menandro (342-291 a.C), dramaturgo griego que observó, que la melancolía volvía locas a las personas jóvenes y que la única cura posible era el sonido de las chirimías tocadas por espacio de una semana⁹⁵. Platón, por esta razón prohibió la música y el vino en exceso a todos los hombres jóvenes, porque aumentaban el fuego amoroso y distraía del quehacer.

El médico mencionado por Burton, llamado Felix Platerus⁹⁶, citó a una mujer en Basilea a la que visitaba y que sanó gracias al baile que co-practicó junto a ella por el espacio de un mes.

La obra de Burton, representativa y guía en su género, sirvió de manual a cuantos se interesaron por los movimientos corporales y tratamientos que dispensaba la melancolía, un mal que afectó, afecta y afectará a la condición humana para el resto de los tiempos.

⁹⁴ Ibid. exercit. 274.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ PLATERAS, FELIX.: *De mentis alienat.* Cap 3

Gracias a la visión extraordinaria del científico inglés se tienen datos de los síntomas y su terapéutica, y más concretamente de la acción musical sobre un trastorno inevitable en la voluble condición humana.

7. Feijoo y la crítica a la curación musical

Benito Jerónimo Feijoo (Caldemiro, 1676 - Oviedo, 1764) Erudito español. Fue uno de los espíritus más universales del Barroco, exponente del racionalismo ilustrado. Ingresó en la orden benedictina en San Julián de Samos (1690) y se doctoró en el convento de San Vicente de Oviedo, del que fue abad (1721-1729). Fue maestro general de su orden. A partir de 1726, inició la publicación de sus dos grandes obras enciclopédicas: *Teatro crítico universal* (9 volúmenes; 1726-1740) y *Cartas eruditas y curiosas* (5 volúmenes; 1742-1760). Sus escritos, que tratan de los temas más dispares y recogen y comentan toda novedad científica y técnica, motivaron críticas y defensas que conmovieron el mundo cultural español. Llegó a ser conocido en toda Europa.

7.1 Cartas eruditas y curiosas. Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna.

Feijoo, en sus tesis, expuso temas realmente interesantes acerca de la música como método para la curación de enfermedades. En la obra mencionada *Cartas eruditas y curiosas*, Tomo primero, en la *Carta XLIV, Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna*⁹⁷, publicada en 1742, explicó ciertos aspectos terapéuticos de la música, comparando lo acontecido en la antigüedad y poniendo en duda la consistencia de las teorías vertidas por los clásicos al respecto. Asimismo, aunque ya fuera de nuestro tema, habló de la música barroca y la comparó con la de la antigüedad y su consonancia sonora.

⁹⁷ JERÓNIMO FEIJOO, BENITO.: *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), tomo primero (1742). Texto tomado de la edición de Madrid 1777 (en la Imprenta Real de la Gazeta, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros), tomo primero (nueva impresión), páginas 335-343

Pero, lo que nos interesa está integrado en los primeros diez epígrafes de este estudio en el que a modo de carta remitida a un noble dijo:

“Muy señor mío: Antes de salir de la juventud, y aun no sé si antes de entrar en ella, me ocurrió la dificultad que hoy Vmd. me propone, y que según mi corta inteligencia, es bastantemente grave. Parece fuera de toda duda, que la Música de estos tiempos no produce los admirables efectos que se refieren de la de los antiguos, lo que arguye mayor perfección en ésta; haciéndose por otra parte difícil este exceso de perfección en la antigua, no por la razón que Vmd. me propone, sino por otra, que manifestaré después.”⁹⁸

Feijoo comenzó con escepticismo su exposición, pues según sus palabras, conocedor profundo de los clásicos, no entendía como ciertos efectos producidos y documentados en la antigüedad, eran tanto utópicos en el siglo en el que vivía. El benedictino, no creyó que tales efectos produjeran lo que los griegos contaron con tanto fervor y devoción, no obstante, se mostró temeroso de negar a la mayor las afirmaciones clásicas y, como veremos a continuación, dio crédito al poder curativo de la música en algunas ocasiones. Sin embargo, dio connotaciones clásicas bastante novedosas, pues, aunque a lo largo de esta tesis, ya se hayan comentado algunas, Feijoo nos ilustró con otras nuevas:

“De un Trompeta de Mégara, llamado Heródoto, que viendo inútiles los esfuerzos de los Soldados de Demetrio, para mover una máquina bélica de enorme peso hacia las murallas de Argos, que pretendía expugnar, tocando a un tiempo dos Trompetas, les inspiró tal aliento, que, como duplicadas con aquel influjo sus fuerzas, pudieron conducirla”⁹⁹

Corroboró sus anteriores afirmaciones con la historia de Herodoto, otorgando a la música un poder sin igual, capaz de mover los afectos de miles de guerreros en la batalla e instigarlos al belicismo. Y así mismo lo explicó con la ya desatada furia de Alejandro Magno, comentada en capítulos anteriores:

⁹⁸ JERÓNIMO FEIJOO, BENITO.: *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760), tomo primero. *Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna*.

Apartado 1

⁹⁹ Ibid.

“No se ve hoy, que Músico alguno, con el uso de su Arte, o excite, o apague una pasión violenta. Sin embargo uno, y otro efecto hacía la antigua Música, si no nos mienten varios Autores. De dos Músicos, Timoteo, y Antigénides se cuenta, que cuando querían, enfurecían a Alejandro, hasta hacerle tomar las armas, tal vez con riesgo de los circunstantes”¹⁰⁰

Entonces, si la música era capaz de volver a los hombres más agresivos y en distinto modo volverlos apacibles, el poder era innegable, y si así era en verdad; desviar las conductas disruptivas hacía las deseable, también era una labor de los sonidos. De esta forma lo refrendó Feijoo con la historia de Milesiana, Terpandro o Empédocles:

“De una célebre Flautista, (pienso que Milesiana) que, tañendo sobre el modo Frigio, enfureció a ciertos hombres, y los apaciguó luego, pasando del modo Frigio al Dórico. Del famoso Músico Terpandro, que con su Lira apagó una sedición encendida entre los Lacedemonios. De Empédocles, que también con la Lira desarmó de su cólera a un joven dispuesto a cometer un parricidio”¹⁰¹

El objetivo que nos compete, va tomando forma en las siguientes palabras de Feijoo, pues centró su interés ya en el fin terapéutico-curativo de la música. Para ilustrar su tesis, rebatirá más adelante los hechos de las islas egeas de antaño:

“Si es admirable, que la Música antigua haya encendido, o apagado violentas pasiones, aún lo es más, al parecer, que haya servido a curar varias enfermedades; y tal vez, no sólo de uno, u otro particular, mas aun de todo un Reino; pues Plutarco dice, que Taletas, natural de Creta, con la enérgica dulzura de la Lira, libró de una peste a los Lacedemonios. Y de varios Autores se colige, que antiguamente se usaba de la Música para curar la fiebre, el síncope, la epilepsia, la sordera, la ciática, y la mordedura de víbora”¹⁰²

Analícemos pues las palabras del monje.

Según los griegos, la música era capaz de curar enfermedades, pero no solo a un particular, sino a todo un reino. Esta referencia

¹⁰⁰ Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 2

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 3

histórica, nos es novedosa en cuanto a su aparición, pues ninguno de los autores analizados anteriormente la había nombrado. La cita nos sitúa en la curación de la peste por medio del sonido dulce de la lira, pero, habiendo conocido los estudios de Mercuriali en el siglo XIV y otras menciones acerca del tratamiento terapéutico de la música para curar la peste durante la Edad Media, Feijoo solo hizo referencia a este momento histórico. En las palabras posteriores, no especificó que autores eran los que hablaron de curar la fiebre, síncope, sordera, ciática o mordedura de araña, pero sin duda, y habiéndolos estudiado, se pudo referir tanto a los clásicos como Ismenías el Tebano o el contemporáneo Johannes Baptista Werloshnigg, que publicó en 1701 *De febre maligna musica curata*; Asclepiades y la sanación de un sordo por mediación del sonar de una trompeta. Así mismo, también podría estar refiriéndose a autores más modernos, como el medieval Avicena y la curación de la epilepsia, o los renacentistas Agrippa von Nettesheim o Ambrosio Paré en el tratamiento de la ciática.

A pesar de ejemplificar el poder de la música para curar enfermedades con los clásicos y presumiblemente con autores más modernos, Feijoo se mostró escéptico y vaciló a la hora de dar credibilidad a dichos hechos. En esta línea dijo:

“Pero a decir a Vmd. la verdad, estos hechos no se deben pasar sin algo de crítico examen. Lo primero, ninguno de los Autores que testifican aquel gran imperio de la Música sobre las pasiones, habla como testigo de vista, o de experiencia propia. Todos los hechos citados son muy anteriores a los Escritores, de quienes se nos derivó la noticia; con que es verosímil que ésta llegase a ellos mediante algún rumor popular, indigno de toda fe. En materia de maravillas, ya naturales, ya preternaturales, nadie ignora, cuántas Fábulas nos dejaron escritas los Antiguos”¹⁰³

La antigüedad de lo acontecido no otorgó fidelidad en el benedictino y guiándose como no podía ser de otra manera por una “enfermiza” fe cristiana, dudó y afirmó que los antiguos fabulaban y adornaban historias banales con grandes muestras de magia y curación, que a sus ojos, se antojaban más que imposibles. Además, como gran estudioso y erudito de la historia, no se le escapó el

¹⁰³ Ibid. *Cartas eruditas*. ...Apartado 4

hecho de que cierta documentación de la que habló, no fue escrita, sino extendida como un reguero de pólvora de boca en boca según las tradiciones y los antojos de cada comunicador. Por lo tanto, Feijoo no aceptó la verosimilitud de los hechos sin una comprobación fidedigna y concienzuda. En este aspecto, cabe la posibilidad de pensar que el monje alardeaba de conocer muy bien a los antiguos y sus historias, pero curiosamente, es el único que puso en tela de juicio la verdad del efecto musical sobre las enfermedades, cuando ningún autor antes se lo había planteado. Este pensamiento viene marcado muy probablemente por ese espíritu crítico y novedoso que el benedictino quiso arraigar en la España barroca:

“Lo segundo, en algunos de aquellos casos no hay por qué tocar a milagro; quiero decir, no hay motivo para encarecerle como prodigio de la Música. Poco impulso era menester para incitar el guerrero ardor de Alejandro. Una chispa sola levanta un grande incendio, si cae en mucha pólvora. Ateneo, que es quien refiere el caso de Heródoto, dice, que éste era hombre de cuerpo agigantado, y de extraordinarísima robustez. Dale tres ulnas y media de estatura, añadiendo, que comía cada día veinte libras de carne, y bebía vino a proporción. Un hombre de tanta robustez usaría de Trompetas mucho mayores que las ordinarias, e inspiraría su aliento por ellas con tanto ímpetu, que, agitando vivísimamente los ánimos, añadiese algunos grados de vigor pasajero a los cuerpos. Para ello no es menester suponer en él alguna especial destreza en el manejo del instrumento, porque esto no pide maña, sino fuerza; y cualquiera que hoy tuviese igual robustez, haría el mismo efecto. Acaso, ni en los otros hechos de irritar, o mitigar la ira, tampoco hay mucho que admirar, porque pudo caer la influencia de la Música sobre espíritus sumamente movibles, cuales vemos algunos, que, como levísimas veletas, a cualquier tenue aura mudan de rumbo. Y acaso algunos Músicos modernos obrarían igual mudanza en las pasiones en sujetos igualmente movibles”¹⁰⁴

En el párrafo anterior, Feijoo intentó dar con mucho sentido, una explicación científica a la capacidad de arengar a las tropas con el sonido extraordinario que Herodoto le daba a la trompeta. Lejos del virtuosismo y la posible capacidad del egeo para dominar con el manejo del instrumento las pasiones de las gentes, Feijoo achacó el hecho acontecido a la complexión y fortaleza de dicho intérprete,

¹⁰⁴ Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 5

aduciendo causas naturales inducidas por la robustez y la capacidad torácica del griego para producir un sonido sin igual que sin duda conmovió a las huestes helenas. No a lugar el embrujo producido por la música, no a lugar la capacidad curativa de la misma, pues según Feijoo los estados anímicos en determinadas situaciones tenían mudanza continua y eran fácilmente maleables con cualquier alteración fuera de lo normal. Por lo que el efecto de la música no era tal en el ser humano, sino que era el hombre el que, fácilmente impresionable, no tenía el dominio de sus emociones, las cuales, con un mínimo sonar de un instrumento, de una melodía o de un sonio estridente, era dominado por una fuerza superior.

Pero no desdeñemos las palabras de Feijoo pensando que no regaló a la música una capacidad curativa o modificadora. Si analizamos bien el texto, dijo que si un “bruto” era capaz de modificar los estados de ánimo de las personas con una estridencia, un virtuoso sería capaz de dominar la mente humana a su antojo. La distinción la estableció con la personalidad de las personas y no con el efecto de la música sobre ellas, que era por otra parte, evidente.

La movilidad humoral dependía del estado emocional del individuo, y si este estaba influenciado por motivos externos como era la música, dejaba de ser dominio de la propia persona. Por este motivo, la capacidad terapéutica de la música para tratar las enfermedades psíquicas cobrará mayor importancia cada vez, pues era entonces lógico su uso para intentar paliar estos males:

“Lo tercero las curaciones que se cuentan ejecutadas mediante la Música, juzgo en la mayor, y máxima parte fabulosas. ¿Quién, no digo podrá creer, mas ni aun sufrir, si tiene algo de entendimiento, la quimera de que una Lira desterrase la peste de todo un Reino? Tales cosas como estas nos dejaron escritas los Autores de antaño, para que las creyesen los bobos de ogaño”¹⁰⁵

Tras esta tercera condición, Feijoo se reafirmó en su susceptibilidad y llegó más lejos, pues lógicamente, y como ya nos preguntamos nosotros mismos con el tema de la peste, ¿cómo era posible que se pudiera tratar de curar la peste con terapia musical? Junto con esta pregunta, nos asaltan de nuevo las dudas acerca de la verosimilitud

¹⁰⁵ Ibid. *Cartas eruditas*. ...Apartado 6

de que la música fuera instrumento curativo de enfermedades físicas. Ya se trató de explicar en el Renacimiento este hecho con pruebas bastante convincentes y con resultados ciertamente interesantes de los que no cabían vacilaciones. Pero tendentes a la exageración, demasiado tiempo transcurrido desde las historias de los Lacedemonios, las leyendas de antaño han llegado tergiversadas y modificadas a los siglos de ahora.

La tendencia oral de las historias clásicas ha significado pues, como dijo el benedictino, objeto de dudas por su antigüedad y por su escasa divulgación escrita. Pero a Feijoo no le interesaba apoyar lo acontecido en Venecia en el siglo XVI y el trabajo encomiable de Mercuriali, ni tampoco las teorías acerca del mismo tema de Guy de Chauliac y Bocaccio en el XIV:

“En orden a la curación de algunas determinadas enfermedades, no será poco conceder a la Música lo que a otros muchísimos remedios muy decantados en los libros, los cuales rarísima vez aprovechan, y con todo conservan el crédito, no tanto por esa rara vez, que sirven, cuanto por las muchas, que, convaleciendo el enfermo a beneficio de la Naturaleza, vanamente se cree, que a la aplicación del remedio se debió la salud. Esto se debe entender, hablando de la Música como remedio específico para tal, o tal enfermedad; pues considerada según el influjo que tiene para alegrar el ánimo, no se duda, que pueda contribuir algo al alivio de muchos enfermos apasionados por ella, como otra cualquiera cosa que les de especial gusto, u delectación. Pero ni para uno, ni para otro efecto hallo motivo de preferir la Música antigua a la moderna, pues ya se vieron casos, en que ésta se experimentó muy benéfica a los dolientes, y quizá no vio la antigüedad alguno, en que brillase tanto la eficacia curativa de la Música, como uno, que sucedió en nuestra edad, y se refiere en la Historia de la Academia Real de las Ciencias del año 1707, el que transcribiré aquí, casi con las mismas voces de su ilustre Autor”¹⁰⁶

Encuadró aquí a la música como un remedio más, comparable a otros descritos en los libros de galénica, pero que a su vez raramente eran aprovechados para curar, y si lo eran alguna vez, no determinaban la sanación del mal. De todas formas, para Feijoo, la música sí causaba alivio, por lo tanto, tenía su aportación terapéutica, pero provocando dicho efecto en las personas

¹⁰⁶ Ibid. *Cartas eruditas*...Apartado 7

aficionadas a las melodías y armonías musicales. Vemos a continuación como describió un caso escrito en la Historia de la Academia Real de las Ciencias de 1707. En él, efectivamente, se hizo eco de las últimas consideraciones del texto, es decir, la música tenía efecto en las personas interesadas en ella:

“Un famoso Músico, gran Compositor, fue atacado de una fiebre, que aumentándose sucesivamente, al día séptimo le hizo caer en un violento delirio, casi sin algún intervalo, acompañado de gritos, llantos, terrores, y perpetua vigilancia. Al tercer día del delirio, uno de aquellos instintos naturales, que se dice hacen buscar a los Brutos enfermos las hierbas que les convienen, le indujo a pedir alguna Música para su diversión. Cantáronsele, acompañadas debidamente con instrumentos, algunas composiciones de Mr. Bernier, célebre Artífice de Música en la Francia. Luego que empezó la armonía, se le serenó el rostro, se pusieron tranquilos los ojos, cesaron enteramente las convulsiones, vertió lágrimas de placer, careció de fiebre, mientras duró la Música; mas cesando ésta, se repitieron la fiebre, y los síntomas. A vista de un suceso tan feliz, y tan imprevisto, se repitió muchas veces el remedio, lográndose siempre la suspensión de la fiebre, y el delirio, mientras duraba la Música. Algunas noches le asistía una parienta suya, a quien hacía cantar, y danzar, siempre con alivio suyo; y aun tal vez sucedió, que no oyendo más Música que un cantarcito vulgar de estos, con que se entretienen los muchachos por las calles, con él sintió algún provecho. En fin, diez días de Música, sin otra añadidura de parte de la Medicina, que una sangría del tobillo, que fue la segunda que recibió en todo el discurso de la enfermedad, le curaron perfectamente”¹⁰⁷

Podemos pensar, al leer este relato, que Feijoo claudicó sobre los poderes de la música, pues tal documentación si estaba escrita, por lo tanto, cabían pocas opciones a la duda. Sin embargo, nuestro crítico se volvió a mostrar mordaz con los efectos musicales en las enfermedades físicas, y sin dejar descanso para reposar tan agradable historia, rebatió con lo siguiente:

“Podrá dudar alguno, si la curación total de este hombre se debió a la Música; y yo confieso que no hay certeza en ello. Pudo deberse la salud a la segunda sangría. Pudo deberse a la Naturaleza. El alivio transitorio que se lograba con la melodía, no tiene conexión fija con la integridad de la cura; como no la tienen aquellos intervalos de mejoría, que en muchas enfermedades presta por sí solo la Naturaleza. La suspensión

¹⁰⁷ Ibid. *Cartas eruditas*. ...Apartado 8

de los síntomas suele depender de principios que carecen de influjo para la entera extinción del mal. Basta para hacer dudosa aquella conexión, el saberse, que en general no hay ilación de poder lo menos, a poder lo más”¹⁰⁸

Y a continuación, para terminar con su crítica, dio un giro de 180°, y como era de suponer, elevó a la música más allá de lo esperado, pues ¿qué hay más importante que la curación de una enfermedad en su totalidad? El efecto inmediato a corto plazo de un remedio. Efectivamente, la música tenía dicha facultad, la de actuar rápidamente sobre las fiebres en este caso, y como vimos sobre la gota o la ciática, debido muy probablemente a la subida del flujo sanguíneo y al ritmo cardíaco elevado o sosegado del que tanto hemos hablado en este trabajo:

“Pero aun concedido esto, subsiste en el suceso referido un indubitable, y maravilloso efecto de la Música, acaso mayor que el de la curación total, que es la pronta suspensión de fiebre, y síntomas, lograda tantas veces, cuantas se repitió la Música. Digo, que me parece esto más admirable, que si el remedio sólo obrase la curación total, conduciendo al enfermo paulatinamente, y por grados, en el discurso de muchos días, al recobro de su salud”¹⁰⁹

Entonces, la admiración que despertó la música en el monje, se debía a la celeridad de sus efectos, y por tanto a la recuperación temporal del enfermo. La música, en conclusión a las palabras del fraile, no curaba, pero ayudaba.

Posteriormente, y como última mención a la terapéutica musical en esta carta, habló de la diferencia entre la música actual (barroca) y la antigua (clásica), recalcando que era la música barroca la que producía todo el efecto curativo en el enfermo y no las canciones antiguas con modos deliberadamente interpretados¹¹⁰. Así mismo hacía el mismo efecto una música primorosa que una trivial (recordemos que los cantos de la criada y de los jóvenes de la calle, también le beneficiaban):

¹⁰⁸ Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 9

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ver epígrafe 6.1. Capítulo 3: El Renacimiento

“De este suceso, pues, parece que se podrán servir ventajosamente los que llevan la opinión, de que la Música moderna es más perfecta que la antigua. Lo primero, porque no se produce a favor de la antigua otro del mismo carácter. Lo segundo, porque habiéndose visto que nuestro enfermo, no sólo recibía alivio de los conciertos algo primorosos, mas aun de canciones las más imperfectas, y triviales, ya las curaciones atribuidas a la antigua Música, no prueban que ésta fuese muy primorosa”¹¹¹

7.2. El deleite de la música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del cielo

Continuando con esta dinámica, Feijoo escribió en otra de sus cartas llamada *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo*, ciertas consideraciones terapéuticas musicales más cercanas a las teorías de Lutero que a las expuestas hasta ahora. De tal forma, tomó a la música desde diferentes puntos de vista:

- *Como medio recreativo:*

“La música que a tiempos proporcionados, descansa el animo de la fatiga, disipe el fastidio, que muy continuadas inducen las obras...una recreación honestísima, cual es la de la Musica...”¹¹²

“En el término medio se haya la virtud”. Así mismo nos lo mostró Feijoo, que sin querer arriesgar propuso dosis proporcionadas de música para el descanso, para aplacar el fastidio (entendiéndose como enfermedad leve) y como recreación.

- *Como la más excelente entre las Bellas Artes:*

“Entre todas las Artes es la mas noble, mas excelente, la mas conforme à la naturaleza racional, y la mas apta à hermanarse con la virtud...”¹¹³

¹¹¹ Ibid. *Cartas eruditas*....Apartado 10

¹¹² FEIJOO, BENITO JERÓNIMO.: Carta titulada: *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo*. Carta I, Tomo 4, apartado 3. Teatro Crítico Universal

¹¹³ Ibid.

Para demostrarlo aportó los siguientes argumentos: “el primero, de su mayor nobleza; el segundo de su mayor conformidad a la naturaleza humana; el tercero, de su mayor honestidad o utilidad moral.”¹¹⁴

Para todo esto se fundamentó en los clásicos griegos, en la Sagrada Escritura, dando un sentido racional a sus interpretaciones. Igualmente tomó palabras de San Isidoro, del padre Cornelio Alapide y citó casos de curaciones referidas en la *Historia de la Academia Real de las Ciencias* de Francia (1707): “[...] la suavidad de la Musica es de quanto hay en la tierra symbolo, ò viva imagen de la felicidad del Cielo”¹¹⁵

Además, convencido de que la música era la más conforme a la naturaleza humana, trató de probarlo aduciendo un testimonio aristotélico:

“La Musica es una de aquellas Artes, que deleytan con proporcion à nuestra naturaleza; de modo, que parece, que esta tiene cierta especie de parentesco con la Musica. Por lo qual muchos Sabios dixeron, que nuestro ánimo es harmonia, otros que tiene armonía”¹¹⁶

Tomando entonces las enseñanzas griegas, el benedictino estableció la tan comentada armonía entre cuerpo-alma:

“Lo que yo diré y digo, no fundado en la autoridad de algún Phylosofo, sino en lo que me siguiere la razón, es que en nuestro ser, en este todo, compuesto de cuerpo y alma racional resplandece la mas perfecta, la mas sublime y la mas admirable armonía de cuantas produjo la naturaleza o discurrió el arte”¹¹⁷

- *Como puente en la interrelación entre cuerpo-alma, fundamentando la medicina psicosomática:*

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ FEIJOO.: *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 15

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ FEIJOO.: *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 16

“Cuanto suena en el cuerpo, resuena en el alma; cuanto suena en el alma, resuena en el cuerpo. Toque en cualquiera parte del cuerpo la punta de una aguja,...se resiente toda el alma. Sienta el alma cualquiera aflicción, cualquiera congoja...al punto, como ecos de aquel dolor, resultan en el cuerpo...algún desorden en las funciones, o vitales, o animales. Lo mismo sucede con las pasiones del alma...La ira mueve la sangre hacia la superficie, el temor la recoge hacia dentro; el amor de concupiscencia la hace arder en llamas impuras”¹¹⁸

Pero reprochó la falta documental helena sobre dicha relación entre alma y cuerpo:

“ Pero siendo y cierta, como acabo de probar, esta acorde consonancia entre las dos partes esenciales de nuestro ser, alma, y cuerpo, se descubre claramente aquella especie de parentesco, de que habló Aristóteles, que hay entre nuestra naturaleza, y la Musica; aunque ni Aristóteles, ni los sabios anonymos, que cita, la explicaron. Por consiguiente se convence, que entre todas las Artes delectables la mas conforme... la naturaleza racional es la de la Musica”¹¹⁹

■ *Como camino para llegar a la virtud:*

“Porque el gusto de la Musica allana... la alma el camino para la virtud, quitando gran parte de los estorvos, ò tropiezos que hay en él. Estos estorvos son las pasiones, ò inclinaciones viciosas”... “Y cómo quita esos estorvos? De dos maneras. Concurren... esa utilísima obra la inclinación genial... la Musica, y el goce actual de ella”¹²⁰

Encontró que el goce de la música era el mejor sustitutivo a las inclinaciones negativas:

“Esa limpia pasión (la música),(si pasión se puede llamar),no solo aparta la atención de la alma,... quien domina, de los objetos que la pueden ser nocivos; mas la hace mirar, como indignos de su nobleza, todos aquellos que en la calidad de viciosos necesariamente incluyen la infamia de torpes, y villanos". "De este modo la inclinación... la Musica allana... la alma el camino de la virtud”¹²¹

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ FEIJOO.: *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 20

¹²⁰ Ibid. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 26

¹²¹ Ibid. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 27

- *Como medicina para curar la depresión y la melancolía:*

“La Musica es el mas apropiado remedio que hay para la melancolía”¹²²

Tomando probablemente las teorías medievales sobre la melancolía, difundidas por Arnaldo de Vilanova o Bernardo de Gordon, o las acciones archiconocidas de las Sagradas Escrituras acontecidas entre Saúl y David, Feijoo mencionó uno de los hitos más significativos en cuanto a la terapia musical a través de los tiempos: la bonanza musical para tratar el estado depresivo de las personas.

- *Como medio mágico-medicinal y efectista:*

“[...] y es, que los mayores, ò menores efectos de la Musica, no solo penden de la mayor, o menor destreza del Artifice: no solo de la calidad de la composición, mas también del modo de la ejecución. Se ve muchas veces, como yo lo he visto, que un mismo tañido, y en el mismo instrumento, ejecutado por una mano, hechiza: y ejecutado por otra, desagrada. En el modo de herir la cuerda hay una latitud inmensa entre el mas perfecto, y el mas imperfecto, aunque toda esa latitud consta de unas diferencias como indivisibles, cuya recíproca distinción no perciben la vista, ni el oído, ni el entendimiento. Asimismo, observar, o no observar aquel tiempo preciso, y como momentáneo, que es el justo de la pulsación, da o quita la gracia à la Musica...”¹²³

Dependiendo del modo interpretativo, de la calidad compositiva o de la ejecución de las piezas musicales, llegaban al oyente diferentes efectos y sensaciones según dichos parámetros. Esta teoría estaba tan manida en esta época con la comentada doctrina de los afectos.

- *Como medio curativo:*

“Y aun en el primer caso, en que la curación perfecta se retardó diez días, tuvo alguna parte en ella un guarda, que velaba de noche sobre el enfermo, cantando una miserable cancioncita de callejuela, que los franceses llaman Vaudeville; porque se notó que el enfermo se alegraba, y refocilaba bastantemente con ella. Pero ¿qué pretendo inferir de aquí? Que no es menester una Música excelente para obrar

¹²² Ibid. *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado 33

¹²³ FEIJOO.: *El deleite de la Música, acompañado.....* Carta I, Tomo 4, apartado

algunos de estos efectos, que hasta ahora se han considerado como admirables”¹²⁴

Paradójicamente, Feijoo, tan reacio a creer en la terapia musical en algunas ocasiones, en este párrafo recogido de la *Historia de la Academia Real de las Ciencias* de Francia, se mostró muy sensible al hecho de que cualquier música era válida para incidir en el enfermo de manera sustancial. Grandes composiciones o cancioncillas populares tenían una direccionalidad efectista similar, según el fraile. En pocas ocasiones el benedictino se refirió a la forma musical y al tipo de composiciones. Aunque no se arriesgó a aseverar que la verdadera cuestión no dependía de la música en sí, sino de la disposición y afectación del oyente, Feijoo dejó entrever que una música afectaría tanto en cuanto a la persona enferma según la patología que esta tuviera y la predisposición que ofreciera frente a los sonidos.

7.3. Música de los Templos

Para finalizar con la exposición de las obras y opiniones de Feijoo, mencionaremos una obra muy en la línea de los pensamientos vertidos por el renacentista protestante Martín Lutero, es decir, la incidencia de la música en el acto litúrgico y en su contexto, como medio para llegar a la unión con Dios. El ensayo en sí, llamado *La Música en los Templos*, actuó como suscitador del talante religioso y los efectos musicales causantes en el creyente.

No descubrimos nada nuevo en esta obra de Feijoo que no haya sido comentado antes por otros autores del Renacimiento y del Barroco, no obstante, es interesante ver la posición teórica que tomó el fraile.

Empezando por el epígrafe I, artículo 2 de dicha obra, destacamos la comparación que realizó, en un gran alarde de conocimiento de su contexto cultural, entre los afectos que movía la música en el Teatro y en el Templo. De tal forma dijo:

¹²⁴ FEIJOO. *El deleite de la Música, acompañado....* Carta I, Tomo 4, apartado 52

“Como era preciso mover distintos afectos en el Teatro, que en el Templo, se discurrieron distintos modos de melodía, a quienes corresponde, como ecos suyos, diversos afectos en el alma. Para el templo se retuvo el modo llamado Dorio, por grave, majestuoso y devoto. Para el Teatro hubo diferentes modos, según eran diversas las materias. En las representaciones amorosas se usaba el modo Lidio, que era tierno y blando; y cuando se quería avivar la emoción el Mixo-Lidio, aún más eficaz, y patético, que el Lidio. En las belicosas el modo Frigio, terrible y furioso. En las alegres y báquicas el Eolio, festivo, y bufonesco. El modo Subfrigio servía para calmar los violentos raptos, que ocasionaba el Frigio, y así había para otros afectos otros modos de melodía”¹²⁵

Tengamos en cuenta un detalle significativo. En este párrafo habló de afectos, por lo que era gran conocedor de las obras de Descartes y Mersenne y fiel perteneciente a su época por el dispendio que hizo de la doctrina de los afectos para con los modos musicales. Es cierto que podría estar basándose en el renacentista Case y los modos griegos/gregorianos para establecer la concordancia de los efectos de dichos modos, pero lo tomó desde el punto de vista artístico, pues lo condicionó al entorno dramático, tal vez mostrándose susceptible de nuevo, a creer que tales efectos obrasen realidades lejos de los escenarios. Así realzó la bondad de los modos griegos, capaces de variar los afectos, y rechazó la música barroca, falta de tonos y modos que pudieran, cuanto menos, conmover y hacer cambiar la personalidad de las personas: “La diversidad de nuestros tonos, no tienen aquel influjo para variar los afectos, que se experimentaba en la diversidad de los modos antiguos”¹²⁶.

Tras esto, Feijoo entró con fuerza desmesurada en la crítica de la algarabía mostrada por la música barroca y en la desmedida alegría de su forma, incapaz, según él, de infundir gravedad, devoción y modestia, que eran los pilares de la música que se debiera oír en las Iglesias. Así achacó el jolgorio, al que llamó “aire

¹²⁵ FEIJOO, BENITO JERÓNIMO.: *Teatro crítico universal*, tomo primero (1726). Texto tomado de la edición de Madrid 1778. Real Compañía de Impresores y Libreros, tomo primero, Discurso XIV epígrafe I, artículo 2 p. 286

¹²⁶ FEIJOO.: *Teatro crítico universal*, tomo primero, discurso XIV, epígrafe I, artículo 3. p.287

de canarios” de las gigas barrocas y se preguntó: ¿qué hará esta música en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios?¹²⁷, y como una plegaria a Dios, clamó al cielo echando de menos las músicas y los cantos que tanto conmovieron a San Agustín:

“Oh buen Dios! ¿Es esta aquella Música, que el grande Augustino, cuando aún estaba mutante entre Dios, y el mundo, le exprimían gemidos de compunción, y lágrimas de piedad? ¡Oh cuánto lloré (decía el Santo, hablando con Dios en sus Confesiones) conmovido con los suavísimos Himnos, y Cánticos de tu Iglesia! Vivísimamente se me entraban aquellas voces por los oídos, y por medio de ellas penetraban a la mente tus verdades. El corazón se encendía en afectos, y los ojos se deshacían en lágrimas. Este efecto hacia la Música Eclesiástica de aquel tiempo: la cual, como la Lira de David, expelía el espíritu malo, que aún no había dejado del todo la posesión de Augustino, y advocaba el bueno; la de este tiempo expelle el bueno, si le hay, y advoca el malo. El canto eclesiástico de aquel tiempo era como el de las trompetas de Josué, que derribó los muros de Jericó; esto es, las pasiones que fortifican la población de los vicios. El de ahora es como el de las sirenas, que llevaban los navegantes a los escollos”

La descripción de Feijoo castigó a la música barroca religiosa comparándola con la medieval, estrictamente vocal y direccionada a alabar a Dios por encima de todas las cosas.

Se manifestó decidido partidario de la austeridad expresiva y la elevación religiosa del canto llano, en gran constante musical con el medioevo y Renacimiento español, sustrato del mejor arte de un Cabezón (1510-1566) o un Correa de Arauxo (1584-1654), y presente incluso en la obra del mejor polifonista medieval: Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Con esta música: “el corazón se encendía en afectos y los ojos se deshacían en lágrimas, la música expelía el espíritu malo y avocaba el bueno”; con la música barroca, según el monje, era totalmente al contrario, pues las canciones y melodías carecían de fuerza y “moral” y recordaban, echando mano a la mitología clásica, que la embriaguez de este tipo de música era como el canto de las sirenas que estrellaban los barcos contra las rocas, haciendo apología de lo escrito en la Odisea (XII,39), donde

¹²⁷ FEIJOO.: *Teatro crítico universal*.....epígrafe II, artículo 5. p.287

Ulises no se dejó embelesar con el ajumado y dulce sonido de las cantoras acuáticas.

La encarnizada cruzada que Feijoo abanderó en contra de la música de su época siguió su curso a lo largo de esta obra. A raíz de lo nocivo y lascivo de las composiciones barrocas, salvó de la quema a contados compositores y arremetió contra el resto alegando que confeccionaban melodías que no producían ningún buen efecto en el alma, por lo innoble de su idiosincrasia:

“Pero son poquísimos los Compositores cabales en esta parte, y esos poquísimos echan a perder a infinitos, que, queriendo imitarlos, y no acertando con ello, forman con los extraños que introducen, una Música ridícula, unas veces insípida, otras áspera; y cuando menos lo yerran, resulta aquella melodía de blanda, y lasciva delicadeza, que no produce ningún buen efecto en el alma, porque no hay en ella expresión de algún afecto noble, sí solo de una flexibilidad lánguida y viciosa”¹²⁸

Los innumerables calificativos peyorativos que infringió a la música barroca en la iglesia fueron desde la languidez, el vicio, la lascivia, la insipidez e incluso, desde un punto de vista pecaminoso, afeminamiento. Por estas razones, preocupado con la situación, el monje se preguntó:

“¿Qué efecto hará esta Música en los que asisten a los Oficios? Aun a los mismos Instrumentistas, al tiempo de la ejecución, los provoca a gestos indecorosos, y a unas risillas de mojiganga. En los demás oyentes no puede influir sino disposiciones para la chocarrería, y la chulada.”¹²⁹

Después de esta pregunta y su respuesta correspondiente, necesitaba afianzar su credibilidad en el efectismo de la música y su valor terapéutico, de este modo se aferró nuevamente a los clásicos que ya conocemos, y retornó al tópico bipolar del comportamiento humano según la música que este escuchaba:

“Bien se sabe el poder que tiene la Música sobre las almas, para despertar en ellas, o las virtudes, o los vicios. De Pitágoras se cuenta, que habiendo con Música apropiada inflamado el corazón

¹²⁸ FEIJOO.: *Teatro crítico universal*.....epígrafe IV, artículo 12. p.290

¹²⁹ Ibid.Epígrafe V, artículo 18. p.294

de cierto joven en un amor insano, le calmó el espíritu, y redujo al bando de la continencia, mudando de tono. De Timoteo, Músico de Alejandro, que irritaba el furor bélico de aquel Príncipe, de modo, que echaba mano a las armas, como si tuviera presentes los Enemigos”¹³⁰

No obstante, relató una historia con esta misma temática relativa al rey Enrique II apodado El Bueno, que hasta el momento nos era desconocida. En ella recordó el poder de la música para enardecer las pasiones y convertirlas en estados coléricos, hasta el punto de dejar fuera de control al monarca susodicho:

“Pero más es lo que se refiere de otro Músico con Enrico II Rey de Dinamarca, llamado el Bueno; porque con un tañido furioso exacerbó la cólera del Rey, en tanto grado, que arrojándose sobre sus domésticos, mató a tres, o cuatro de ellos: y hubiera pasado adelante el estrago, si violentamente no le hubieran detenido. Esto fue mucho de admirar, porque era aquel Rey de índole sumamente mansa, y apacible”¹³¹

Lo que está claro, como decíamos en el párrafo precedente, es que la música, según de que tipo y de que melodías conste, inducía al desánimo o al ánimo, a la alegría o a la tristeza, siempre a sentimientos opuestos, y nunca a medios motivos, pues si despertaba dolor, lo hacía con todas sus consecuencias, y si despertaba felicidad, regocijaba al implicado en una alegría descontrolada. Ahí radicaba la grandeza de la música, en la que ciertos intérpretes instrumentales, corales o de otra índole, podían manejar a su antojo los estados anímicos y pasionales de las personas. Pero para Feijoo, en el Barroco todavía era privilegio de muy pocos músicos dominar este hecho.

Obsesionado con la idea de que la música en los Templos cristianos debía conducir los afectos de las almas de los asistentes hacia Dios, habló de una efeméride no tan lejana en el tiempo como las anteriores, en la que actuó como protagonista de la misma Santo Tomás de Aquino (siglo XIII), estudiado en el capítulo relativo a *Los referentes cristianos* de esta tesis, y se documentó en los escritos de éste diciendo:

¹³⁰ Ibid. Epígrafe VI, artículo 21. p.295

¹³¹ Ibid.

“Santo Tomás, tocando este punto en la 2.2. quaest. 91 artic. 2 dice que fue saludable la institución del Canto en las Iglesias, para que los ánimos de los enfermos; esto es, los de flaco espíritu, se excitasen a la devoción: Et ideo salubriter fuit institutum, ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis excitarentur ad devotionem. ¡Ay Dios! ¿qué dijera el Santo, si oyera en las Iglesias algunas canciones, que en vez de fortalecer a los enfermos, enflaquecen a los sanos? ¿Qué en vez de introducir la devoción en el pecho, la destierran del alma? ¿Qué en vez de elevar el pensamiento a consideraciones piadosas, traen a la memoria algunas cosas ilícitas? Vuelvo a decir, que es obligación de los Músicos, y obligación grave, corregir este abuso”

¿Qué concepción tan negativa tenía Feijoo de la música litúrgica de su época? Sin lugar a dudas es una opinión muy personal, pues compositores extranjeros de la talla de Pachelbel, Albinoni, Bach, Haëndel o Telemann se daban cita en estos entornos, pero hay que decir a favor del sabio monje, que en España no eclosionó este tipo de música al igual que en Europa. Aunque ahondando en la vida de Feijoo, podemos llegar a otra conclusión bastante convincente del porque tal susceptibilidad a la música en los templos. El dato nos lleva a que el erudito español vivió aislado, lejos de la Corte, entre San Julián de Samos, Lárez, Poyo, Eslonza y San Vicente de Oviedo, aparte de los tres años (1695-98) que estudió en Salamanca, significando un fuerte impedimento para tomar contacto con lo más avanzado de la música española de la época. No obstante, al único compositor contemporáneo al que dio pábulo fue al mallorquín Antonio Literes Carrión (1673-1747)¹³², del que pensaba que el genio de su composición era más propio para fomentar afectos celestiales:

“Entre quienes no puedo excusarme de hacer segunda vez memoria del suavísimo Literes, Compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio, y que no abandona aun en los asuntos amatorios, y profanos; de suerte, que aun en las letras de amores, y galanterías cómicas, tiene un género de nobleza, que sólo se entiende con la parte superior de la alma: y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia. Yo quisiera que este Compositor siempre trabajara sobre asuntos sagrados, porque el

¹³² PIZÀ, ANTONI.: *Antoni Literes: Introducció a la seva obra* (Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, 2002)

genio de su composición es más propio para fomentar afectos celestiales, que para inspirar amores terrenos”¹³³

Para finalizar la exposición de la crítica a la música, cabe destacar que Feijoo, pecó de desconocimiento de su contexto y desde su enclaustramiento monacal, repartió con lengua viperina a diestro y siniestro con opiniones incendiarias que le costaron impugnaciones y banquillos judiciales. No obstante hay que reconocer que gracias a su denostada cruzada contra la música de su tiempo, conocemos una opinión diferente del tipo de música que según él, no consiguió, en plena época de la teoría de los afectos, cautivar en el lugar que más lo podía hacer, como eran los Templos.

8. Escritores y dramaturgos barrocos. La terapia musical en el teatro

Es imprescindible anotar, que tanto escritores como dramaturgos de renombre del periodo que nos acontece, utilizaron sus obras para difundir el poder benefactor de la música y su repercusión en el ánimo del hombre.

Como medio divulgativo más habitual, el teatro centró la atención de una platea variopinta con ganas de conocer los movimientos sociales que reflejaban las obras escritas por los literatos, así, las últimas modas, las remembranzas más encumbradas de las sociedades europeas, y las historias de amor más truculentas jamás contadas, representaban las manifestaciones artísticas, culturales e incluso científicas del momento.

Desde Shakespeare, como máximo impulsor de la importancia musical en el teatro, hasta Lope, Calderón o el propio Cervantes, incluyeron en sus tramas, momentos, frases y vocablos en los que se reconoció a la música como un bien terapéutico capaz de curar. Sin más, Cervantes (1545-1616) espetó: “La música compone los ánimos descompuestos, y alivia los trabajos que nacen del

¹³³ FEIJOO.: *Teatro crítico universal*.....epígrafe VIII, artículo 32. p.301

espíritu”¹³⁴ En teoría, en la magna obra del autor madrileño, *Don Quijote de la Mancha*, debían aparecer guiños constantes a la terapia musical como carga emotiva que era. Además la enajenación de su protagonista, daba un acicate propicio para tratar la música desde este punto, pues como se ha estudiado, la música era un gran remedio para la locura.

Son constantes las alusiones a la música, sobre todo en la segunda parte de la novela, pero siempre como una señal acústica de que algo importante va a acontecer. No obstante, no podemos desdeñar todas estas aportaciones, pues ahondando en la obra, se puede destacar un pasaje que nos recuerda los tratamientos sonoros que los musulmanes daban a los sonidos naturales y que tan benefactores eran. El cómico episodio se integra en una aventura totalmente acústica,- la de los batanes- que viene preludiada por dos estímulos sonoros:

“... cuando llegó a sus oídos un grande ruido de agua... Alegróles el ruido en gran manera...” y “... oyeron a deshora otro estruendo que les aguó el contento del agua... unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas”¹³⁵

Observemos cómo cada sonido venía acompañado de su carga emocional, desde la alegría al dolor, pasando por el horror, la burla, el sosiego, el miedo, etc. Por eso, aunque Sancho afirmó que “donde hay música no puede haber cosa mala”¹³⁶ y que “siempre la música es indicio de regocijos y de fiestas”, la realidad la matizó en la misma aventura -otro de los episodios más sonoros de la novela- trayendo horror y espanto con diversos instrumentos de viento y percusión asociados a las armas de fuego.

¹³⁴ CERVANTES, MIGUEL DE.: *Don Quijote de la Mancha*. Primera Parte
Capítulo 28

¹³⁵ CERVANTES, MIGUEL DE.: *Don Quijote de la Mancha*. Segunda Parte
Capítulo 20: De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue
acabada de famoso caballero en el mundo, como la acabó el valeroso D.
Quijote de la Mancha

¹³⁶ CERVANTES, MIGUEL DE.; *Don Quijote de la Mancha*. Segunda Parte
Capítulo 34

El punto de vista emotivo movió constantemente a los personajes y sobre todo a un Don Quijote que oía ruidos estridentes y creía estar ante las puertas del mismo infierno, así como sonidos agradables y creer estar en las praderas del Paraíso. Lo cierto es que, desde el punto de vista terapéutico musical, Cervantes podía haber aprovechado más la vesania de su caballero andante, pero lógicamente, este no era su propósito.

No podemos hablar en la misma línea de William Shakespeare (1564-1616), pues el genial autor inglés regaló constantes frases que nos certifica su forma de pensar hacia la música y su terapéutica del alma humana: “Quien no se conmueva con la dulce armonía de unos sonos, listo está para la traición y el mal”.

Ánimo, trabajos, espíritu, armonía, sonos, traición y mal, son algunas palabras que extraemos de estas dos máximas. La interrelación que existió entre ellas tuvo, como lazo de unión, los efectos terapéuticos que producía la música, pues sabemos, que ésta animaba al melancólico, aliviaba las enfermedades, conmovía a los rudos y agrestes, y manejaba las conductas disruptivas.

Desde este punto comenzamos con el análisis pormenorizado de la obra del escritor anglosajón. En *La fierecilla domada*, comedia en cinco actos, en verso y prosa, escrita entre 1593-1594, y publicada en el infolio de 1623, en el Acto III, escena I, dijo de forma sarcástica:

“¡Que gran baladronada!, nunca había leído hasta ahora, la causa de porque fue creada la música. Pero a mi entender, ¿no era para refrescar la mente del hombre después de sus estudios, y curarlo de su dolor habitual?¹³⁷

Asimismo señaló, en *El mercader de Venecia*, al igual que lo hizo en su momento Gerolamo Cardano, visto en el capítulo anterior, lo embrutecido y agreste que se mostraba el hombre que no conocía la música, y al no estar motivado por sonidos dulces, estaba perturbado por la corrupción y el oscurantismo, representado en este párrafo por el dios de la oscuridad, según la mitología griega, Erebo.

¹³⁷ SHAKESPEARE, W.: *The Taming of the Shrew*, Act III, Scene 1

“El hombre que no tiene música en sí mismo, ni se mueve con la armonía de dulces sonidos, es apto para traiciones, estratagemas, rapiñas. Los movimientos de su espíritu son más negros que la noche y sus inclinaciones más oscuras que el Erebo. No puede ser hombre de confianza ni fiarse de él. Oye la música.”¹³⁸

Se antoja ciertamente difícil pensar que una persona que no fuera amante de la música, no era digna de confianza, pero en este caso, hay que contextualizar el comentario que Shakespeare nos transmitió. Cabe decir, que en dicho acto, la suave luz de la luna, la música discreta y las burlas cariñosas de las traviesas Porcia (rica heredera de Belmonte) y Nerissa (doncella de esta última), creaban un ambiente perfecto para uno de los desenlaces más bellos de Shakespeare. El tierno diálogo entre Lorenzo y Jessica (hija del judío Shylock), evocaba el romanticismo más puro de la noche. La disertación de Lorenzo sobre la armonía de las esferas celestes producía en el espectador un vasto conocimiento sobre dicha temática renacentista y curiosa que todavía hoy nos llama la atención. Para potenciar más el interés de la conversación, Lorenzo elevó el tono peyorativo exagerando sus palabras.

Shakespeare, conocedor de dicho entramado astral, psicológico, humano y musical, y sin duda inspirado por las tesis de Ficino, habló en el mismo diálogo del cambio de personalidad que podía ocasionar la música en los hombres, tal y como acaeció con Alejandro Magno y tantos otros tras los sonos órficos interpretados por virtuosos a lo largo de la historia. Así dijo: “[...] nada hay tan duro, tan rabioso, o tan insensible, que la música temporalmente no transforme su naturaleza...”¹³⁹

En la misma obra, aparece una detallada descripción de la tan comentada música de las esferas y las teorías de Pitágoras, valorando la música como algo inaudible, como una música de fondo continua y su relación con el reloj biológico humano:

“Mira el firmamento, mira como el plan celeste está densamente revestido con discos de luminoso oro. Todo lo que observas, también la más pequeña esfera, canta en su movimiento como un ángel y se

¹³⁸ SHAKESPEARE, W.: *El mercader de Venecia* Acto V, Escena 1

¹³⁹ Ibid.

reúne con el querubín del ojo eternamente joven. Tal armonía llena las almas de los inmortales. Pero mientras nos cubra este cuerpo perecedero de barro, este gran envoltorio, no lo podremos oír”¹⁴⁰

Shakespeare siguió dejando patente su interés por la incidencia musical en el ser humano, y recobró para sí una patología inherente a la terapéutica musical a través de los tiempos, como era la melancolía. En su conocida *Romeo y Julieta*, en el acto IV escena 5, escribió: “Te aqueja una pena. ¿Acaso tienes el corazón herido, y los depósitos de la tristeza oprimen tu mente? Entonces la música con su sonido de plata, es la ayuda más rápida para repararlo.”¹⁴¹

El sonido de plata al que se refirió Shakespeare no era otro que el “son argentino”, entendiéndose la palabra “argentino” como plateado, de su origen latino argentum. Pero la palabra en sí podía tener doble sentido, uno material, donde los músicos tocaban a cambio de plata (dinero), y otro más poético, donde el son plateado era comparado con el color inmaculado y pulcro de la misma. De este modo acababa el acto escribiendo: “Pues entonces, la música con su son argentino, pone eficaz ayuda calmando el sufrimiento”¹⁴²

En la misma línea que el dramaturgo británico, aunque años más tarde, encontramos la figura de otro escritor y poeta inglés llamado William Congreve (1670-1729), que dijo: “La música es el enemigo jurado del hastío o aburrimiento, así como de los demonios de la melancolía, pues tiene para calmar al pecho salvaje”¹⁴³

Críticos teatrales como Jeremy Collier (1650-1726) valoraron los trabajos de los autores anteriormente señalados y redundaron en la idea de los poderes musicales. De esta forma, este inglés, obispo y teólogo señaló: “La música recrea y exalta la mente al mismo tiempo. Compone las pasiones, proporciona un fuerte placer, y excita nobleza de pensamiento”¹⁴⁴

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ SHAKESPEARE, W.: *Romeo y Julieta*. Acto IV escena 5

¹⁴² Ibid

¹⁴³ CONGREVE, WILLIAM.: *The Mourning Bride*, Act I, Scene 1.

¹⁴⁴ COLLIER, JEREMY.: *Essay on Music*. 1698

Con una visión más fisiológica que las anteriores, el poeta y ensayista británico John Milton (1609-1674), apoyó que la música actuaba probablemente en la correcta asimilación de los alimentos. De ahí que uno podía beneficiarse de escuchar a la orquesta durante horas en las comidas de los hoteles de moda. Milton creía en los beneficios que se derivaban de escuchar música antes de la cena, eran un alivio para la mente. Además, practicaba lo que predicaba, porque tenía por costumbre, después de la comida principal del día, tocar el órgano y escuchar canciones al ritmo de las melodías del mismo.¹⁴⁵

8.1. La intuición terapéutico musical de Calderón de la Barca

Que el espectador se sobrecogiera con el contenido dramático de una obra teatral, era el objetivo que se planteaba todo dramaturgo. Si bien algunos utilizaron el solo poder de la palabra sin recursos externos, otros, como Pedro Calderón de la Barca, se apoyaron en el poder efectista y afectivo de la música para sobrecoger a una platea expectante.

Dramaturgo, escritor, poeta y militar, Calderón de la Barca (1600-1681), pergeñó un dispendio músico-teatral que le llevó a valorar la música desde todos los puntos de vista en relación con el drama¹⁴⁶. De esta forma, sus obras, tanto en el texto, como en el contexto, tenían un marcado carácter moralista, reforzado por la mejor música que se podía escuchar en el momento.

Gustó siempre de rodearse de grandes músicos como Juan del Vado (1625-1691), o José Marín (1618-1699), pero fue Juan Hidalgo (1614-1685), compositor que musicó numerosas obras del dramaturgo madrileño, quien tuvo la destreza de mover los afectos del público con fidelidad al texto, y con suma claridad, apelando en

¹⁴⁵ *Music*, vol. IX; 1896.

¹⁴⁶ QUEROL, MIQUEL.: *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona. Diputación de Barcelona, Institut del teatre 1981 pp.13-31

muchos casos a un lenguaje musical familiar para el espectador, tonos y melodías de la tradición popular.¹⁴⁷

Calderón no dejó de reflexionar a lo largo de su vida acerca de los efectos de la música y de la poesía sobre el oyente, consciente de que este era además vidente, ya que de eso se trataba el teatro, de ver y de oír simultáneamente, donde se conjugaba el sentido histórico y el alegórico, el literal y el simbólico. Como ejemplo claro de esto, encontramos en la tragedia *Los dos amantes del cielo*, el primer guiño terapéutico-musical, donde el protagonista, dado a la meditación y no queriendo que le “diviertan”, le dice a la que se propone arrancarle de su melancolía: “no han de verte no mis ojos”, a lo que la dama responde: “mira que hay muchos sentidos, entraré por los oídos aunque te cierres los ojos”¹⁴⁸, poniéndose acto seguido a cantar acompañándose de un arpa. Crisanto que escucha embelesado, se recupera del encanto preguntándose, admirado: “¿Qué haya labios en la boca y párpados en los ojos para poder resistir un hombre el hablar y el ver, y no se le pueda hacer resistencia al oír?”

Efectivamente, la teoría desarrollada por Burton en este mismo capítulo, y por tantos otros anteriores a él, en el que la melancolía era curada con la música, se hace patente en las rimas de Calderón, quien, posteriormente a las palabras de Crisanto, dio a conocer su conocimiento sobre la música de las esferas y la tradición terapéutico-musical pitagórica: “Es música solamente la de la voz que entonada se escucha, música es cuanto hace consonancia tú con tu suave dulzura el corazón avasallas tú con números medidos suspensa has dejado el alma”.

Términos como “consonancia” o “números medidos” nos confirman la extendida teoría pitagórica que se dilataba en el tiempo desde la Alta Edad Media. Calderón no dudaba del poder benefactor de la música, pero era consciente de que ésta también

¹⁴⁷ LEZA, JOSÉ MÁXIMO.: “El teatro musical”, en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1687-1713

¹⁴⁸ *Las músicas de Calderón de la Barca*. Abril 2011. Fundación Juan March introducción de Antonio Regalado, y notas de Andrea Bombi]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011. p.6-29

podía ser perniciosa y si era medicina para tratar la melancolía, también era acicate para provocarla.

En este contexto, y ante una nueva embestida, Crisanto no cede, y dice en imperativo: “Callad, que la pena mía con voces no se divierte, y la música es muy fuerte cura a la melancolía, pero con ella, se aumenta”

Pero Calderón no se conformó con el tópico de que la música templara los ánimos. A lo largo de sus obras, abundaron los personajes que rechazaban los halagos benefactores y medicinales de la música porque insistían en atrincherarse en el estado de ánimo que acariciaban, siendo este más una pasión que un afecto pasajero.

En *La vida es sueño*, su protagonista, Segismundo, confinado desde su nacimiento para evitar un mal augurio, despierta en Palacio tras haber sido drogado, con el fin de poner a prueba el vaticinio, viéndose rodeado de criados que le visten y músicos que tocan y cantan. El prisionero, sobrecogido por la insólita situación en la que se encuentra, cae en una profunda melancolía mandando que no le canten más: “Yo no tengo de divertir con sus voces mis pesares, las músicas militares solo he gustado de oír”¹⁴⁹. Aquí la música se mostró como un componente pernicioso, pues sumió a la persona en la desesperación y era la que centró el desasosiego conducente a la postrera melancolía.

Hagamos notar en este punto, que Calderón, amante incondicional de la música, la “maltrató” en algunos pasajes, pues culpó su entrometimiento constante en la psique de sus personajes que caminaban en la línea que separaba la razón de la desesperación.

La melancolía no era curada con la música, como tanto nos recordó Burton, sino que las melodías castigaban la frágil alma de personajes que denotaban una personalidad volátil y ciertamente inestable. Por este motivo, podemos aseverar que no escasearon en el teatro calderoniano personajes comprometidos en alma y cuerpo con una cuestión trascendental de vida o muerte, teológica o metafísica, que les hacía huir de la música, como si fuese un

¹⁴⁹ CALDERÓN DE LA BARCA.: *La vida es sueño*. Jornada segunda, parte II.

narcótico. De este modo, vemos una cara de la moneda en la que los personajes de Calderón se negaban a escuchar música para salvaguardar un estado de ánimo, mientras que en la otra cara anidaba la necesidad de los mismos, movidos por la fe, de avenirse con los sonidos, y de servirse de ella para curarse, pensar, crear, consolarse y alabar a Dios.

En la loa introductoria al auto *El jardín de Falerina*¹⁵⁰ hay un diálogo entre el Ingenio (personificado) y la Música (personificada). En el “duelo intelectual” entre ambos personajes, la Música insiste en detenerlo, confiada en que ella es “imán de los afectos”, a lo que el Ingenio asiente con la salvedad de que no lo es cuando “superiores causas los arrastran”. La Música no desiste, y El Ingenio, por más que las armonías halaguen sus sentimientos, no cede terreno, a lo que la Música, al ver que no puede vencerle con el canto, lo intenta con la razón: “¿Con la razón?, dice El Ingenio, Eso es bueno; ¿pues tú, Música, has tenido a la razón por objeto alguna vez?” Al final, éste, acaba reconociendo que si la música puede adormecer al hombre, también puede despertarlo y servir de lazarillo, pues si tiene estos dones, es también capaz de curar enfermedades de la mente.

En *Mística y Real Babilonia*¹⁵¹, el tirano Nabuco, que quiere dormirse arrullado por el canto, manda a los cautivos hebreos que entonen las “canciones de Sión”. Al decirle uno de ellos que no “son bien templados instrumentos la armonía y el dolor”, el tirano le responde que “por lo mismo que no es tan acordada la unión de la música y el llanto, me sonara mejor; cantad pues que yo lo mando”. En este diálogo, el factor curativo de la música para paliar el dolor se manifiesta claramente, pues, aunque vuelva a citar el divorcio entre la armonía y el dolor, inmediatamente se desdice y los compatibiliza con hermosas palabras.

El dramaturgo distinguió dentro de los afectos, sentimientos cuyo carácter era transitorio, ya que iban y venían, tales como la ira,

¹⁵⁰ *Las músicas de Calderón de la Barca*. Abril 2011. Fundación Juan March introducción de Antonio Regalado, y notas de Andrea Bombi]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011. p.11

¹⁵¹ *Ibid.* p.12

la tristeza, el temor; y las pasiones, como el honor, el amor, el odio, la voluntad de poder y la humildad, y los reforzó con un aura musical exquisita que impregnó todo el texto de mensajes directos al corazón del espectador. ¿Era consciente Calderón de su buen hacer?

Como muy bien hemos podido observar, el poder terapéutico de la música era una constante en las prosas y poesías de Calderón, pues aunque derrocó lo que otros defendían como medicina del alma en algunas ocasiones, en otras la ensalzó hasta convertirla en necesaria y totalmente indispensable para la psique de sus protagonistas. Se podría decir que el apoyo musical que aplicó Calderón a sus obras implicaba que la platea empatizara con el personaje y llegara a sentir lo que este sufría, y todo ello en una época en la que en todas las esferas culturales se remaba a la vez, pues la teoría de los afectos se plasmó en dichos sectores artísticos con la misma pasión que los futuros románticos.

8.2. Juan Martí Luján de Sayavedra y su apócrifo *Guzmán de Alfarache*

Mateo Alemán (1547-1615), escritor insigne de las letras españolas durante el Barroco, fue autor de una de las obras de picaresca más afamadas de nuestra literatura. Hablamos de la obra *Guzmán de Alfarache*. Desde la publicación de la auténtica *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (Lisboa, 1604), se sabe que el autor de la continuación apócrifa (Valencia, 1602) era un plagiador sin escrúpulos. En su prólogo al “lector”, Mateo Alemán declaró que “por haber sido pródigo comunicando mis papeles y pensamientos, me los cogieron al vuelo”¹⁵².

Por el momento Alemán no especificó si Mateo Lujan de Sayavedra -seudónimo del continuador espurio- era conocido suyo, o si se enteró de sus ideas a través de un tercero. Mas en el cuerpo de su novela, Alemán desenmascaró al plagiador, el abogado valenciano Juan Martí (1570-1604), y dio a entender que éste se apoderó de sus secretos valiéndose traidoramente de la amistad.

¹⁵² Edición de Clásicos Castellanos (Madrid, 1961), III, pág. 49

Se desconoce la cuantía de las ideas que tomó Martí de Alemán; la cuestión es complicada por el hecho de que éste último cambió por completo la segunda versión de su continuación, para apartarse todo lo posible del libro de Martí. Lo que parece claro es que los plagios del borrador original de Alemán, están en el primer tercio de la *Segunda parte* apócrifa.¹⁵³

En la novela de Martí son bien logradas las aventuras principales del Libro I y los capítulos 1-3 del II; a partir de este punto decae rápidamente la acción, volviéndose la obra una retahíla de digresiones pedantescas. El brusco cambio de calidad denuncia la línea divisoria entre lo que Martí robó a Alemán y lo que puso de su propia cosecha.

Hecha esta aclaración, justificaremos el porque del interés de este apócrifo para nuestro tema.

Habiendo examinado ambas segundas partes del *Guzmán de Alfarache*, no cabe la menor duda de que el *Guzmán de Alfarache* de Lujan de Sayavedra poseía un contenido terapéutico musical más significativo, por sus constantes comentarios al respecto, que el de Mateo Alemán. Así en capítulo III *De lo que hizo Guzmán de Alfarache en la venta, y cómo quedó recibido por criado del clérigo*, dijo:

“Sonaban estas voces en mis orejas con más suavidad que las de la arpa de Orfeo; parece que se suspendían mis tripas a los acordados acentos: jamás oí voz en tono como ésta parecer mejor que canto de órgano. Eché claramente de ver que el ruido del caldero es la mejor música para el cuerpo, y la de materia de bucólica para las tripas; que aunque cada uno se huelga con su semejante - y así las tripas se habían de holgar con las que están estiradas en la vihuela- , pero esto sólo ha lugar cuando están llenas las que han de escuchar la música; que a vientre lleno no hay música ruin ni conversación que no entretenga”

La bonanza de la música para acompañar las comidas y los asuetos ha sido un tema habitual en este trabajo. Lujan de Sayavedra, ambientando sus palabras en la mitología órfica, hizo una apología de la música y la comida, de tal forma, que sin música no se podía comer bien, y una vez que el estomago estaba lleno, no había

¹⁵³ MCGRADY, DONALD.: Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano. Thesaurus. Tomo XXI. Núm. 2 (1966). Centro Virtual Cervantes

melodía ruin, pues el cuerpo estaba dispuesto a escuchar cualquier cosa. La frase “...y así las tripas se habían de holgar con las que están estiradas en la vihuela”, significa que, por efecto de los sonidos de la vihuela en este caso, el estómago se “alegraba de escuchar” las canciones, pues en este punto, eran tan terapéuticas para la digestión como la mejor comida que uno se pudiera administrar.

En el capítulo VII, *Prosigue Guzmán su vida en Alcalá y como se fue a Madrid*, Sayavedra fue muy incisivo con el tema terapéutico musical, pues como muchos otros antes, demostró su conocimiento clásico en este contexto y así lo hizo saber:

“No digo yo que es grande tacha ser músico, que bien he leído que es común sentir de todos, y en especial del filósofo Platón y su discípulo Aristóteles, con los cuales concuerda el glorioso San Isidoro, doctor español, que la música es ciencia muy importante; y tienen por caso de tan menos valer y tan indigno del hombre no saber música como no tener letras”

Como ciencia, la música se identificó con las matemáticas y con la medicina. En este caso, al mencionar primero a Platón y Aristóteles, y luego a San Isidoro, la sinergia entre los sonidos y el tratamiento que ofrecían a las enfermedades, direccionaban los conocimientos de Sayavedra hacia la terapéutica. Además, se intuye el acervo educativo que promulgaron los clásicos dando a la música un puesto de privilegio en la formación de los jóvenes. Por lo que conocerla y estudiarla era de importancia mayor, tanta, como saber leer y escribir:

“... pues el hombre sin ellas piensa Aristipo que es bestia cerril y por domar, y Estrabón dice que es niño manco de juicio, y al que se esmera en ellas le llama Filón dios del necio, bien podemos sacar en consecuencia que el hombre amigo de la música es divino, y el enemigo della es de condición bruto y animal”

“Aquel que no conoce la música es necio, manco de juicio, bruto y animal”. Aunque exagerada tal expresión, la clarividencia mental que según clásicos, renacentistas y barrocos, ofrecía la música, ayudaba al hombre a suavizar sus hábitos y costumbres rudas. Lo vimos con Gerolamo Cardano, lo nombró Shakespeare, y será piedra de toque para los pedagogos futuros.

Pero Sayavedra no olvidó el punto de vista cristiano, y haciendo referencia a la Biblia, *Eclesiastés, c 44*, hasta ahora inédito en esta tesis, reforzó la idea del valor educativo de la música con el epígrafe 5: *In pueritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum*¹⁵⁴: “En la infancia se requieren los modos musicales y los poemas desde el escritorio”.

Posteriormente a estas palabras añadió que los egipcios eran contrarios a la música porque daban gran perjuicio a su república, según el historiador Diodoro Sículo (siglo I a.C), añadiendo que el canto encantaba, y distraía de las cosas importantes.

No es la primera vez que conocemos la capacidad para la distracción que se le adhería a la música como causante de los malos gobiernos de los mandatarios noveles. Justa o injustamente, esta lacra también ha sido perjudicial a la hora de otorgar una absoluta credibilidad a los sonidos y sus poderes, más que nada, por el poder embriagador y misterioso que siempre se les ha achacado:

“Es verdad que los egipcios tuvieron el uso de la música por peligroso y de gran perjuicio para su república, y escribe Diodoro Sículo que jamás la quisieron admitir. Daban por razón que el canto encanta, divierte grandemente de los demás buenos ejercicios y, así, ocupa el tiempo debido a cosas de mayor importancia. Y por esta causa era bien dañosa la música a mis estudiantes, que ponían en ella toda su felicidad sin que quisiesen dar un momento al estudio de otra cosa: era la inclinación natural, y así nadie era parte para reformalles”

Por otra parte, el que era docto intérprete en música era capaz de dominar a su antojo los ánimos de los que le escuchan. De este modo, aparece en escena una vez más Alejandro Magno, pero con una historia desconocida, pues así como sabíamos del poder musical de Timoteo para calmar las iras del macedonio, hasta este instante, ignorábamos la historia de Zenofonto, cuyo origen y vida fue incierta.

“...y por el contrario, en materia de música, si uno es aplicado, piérdese el tiempo y el trabajo por más que se canten mil alabanzas della, y el que tiene en esto naturaleza hace maravillas y puede aun en los ánimos, como se vio en el Magno Alejandro, que tenía un músico

¹⁵⁴ SAGRADA BIBLIA.: *Ecclesiasticus c.44 epígrafe 5*

que se llamaba Zenofonto, con cuya suavidad de voz no sólo se recreaba, mas despertaba las pasiones de tal suerte, que si le tocaba arma en la vihuela, espavorido el venturoso monarca arremetía a las armas como si le acometieran enemigos. Alabando ciertos cortesanos el primor del músico, dijo uno de los presentes: ¿Por qué Zenofonto como enciende en fuego de guerra el pecho de Alejandro, no le divierte della con la misma música?”

Según parece, Zenofonto, era cantante, y con una voz suave, ahí la paradoja, enervaba los ánimos del Magno. Efectivamente Timoteo era también capaz de esto con unas canciones de arenga, pero al mismo tiempo, controlaba al emperador con sosiego y destreza de melodías calmas.

Sayavedra puso siempre de ejemplo estas efemérides por ser de personaje tan ilustre del que se trataba, y puso en relieve la extraordinaria capacidad de la música para controlar la psique humana y provocar exaltación o tranquilidad. Terminó el párrafo con la tópica historia de Saúl y David, como semejanza a los efectos de la música sobre Alejandro Magno:

“No entendía éste el secreto natural del arte, que fácilmente arrebatara los corazones tras sí donde hay inclinación a ella, de lo cual se picaba tanto Alejandro, que teniendo otro músico llamado Timoteo, era su voz tan suave, que la mano puesta al instrumento parecía lengua delicada que hablaba. Y con esto era tan señor de los afectos del príncipe, que le acontenció alguna vez, estando comiendo, tañerle una batalla con tanto artificio que le hizo levantar de la mesa y pedir el arnés con grande priesa; y tras esto, cuando le vio más encendido en las armas fingidas, volvió la música a cosas de sosiego y amansole con la misma facilidad que un golpe de agua apagaba el fuego levantado. No hacía menos el pastor David con su suegro Saúl”

Siguiendo con la historia de Guzmán de Alfarache, Sayavedra nombró a la música provocadora e incitadora del amor. Los juglares y trovadores eran los encargados con sus cantos de ahondar en el corazón de las damas. Acordándose del comediógrafo griego Menandro (342-292 a.C), escribió:

“En casa teníamos la música por pasto ordinario; de noche andaban por las calles dándola a las que ellos querían agradar; de día no entendían en otra cosa, que parecían encantados; grandemente provocaban con ella, que yo les vi hacer milagros de amores, gozando

de muchos lances que, como dijo Menandro, es la música grande incitamento para el amor, y en ella se halla grande refugio para solicitar y conquistar los corazones”

Finalmente, como excelente colofón, detalló conscientemente la doctrina de las pasiones estudiada anteriormente desde el punto de vista musical, el cual despertaba en el ser humano determinados afectos según el tipo de melodía sonante:

“...viene esto de aquella simpatía que el alma tiene con la música, a la cual se sujeta, ora esté alegre, ora triste, ora colérica, ora flemática, ora llena de enojo o de cualquier otra pasión. Y así les echo mucha culpa, pues usaban deste ejercicio para vicios o regalo, usando desordenadamente, gastando demasiado tiempo y haciéndole alcahuete de sus malos intentos”

Apócrifo o no, desde el punto de vista terapéutico musical, la obra de Sayavedra no tiene desperdicio, pues puso de manifiesto todo el conocimiento de una época que se consagró en el manejo de las pasiones por medio de las melodías, y que mejor modo de hacerlo saber que a través de los únicos documentos escritos que podían llegar al pueblo interesado en nuevos conocimientos.

9. La terapia musical en la pintura flamenca barroca

La concepción eminentemente “sensorial” del arte explica que, debido a su enorme poder “persuasivo” y “emotivo”, el Barroco concedió a la vista y al oído la supremacía sobre los restantes sentidos, estableciendo entre ambos una competencia que se plasmó de forma recurrente en el teatro, del que pintura, poesía y música constituyeron los tres pilares básicos.

No resulta extraño que el artista barroco pronto descubriera que música y pintura compartían bastantes de sus convenciones, efectos y conceptos, y ello explica la frecuencia de las representaciones plásticas de la música en las obras pictóricas del momento, dado que gracias a su rico repertorio de símbolos contribuyó a la pluralidad de significados, favoreciendo la aparición

de géneros “pictórico-musicales” diferentes pero muy relacionados entre sí¹⁵⁵.

Muchas son las manifestaciones visuales de grupos instrumentales de cámara, representados en las cortes palaciegas o en las calles de las ciudades en disposición jocosa, y llevados por la embriaguez lúdica de clases magistrales donde aparecían siempre mujeres intérpretes, y de interiores burgueses pacíficos y costumbristas aderezados con un halo musical etéreo y misterioso. Sin embargo, existió un conjunto de pintores exclusivo, en su mayoría de la escuela flamenca, que relacionaron la música con un propósito terapéutico y medicinal.

9.1. Los mensajes terapéutico musicales en los virginales de los cuadros flamencos

Tras revisar la pinacoteca de ciertos museos, las alusiones a la terapia musical en la pintura barroca, y sobre todo flamenca, se hace patente en elevado grado. Pintores de la talla de Johannes Vermeer (Delf, 1632-1675) mostraron en sus cuadros un guiño a la música más allá del enfoque verista. Amén de un gran número de pinturas en las que aparecen claramente alusiones musicales, instrumentos y protagonistas cantando, centramos nuestra atención hacia un cuadro que se relaciona directamente con el propósito de esta tesis, no por lo que a simple vista aparece en la pintura, sino por un escrito grabado en la tapa abierta del instrumento representado: “La música es compañera de la alegría y medicina para los dolores” (*Música laetitiae comes medicina dolorum*).

La escena musical nos obliga a mirar de frente una realidad que se presenta serena y armónica, la de la intimidad del hogar burgués como refugio frente a cualquier revés que tenga preparado el destino. Y, por supuesto, no puede haber sosiego y recogimiento sin música, esa medicina que es capaz de curar todo sufrimiento.

¹⁵⁵ FLÓREZ ASENSIO, MARÍA A.: *Sobre la música en la pintura del siglo XVII*. Revista Goya n°306



La lección de música. (detalle) 1662.

The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II

Pero ahondemos más en la frase en si. Las influencias hacia los poderes curativos de la música y su componente medicinal no se escapó al dominio cultural del pintor, por lo que era un saber muy extendido en esta época. Se puede observar entonces, que el carácter terapéutico de la música buscaba un lugar en la ciencia barroca, y como hemos estudiado en este capítulo, totalmente fundamentado práctica y teóricamente. Lo que no está tan claro es como Vermeer conocía dichos poderes musicales, elevando a la música hasta el punto de ser medicina para las dolencias, pues según su biografía, no fue hombre de viajes ni de relaciones con círculos culturales asiduos. No obstante, el hecho de que la Holanda barroca atravesara su época dorada, suponiendo un florecimiento político, económico y cultural, da cabida a la idea de que las nuevas tendencias músico- terapéuticas estuvieran en boca de muchos.

Por lo que parece, los mensajes y lemas que se grababan en las tapas de los virginales tenían una intencionalidad y un mensaje muy definido. En el caso de Vermeer, la finalidad de lo escrito estaba clara. Muchos de estos lemas se referían a los poderes curativos de la música, incluyendo la sanidad y los asuntos del amor, como veremos más adelante. Como objetos exquisitos, los virginales y claves, esmeradamente decorados, parecían estar inspirados en la

obra de los naturalistas de la época y en el creciente interés en la catalogación de las obras de la naturaleza, haciendo que los instrumentos per se, agradaran a los cinco sentidos, evocando los placeres del gusto, el olfato y la vista en artefactos principalmente destinado a ser tocados y escuchados.¹⁵⁶

Corroborando lo descrito, en la misma línea pictórica que el genial artista de Delf, encontramos las obras de dos pintores neerlandeses llamados Gabriel Metsu (1629-1667) y Gerard Terboch (1617-1681)¹⁵⁷, que sin salirse de la misma estética, plasmaron con un sentido semejante al de Veermer a dos intérpretes femeninas ante el virginal, en cuyas tapas reza el siguiente mensaje: “En tu música he puesto toda mi confianza, no me avergüences” y “Todo lo que respiras, alabe al Señor”¹⁵⁸

El mensaje ahonda en un profundo sentimiento religioso, pero con algunos tintes interesantes, pues tanto Metsu como Terboch, manifestaron la importancia de la música en el Barroco a la hora de provocar emociones y sentimientos determinados. Lejos del marcado carácter medicinal que otorgó Veermer, el mensaje de Metsu estaba más en la dirección de las doctrinas luteranas, en las que la música era un elemento esencial para llegar a Dios, sin desmerecer su vertiente terapéutica para tal fin.

9.1.1. Los instrumentos de tecla y los lemas sobre el poder de la música

Pero los pintores anteriormente mencionados se basaron en teclados reales que sirvieron como modelos para sus fines. Muchas veces los veían en casa de los artesanos, y otras en casa de los mecenas a los que acudían a intentar vender sus obras.

¹⁵⁶ G. O'BRIEN, RUCKERS.: *A Harpsichord and Virginal Building Tradition* (Cambridge, 1990), pp. 145-6.

¹⁵⁷ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 36

¹⁵⁸ SUTHERLAND HARRIS, ANN.: *Seventeenth-century art & architecture*. Publisher Laurence Kinas 2005 London. Cap.5 p. 362

Entraron con fuerza hacia finales del XVI y durante todo el Barroco, una ingente cantidad de instrumentos de tecla absolutamente sublimes con verdaderos lemas morales pintados y/o escritos en sus cubiertas. La mayor parte de dichos mensajes estaban relacionados con los efectos que la música era capaz de propiciar, tanto a nivel preventivo, como a nivel curativo en el ser humano.¹⁵⁹ Algunos de estos artefactos presentaban pinturas alegóricas y otros directamente el lema que situaba a la música en una elevada esfera social, moral y por supuesto terapéutica.

La cosa sucedía de la siguiente manera: el constructor, según costumbre común de la época, podía tallar en la madera de la tapa una sentencia latina referida a la música o un dicho de sabiduría aplicable ya no a quien tocara, sino a quien lo viera en la tapa durante la realización de alguna labor circunstancial: el sirviente al desempolvar el instrumento o el señor, mientras se enfrascaba en amenas charlas con sus invitados, que ocasionalmente también darían con la mirada sobre el instrumento.

Las pinturas por lo general iban enfocadas hacia contenidos amorosos o descripciones idílicas en parajes pastoriles, de cacería etc. Pero lo interesante para nosotros, estaba en los títulos escritos donde vemos algunos ejemplos¹⁶⁰.

Cada uno de los comentarios escritos, iban dirigidos a manifestar el poder efectista de la música y su incidencia en el hombre. Desde la capacidad de esta para alegrar la tristeza, elevar los corazones, y ser un medio medicinal para los dolores, hasta la funcionalidad para acompañar el trabajo.

Mención aparte merece el último de ellos que reza: ¿Qué es esto que oigo, que suena potente y suave y tiene la capacidad de llenar mis oídos? La música de las esferas. El comentario al respecto es del libro II del *Comentario del sonido de Escipión* de Macrobio (siglo IV d.C)¹⁶¹, y habla sobre la consecución de la música de las esferas y

¹⁵⁹ HUBBARD, FRANK.: *Three centuries of harpsichord making*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967, p. 166

¹⁶⁰ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº37

¹⁶¹ MACROBE.: *Commentaire du Songe de Scipion*, livre II

su ordenación estelar. Curiosamente, es la única frase de toda la carta que se refería explícitamente a la capacidad sonora dulce y/o potente para afectar al hombre. Lo relevante es el pequeño diálogo que estableció, pues lanzó una pregunta que aparece en la tapa del virginal, y la contestó debajo del teclado.

Tantos mensajes morales incrementaban el interés hacia la música y su valor terapéutico así como su valor estético.

Estos instrumentos se revalorizaron en tal medida que no se entendían sin su arenga. El que lo tocaba se sumía en el contexto de lo escrito o dibujado, el que lo escuchaba se cautivaba con las palabras adornadas de música y el que simplemente lo leía, imaginaba lo que de allí podía salir.¹⁶²

El gran intérprete de los teclados en el Barroco, amén de gran compositor, fue sin lugar a dudas el italiano Gerolamo Frescobaldi (1583-1643), que tendió un puente importantísimo entre su música y la teoría de los afectos. Ahí radica nuestro interés hacia él. Frescobaldi publicó en Roma su *Primo Libro di Toccate* (1615), cuyas tocatas, eran por sus contenidos afectivos canciones instrumentales, muy complejas, y densamente ornamentadas. La obra de Frescobaldi y la música instrumental de sus contemporáneos italianos se inscribió bajo lo que conocemos como teoría de los afectos, según la cual, cada pieza musical no era otra cosa que una sucesión de afectos expresados en clave melódica: las piezas más afectivamente complejas desarrollaban un sinfín de tramos melódicos distintos, a veces unidos por pasajes de transición, a veces violentamente confrontados unos con otros; la sucesión de afectos podía ser sosegada y meditativa, o también podía ser tormentosa y no gentilmente resuelta. En la música de Frescobaldi podían encontrarse algunos de los ejemplos más claros de lo distinta que podía ser la naturaleza de los cambios de afecto, y todo con la interpretación exclusivamente instrumental de los teclados Barrocos.

¹⁶² LEPPERT, M.: *The theme of music*, vol 1, pp.73-106; Mc Geary, *Harpsichord Mottoes*, pp.18-35

¿Podemos ahora entender la relación entre la música que brotaba de estos instrumentos y los mensajes escritos en ellos? Por supuesto, pues frases como “desterrar la tristeza, elevar los corazones tristes, o medicina para los dolores” no eran sino cortas expresiones vocales de lo que la doctrina de los afectos quería expresar con la música.

9.2. Los cirujanos-barberos. Representación y repercusión en la sociedad barroca europea

En otro orden de cosas, y a colación de otras pinturas flamencas de esta época, vamos a describir la figura de un personaje cuanto menos peculiar, cuyo perfil se forjó en la Edad Media: hablamos del barbero-cirujano. A pesar de tener un bagaje histórico importante, su figura y labor se relaciona con la música hacia finales del Renacimiento y durante todo el Barroco.

En esa época el barbero no era sólo un estilista del pelo, sino también un dentista o “extractor de muelas” y un cirujano menor. Los clientes por lo general, acudían a cortarse el pelo o a sacarse una muela en el mejor de los casos. Durante la espera, el establecimiento se convertía en un lugar de reunión para la gente que asistía, pues a menudo tocaba instrumentos y cantaba mientras esperaban su turno con el barbero. En otros casos, era el propio barbero el que interpretaba canciones tanto vocales como instrumentales, como sedante a sus enfermos, intentando conseguir la relajación anterior a la extracción de algún molar o la operación quirúrgica simple.

Un documento sin igual nos llega de la mano del pintor holandés Gerrit Dou (1613-1675), con la obra llamada “*La extracción*”¹⁶³ fechada entre 1630 y 1635. En la pintura observamos la incisiva, y nunca mejor dicho, labor del barbero en la extracción de las muelas de un paciente, que se encoje previniendo el dolor que se le va a infringir. Todo resultaría normal si no reparáramos en los utensilios ubicados en la mesa del fondo, en la que claramente se observa un violín. Por lo que parece, la música se convirtió en este

¹⁶³ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 38

entorno en un elemento terapéutico esencial, tanto para el paciente que era atendido como para el que esperaba.

Aunque en menor escala de importancia, debemos recordar la incidencia musical en las operaciones quirúrgicas refrendada por el musulmán Abulcasis, allá por el siglo XI. Tradición que sin duda se ha ido manteniendo hasta el siglo XX, como veremos en capítulos venideros.

Otro lienzo alusivo a esta temática fue el realizado por Jan Steen (1626-1679) pintor prolífico y de mucha personalidad, cuyas obras se distinguieron fácilmente de las de sus contemporáneos por la forma en que trataba los temas. La mayor parte de sus pinturas eran escenas de género llenas de detalles humorísticos que solían ilustrar proverbios y que contenían mensajes moralizantes. En este caso, la intención era mostrar, al igual que Dou, la labor que ejercía el barbero-cirujano en la extracción de la llamada “piedra de la locura”, que en contra de lo que pareciera, los curanderos hacían una pequeña incisión craneal que apenas sangraba y “extraían” la estulticia humana.

Pues bien, Jan Steen, encuadró este momento quirúrgico en la estancia de un cirujano-barbero, definido por los utensilios que se exponían bajo el alfeizar de la ventana. No obstante, es indispensable fijarse en el fondo del cuadro, justo en la pared que sube por las escaleras. Colgado en la misma, aparece un laúd, señal inequívoca de la utilización musical en estos lugares.¹⁶⁴

El dominio geográfico de este hallazgo se propagó por Europa. Aunque fueron los pintores holandeses los que lo escenificaron, nos llegan documentos¹⁶⁵ de que en España, se utilizó la guitarra como instrumento de distracción y relajación en las barberías barrocas.

No podemos por menos que reconocer, que esta actividad musical era muy interesante, no sólo por su evidente valor terapéutico, sino porque se crearon estilos musicales menores y

¹⁶⁴ Addenda iconográfica. Imagen nº 39

¹⁶⁵ FLORES, A.: *El barbero*, en: Correa Calderón, E., *Costumbristas españoles*, 2 vols., vol. I Aguilar de Ediciones, S.A., Madrid, 1964. pp. 1030 -1039

coplas de cierto bagaje histórico en estos ambientes. Tanto es así, que en un estudio realizado por el musicólogo Miguel Querol Galvadá (1948), cita: La guitarra en manos de los barberos barrocos constituía una verdadera potencia festiva, y llegó a serles más connatural que la misma navaja. A tales efectos menciona a cuatro autores de renombre de la literatura española de la época, que escribieron con especial afecto la función de la guitarra en estos dominios¹⁶⁶. Tal fue el caso de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1643), en cuya obra *El Sueño*, en el capítulo titulado *Las zamburdas de Plutón*, indicó al respecto de la prisión sufrida por los cirujanos-barberos:

“Pasé allí, dice, y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra..., y cuando iban con aquel ansia natural de pasacalles a tañer; la guitarra les huía... y ésta era su pena”¹⁶⁷

La temática no se direccionó tanto hacía el efecto medicinal de la música, sino al arte que parecía ser desprendían estos “cirujanos”. De otro poema, tal vez más largo, volvió a mencionar Quevedo a los barberos guitarristas: “El Conde Claros que fue título de las guitarras, se quedó en las barberías, con chaconas de la agalla”

Seguramente, el Conde Claros, cuyo nombre aparece adherido al título de un romance anónimo de finales del siglo XV y musicado por el célebre vihuelista Luis de Narváez, fue un noble de principios del siglo XVII con buena predisposición para la música, que alternaría con sus estudios de medicina menor. Al poseer un título nobiliario, su futuro hubiera estado en la corte, pero según las palabras de Quevedo, parece que frecuentaba las barberías tocando chaconas, especie de danza popular de tres tiempos con variaciones en el bajo con agógica alegre y vivaz.

Por otra parte, encontramos en la obra de Querol Galvadá otra alusión al respecto. Esta vez se trata del sevillano Mateo Alemán (1547-1615), médico y literato nombrado en el punto 8.2,

¹⁶⁶ QUEROL, M.: *La música en las obras de Cervantes*, Ediciones Comtalia, Barcelona, 1948

¹⁶⁷ QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE.: *Las zamburdas de Plutón*. Ediciones de Arte y bibliofilia 1975 (1631)

que pasó a la historia por escribir la novela picaresca *Guzmán de Alfarache*, en cuya segunda parte se refirió así al quehacer del barbero-cirujano: “no pasa un médico sin guantes y sortija, ni un boticario sin ajedrez, ni un barbero sin guitarra que tan bien cura, ni un molinero sin rabelico”¹⁶⁸

En pos de los petulantes versos de Quevedo, se hallaba su rival en letras Luis de Góngora y Argote (1561-1627) que llevado por el conocimiento cultural de la época, también escribió a título personal acerca del acervo musical de los barberos. La contextualización de sus *Copillitas*, fueron escritas durante una enfermedad que le postró en su casa durante largo tiempo. Aunque lo interesante de esto, es que Góngora tenía una inclinación significativa hacia la música, por lo que sus conocimientos sobre ella le llevaban a expresarse desde un prisma más científico diciendo: “En mi aposento una guitarrilla tomo, que como barbero templo y como bárbaro toco”

La “guitarrilla” como parece ser que se le conocía, fue creada para el pueblo, además de la curiosa y anecdótica relación entre dicho instrumento y la profesión de barbero: “...*que como barbero templo...*”. Tan importante como la bacía o la navaja, era la guitarra para ellos. En ninguna barbería española faltaba el instrumento. Afición popular, añeja y arraigada desde que fue creada hasta casi nuestro días, una conjunción perfecta donde la literatura del Siglo de Oro Español le dio un protagonismo sin precedentes en muchas de sus obras. Se usaba para acompañar a la voz y rememorar en cualquier momento y con acordes sencillos, cualquier sentimiento humano, de alegría o tristeza. Ahí radica su componente terapéutico más profundo. Podía ser una herramienta más de la casa: “En mi aposento una guitarrilla tomo...”, del zurrón del viandante, o de cualquier músico o escudero, a cualquier hora y a disposición del que se atreviera a acariciarla: “...y como bárbaro toco.”, para alegrar, para añorar, para recordar.¹⁶⁹

¹⁶⁸ ALEMAN, MATEO.: *Guzmán de Alfarache*. Segunda parte. p.355

¹⁶⁹ RUZ MATA, FRANCISCO JAVIER.: *Recorrido pedagógico a través de la guitarra renacentista*. Revista digital para profesionales de la enseñanza. Federación de Enseñanza de CCOO de Andalucía. Enero de 2010. p.2

La representación pictórica al respecto del auge en las barberías españolas la encontramos en este grabado anónimo del XVII¹⁷⁰ en el que vemos una barbería con innumerables útiles y a la izquierda del mismo, una guitarra/laúd que pende de la pared, clara intención de la funcionalidad de la música utilizada por el barbero-cirujano.

Dicha funcionalidad comenzó a tomar relevancia en los trabajos manuales, pues recordemos la música utilizada en los talleres de costura o en los trabajos agrestes que tanto han acompañado los quehaceres de sus artesanos y jornaleros. No obstante, es destacable la presumible y notoria habilidad musical de los barberos-cirujanos, que si bien tenían su trabajo bien definido, muchos de ellos mostraron intereses hacía la alquimia, tomando a la música como una necesidad para el trabajo y como un imperativo a la hora de reconocer su poder terapéutico.

9.3. La medicina musical en el hogar burgués flamenco

La sensación de sobriedad y sosiego de las pinturas flamencas, mostraban un tipo de obras de carácter costumbrista y ciertamente misterioso. Gran cantidad de estos artistas, intentaron reflejar el interiorismo y el estilo de vida acomodado de la Holanda barroca burguesa, siempre representando elementos de la vida cotidiana en ambientes de claro-oscuro, marcados por un aura etérea y sutil. En esta atmósfera enigmática emergieron figuras que adoptaron actitudes muy significativas. Algunas de estas obras simbolizaron el caudal terapéutico-musical, conjugando la ya comentada doctrina de los afectos, y la repercusión medicinal de la música.

En primer lugar destacamos a Emmanuele de Witte (1617-1691), al que podemos considerar la excepción que confirma esta teoría, pues solo realizó una pintura de interior burgués, pero con una temática terapéutico-musical muy definida.

Conocido sobre todo por sus cuadros de interiores de iglesias, de Witte dedicó esta única composición llamada *Interior con una mujer*

¹⁷⁰ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 40

al virginal, constituyendo uno de los ejemplos más característicos del género.¹⁷¹ Aunque parezca que el cuadro no represente más que lo que vemos, una mujer sentada en el virginal tocando, y una criada al fondo de la casa limpiando, debemos ir más allá. En la izquierda de la pintura aparece una cama en la que claramente se asoma un rostro indefinido. Presumiblemente el de un caballero (marido o amante de la mujer intérprete tal vez); por los ropajes que se desordenan en la silla contigua al lecho (espada, capa, botas etc.). El hecho de que el virginal este ubicado en el mismo lugar que la cama, hace que pensemos en la asiduidad de la interpretación instrumental para una persona yacente, bien por placer o bien por enfermedad. Sea como fuere, el objetivo de De Witte fue mostrar en un ambiente absolutamente tranquilo y en silencio, la irrupción sonora de las teclas del virginal, buscando el sosiego o la terapia de la persona que la escuchaba y la de la propia intérprete.



Interior con una mujer al virginal. 1630

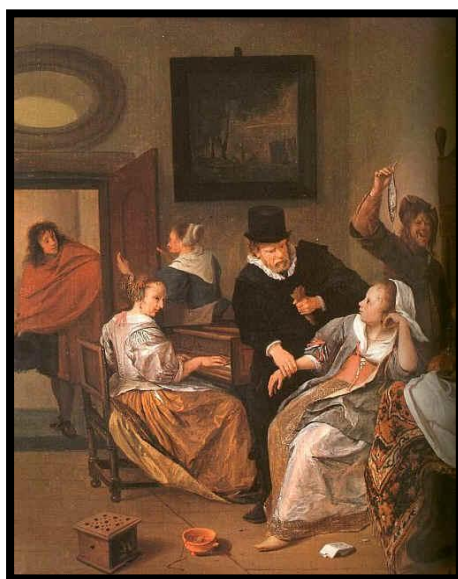
Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Otro de los pintores flamencos de esta corriente fue Jan Havicksz Steen, o mejor conocido como Jan Steen (1625-1679). Este neerlandés de Flandes, tenía especial predilección por hacer aparecer en sus pinturas instrumentos musicales por doquier, sin

¹⁷¹ ÁLVAREZ, TOMÁS.: *El encanto de la pintura holandesa del XVII*. Artículo escrito en la revista *Guiarte* en Enero de 2010.

más que la pura celebración, pues en la mayoría de sus cuadros están tocándose en actitud jocosa y lúdica. Encontramos sin embargo dos representaciones en las que la música ocupó un lugar diferente, científico-médico.

En la obra *La visita del doctor*, pintada entre 1663-65, vemos una escena que no nos deja indiferentes. En la parte central del lienzo, formando un triángulo perfecto, observamos a una joven sentada, enferma, a la que el doctor le está tomando el pulso. Junto a ellos, tocando un clave hay otra mujer que está siendo partícipe de esa consulta, pues mira y no deja de tocar, ¿Por prescripción médica? Tal vez sí, tal vez no, pero lo que sí está claro es que la música está siendo partícipe del tratamiento a la enferma, que por lo que parece, se diría que sufre algún trastorno psíquico, como melancolía o mal de amores.



La visita del doctor, 1663-65. Jan Steen (Flandes: 1625-1679)

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. EE.UU

En la misma disposición encontramos el siguiente cuadro del mismo autor. En esta ocasión Jan Steen fue explícito en cuanto a la aparición terapéutico- musical, no obstante, podemos observar

como justo arriba de la cabeza de la mujer enferma, cuelga un laúd, síntoma inequívoco, por lo que sabemos de él, de su objetivo en la pintura. No se está haciendo uso físico del instrumento, pero gracias a los documentos extraídos de la cultura musulmana, conocemos la importancia terapéutica que entrañaba la sola presencia de dicho artefacto. Vemos igualmente que la actitud del galeno es idéntica a la de la pintura precedente, además el ademán es el mismo, toma el pulso de una paciente, esta vez más abatida que la anterior, que reposa su cabeza en un gran almohadón. Perfectamente podríamos pensar que el médico, que parece estar hablándole a su paciente de la prescripción terapéutica que debe seguir, le recomienda música para su “visible” melancolía o mal de amores, pero francamente, es osado hacer hablar a los cuadros cuando desconocemos la intencionalidad exacta del pintor.



El doctor y su paciente Jan Steen (1625-1679)

Rijksmuseum, Amsterdam. Holanda

La parte teórica del mal de amores merece especial atención por el alto contenido musical de su tratamiento. Un sinfín de trabajos, analizaron desde la antigüedad esta patología, que si bien parece en la actualidad una insignificancia, en aquel entonces no era tal, siendo tratada como una enfermedad capaz incluso de causar la muerte. Por lo tanto es menester, a colación de los últimos cuadros de Jan

Steen, hacer un minucioso estudio de este mal y su tratamiento terapéutico musical, nombrando a algunos teóricos que apoyaron la utilización de melodías para paliar o provocar el mal de amores o el amor respectivamente.

No desdeñemos el carácter musical de los tratamientos, pues parten muchos de ellos de síntomas que el “mal de amores” provocaba en la psique humana y que con el manejo de ciertos sonidos, eran capaces de incidir sobremanera en el sufrimiento que pasaba el “enamorado”.

10. La música como tratamiento del mal de amores

Gracias a los trabajos medievales de Arnaldo de Vilanova, Bernardo de Gordon, Constantino el Africano, pero sobre todo los del poeta francés Pedro Abelardo, el mal de amores, ha sido una temática recurrente a la hora de definir numerosas patologías de carácter mental, con sintomatología muy concreta y con una especial fama entre un sector social determinado. Los médicos y poetas mencionados arriba, insistían en que el amor heroico o mal de amores, solo podían sufrirlo los hombres, pues las mujeres eran más frías. Además tampoco afectaba a los pobres, porque no estaban expuestos al placer con frecuencia, que era el factor de riesgo. El mal de amores era, entonces, una enfermedad de hombres ricos y nobles.

El pronóstico del mal de amores no era bueno, pues si la enfermedad no era curada, el enfermo se podía volver loco o incluso morir. Por eso, para curarla, existían una cantidad de remedios interesantes entre los que destacaba como principal, la música. La eficacia de ésta en dicha patología, se basó en principio, en aplicaciones terapéuticas esotéricas, como veremos en el punto siguiente, que unía el arte del orden universal y la armonía. Además, la música asignaba a las capacidades psicofísicas, capacidades afectivas.

El amor y la música fueron, de hecho, representados en el Barroco, por numerosos pensadores. Ambos eran, paradójicamente,

fuerzas insustanciales que producían efectos físicos evidentes¹⁷², y fueron víctimas de febriles apetitos sensuales incontrolados, por lo que tanto amor como música estuvieron sujetos a estrictas medidas de control social.¹⁷³ Este complicado discurso circuló entre los siglos XVI y XVII donde teóricos y profesionales acerca de la experiencia musical, incorporaron a sus enseñanzas las de Platón, Aristóteles, Aristoxeno, o Galeno, así como las teorías de los medievales y renacentistas.¹⁷⁴

Como se ha demostrado, varios documentos del pensamiento griego antiguo sostuvieron que la música podía afectar de forma misteriosa y alterar la disposición de sus oyentes. El arte musical por tanto, propiciaba extraordinaria moral, y tenía cualidades educativas y terapéuticas, y no dudaron en otorgarle la capacidad para tratar dolencias físicas y equilibrar la psique en numerosas condiciones, incluyendo el amor.

Ya en el medioevo, las síntesis de Boecio, en el siglo VI, conservaron su inestimable influencia en el pensamiento musical hasta bien entrado el Barroco. Por lo tanto, en el progreso de la pasión del amor, la armonía, mediante su acción, restauraba el cuerpo y el alma.

Para el artista en solitario, el hecho de hacer sonar su música era un medio para fomentar la curación, la introspección y el equilibrio psicofísico a través de la terapéutica personal. De las teorías de Boecio al respecto, se extraía la idea de que la música podía manipular la respuesta del estado anímico y físico con un fin terapéutico, idea que predominó en los escritos sobre el uso de la música en el mal de amores desde la Edad Media hasta la pre-modernidad. Las recomendaciones musicales y las descripciones

¹⁷² FINNEY G.L.: *Music, Mirth and the Galenic Tradition in England*, in J. A. Mazzeo (ed.), *Reason and the Imagination: Studies in the History of Ideas, 1600-1800* (London, 1962), p. 143

¹⁷³ AUSTERN L.P.: *Alluring the Auditorie to Effeminacy: Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England*, *Music and Letters*, 74 (1993), pp. 347-8; R. Monelle, 'Passion and Music', *Musical Praxis*, 1 (1994), pp. 9-12.

¹⁷⁴ KASSLER.: *Apollo and Dionysus: Music Theory and the Western Tradition of Epistemology* in E. Strainchamps and M. R. Maniates (eds), *Music and Civilization* (New York and London, 1984), p. 459

hechas por los médicos, filósofos y teóricos de la música barrocos, en relación a esta “enfermedad” se reflejaron en muchas ocasiones en tratados esotéricos perfectamente compatibles con la mayoría de los libros médicos la época. Tales escritos también reforzaron la noción de que la música podía purgar los afectos eróticos así como despertar sentimientos amorosos.

Aquí nos detenemos para recalcar una vez más la ambivalencia de los efectos de los sonidos, cuyo sustento teórico comenzó Ovidio (43-17 a.C), que ya recomendó en su *Remedio Amoris* que el paciente debía evitar el teatro, el uso de cítaras, de flautas, de liras, y de la voz, pues eran capaces de enervar la mente.¹⁷⁵

La prescripción de la terapia de la música medieval de amor heroico, basado en los principios griegos y árabes, además de la sabiduría de la Europa cristiana, continuó para centrarse en la capacidad de la música para alterar los estados de ánimo y levantar la flaqueza física. Ésta, era parte de un grupo de actividades encaminadas a tratar a los enfermos de melancolía excesiva, que también incluía beber vino, viajar, visitar los jardines fragantes con agua corriente, recitar poesía, y hablar con amigos.

Según algunas opiniones, la música como tratamiento, funcionaba mejor en sinergia con el vino o con el baño de agua tibia, pues dicho conjunto quitaba la tristeza, y restauraba los componentes psicofísicos alterados.¹⁷⁶

Detengámonos en esta curiosa unión. Sabemos, que no es la primera vez en este libro que nos encontramos con que ambas recomendaciones eran compatibles para una terapia adecuada de la melancolía o el mal de amores. Pero ¿qué melodías eran las adecuadas para este espectáculo lúdico-terapéutico?

Ni los médicos, ni los teóricos de la música sugirieron ningún repertorio al respecto de forma concreta. Vilanova, se limitaba a

¹⁷⁵ OVID.: *Libri de arte amandi et de remedio amoris* (Tusculani, 1526) Liber Secundus, f. 54.

¹⁷⁶ VILLANOVA, ARNALD OF.: *De Amore Heroico, in Opera Omnia*, p. 1530; y *De Amoris Heroici in Praxis Medincinalis*, p. 200

recomendar música agradable cantada o tocada con instrumentos para el tratamiento del amor heroico, diferenciando el tipo de instrumentos y las canciones para los trastornos cerebrales de la manía y la melancolía, los cuales, por supuesto, producían síntomas similares a los del mal de amores.¹⁷⁷

Como tratamiento en si, la herencia medieval médico-musical incluía la estimulación auditiva del apetito erótico junto con banquetes y baños, una manifestación destinada a distraer el amor obsesivo. Giovanni Bocaccio¹⁷⁸ explicó al respecto que “las canciones e instrumentos musicales tenían el poder de disipar la melancolía, que era provocada por los humores fríos”.¹⁷⁹ Recordemos al flamenco Tinctoris, en el siglo XV, quien en uno de sus veinte postulados sobre los efectos de la música, se mostró muy explícito a la hora de manifestar que ésta avivaba el amor.¹⁸⁰ Baltasar de Castiglione (siglo XVI), que tan bien habló de los remedios para la picadura de la tarántula, tuvo una mención especial para la música en el amor cortés en su obra *El cortesano*. En ella citó el poder de la misma para que el cortesano masculino atrajera el amor de las mujeres diciendo: “la melodía tierna y suave, llega a la mujer por buen hacer del cantor, y dulcemente la embriaga con su canto”¹⁸¹.

10.1. Castiglione y su cortesano ideal: Constantijn Huygens

Castiglione, al escribir su manual del perfecto cortesano, educado en música y rápido en el manejo de la palabra y la voz cantada, no lo hizo metafóricamente ni hipotéticamente. Su modelo a seguir fue el

¹⁷⁷ VILLANOVA, ARNALD OF.: *Opera Omnia*, p. 1530; y *Praxis Medicinalis*, p. 200; McVaugh, *Medicine before the Plague*, p. 232.

¹⁷⁸ BOCCACCIO, G.: *The Book of Theseus/Teseida delle nozze d'Emilia*, trans. B. M. McCoy (New York, 1974), p. 200

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ 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

¹⁸¹ CASTIGLIONE, B.: *The Courtier*, trans. T. Hoby (London, 1561), sig. J2.

holandés Constantijn Huygens (1598-1687), poeta clásico del siglo de oro neerlandés¹⁸².

Como músico al uso, Huygens manejó a su antojo los conocimientos musicales para promocionarse en una sociedad aristocrática de la que formaba parte desde la cuna. Fue uno de los primeros personajes de la historia que utilizó el poder evocador, terapéutico, cautivador, educativo y social de las melodías y las armonías adornando sus tañidos con excelentes sonetos.

Como el mejor de los profesionales, Huygens fue instruido al respecto desde su nacimiento. Se crió en La Haya y recibió una educación humanista completa en los idiomas, las ciencias y las artes, así como en la danza, la esgrima y la equitación. Su padre, que le dio las primeras clases de canto, tuvo buen cuidado en la educación musical de su hijo no solo por el placer estético, sino también con el propósito de mejorar sus habilidades sociales.

En los siguientes años, la música ofreció una ayuda inestimable a Constantijn, pues le abrió el camino como secretario personal del príncipe Federico Enrique de Orange (1625-1647) y su sucesor, Guillermo II (1647-1650).

Agradecido por la educación recibida de sus padres Huygens dijo: “Gracias a ellos, un niño de cinco años, se alimentaba con dulces sonidos junto con las primeras cucharadas” A esa edad aprendió a tocar la cítara, seguida de la viola da gamba y el laúd. Luego aprendió a tocar la tiorba y la guitarra. Todos instrumentos de cuerda, potenciando la sensualidad de los mismos y la facilidad de llegar al espectador con mayor celeridad.

Huygens tuvo una influencia significativa en todo el desarrollo cultural de los Países Bajos. Entre sus muchos logros, llevó al joven Rembrandt van Rijn a la élite cortesana y presentó al científico Anthonie van Leeuwenhoek (1632-1723)¹⁸³ a la Royal Society de Londres. Conoció a Rubens y Van Dyck, y además, aunque no es

¹⁸² BACHRACH, A. G. H.: *Sir C. Huygens and Britain: 1596-1687. A pattern of cultural exchange*, vol. I: 1596-1619, Leiden, Oxford 1962

¹⁸³ KLITZMAN, R.: Antón Van Leeuwenhoek, FRS on Vermeer: a figment of the imagination. *FASEB Journal* 2006; 20: 591-4.

seguro, actuó de marchante con algunas obras del gran Johannes Vermeer¹⁸⁴.

La correspondencia de Huygens, sus poemas, diarios, revistas y memorias, nos proporcionan información detallada acerca de sus actividades musicales. Por ejemplo, separaba estrictamente sus negocios del ocio, dedicado por completo a las artes, especialmente la poesía y la música. A pesar de considerar esta última como un pasatiempo, era muy consciente de que era un medio de autopromoción en los medios tanto personales como profesionales. La música desempeñó un papel importante en la obtención de contactos con varios aficionados musicales en la sociedad de clase alta de la zona norte y sur de Holanda, por ejemplo, con la familia Duarte, ricos joyeros judeo-portugueses de Amberes. Dicha familia poseía talentos musicales considerables y Huygens era un asiduo en sus reuniones artísticas. Probablemente, su carisma cautivó a Leonora Duarte (1610-1678) que recibió clases del genial poeta.¹⁸⁵

Su talento y desparpajo cortesano le llevó a París, manteniendo una estrecha relación con Descartes y Mersenne en temas musicales. Con estos contactos, Huygens conoció el punto de vista terapéutico- musical emanado de las doctrinas de los pensamientos franceses sobre la teoría de los afectos.¹⁸⁶

Compuso más de 800 piezas musicales durante toda su vida, principalmente piezas solistas para los cinco instrumentos que dominaba. Por desgracia, sólo ha sobrevivido una allemande para viola da gamba¹⁸⁷.

Huygens fue el cortesano ideal, el perfecto músico, el ingenioso poeta, el político convincente, el carismático palaciego, el

¹⁸⁴ MAREK, H.: Dominiczak Painting, Poetry and Optics: Johannes Vermeer. *Clin Chem Lab Med* 2002; 40: 192-5.

¹⁸⁵ RUDOLPH, A.: Rasch. *Leonora Duarte*, Grove Music Online, ed. L. Macy (Septiembre de 2006)

¹⁸⁶ BUIJSEN, EDWIJN.: *Music in the Age of Vermeer*, in M. C. van der Sman (ed.), *Dutch Society in the Age of Vermeer*, Zwolle 1996, p. 116-118

¹⁸⁷ CRAWFORD, TIM.: "Allemande Mr. Zuilekom." *Constantijn Huygens Sole Surviving Instrumental Composition*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXXVII*, 1987, pp. 175-181

noble influyente, el aplomado auditor, el caballero seductor y el ambicioso erudito. En otras palabras la perfección social al servicio de la corte y para disfrute e interés personal.

Recogió el testigo el ya comentado Robert Burton, considerando a la música un agente para despertar el amor, pues para él era “alimento del amor, de lo sagrado y lo profano, curación del cuerpo y del alma” Por lo tanto, la música se entendió como la llama para encender el fuego o para encender la esperanza de la pasión recíproca,¹⁸⁸ y añadió:

“Entre otras buenas cualidades de un compañero amoroso, es indispensable que esté dotado con la gracia de tocar algún instrumento, pues sin lugar a dudas, toca en la piedra del amor. Porque así como decía Erasmo de Rotterdam, el amor con música y poesía os hará músicos. Lo principal de su estudio era saber cantar, bailar, y sin lugar a dudas, ser señor con las Damas, pues no sería bien calificado en este género, si el amor no les incitase”¹⁸⁹

Hasta este momento, la figura de Erasmo de Rotterdam (1466-1536) no había centrado nuestra atención, pues su litigante espíritu se había dedicado a combatir el protestantismo en toda su extensión. La crítica hecha hacia el uso de instrumentos en el culto religioso era el único documento musical encontrado en su tesis religiosa. No obstante, a la par que teólogo era filósofo y un ferviente impulsor del humanismo. De ahí el interés por conocer las sensaciones amorosas que podía provocar la música. Desgraciadamente la guía para saber que piezas se debían tocar era inexistente, pues no hubo alusión alguna al tipo de música que se utilizaban para tal fin.

10.2. El laúd como instrumento terapéutico del mal de amores

No describiéndose las formas musicales a utilizar, si se incidió sobremanera en la descripción y anatomía del instrumento ideal para “robar” el corazón a las damas y a los caballeros. Hablamos,

¹⁸⁸ BURTON, R.: *The Anatomy of Melancholy*, pt 3, sect. 2, mem. 3, subs. 1, p. 540

¹⁸⁹ Ibid.

como no podía ser de otro modo del laúd, instrumento por excelencia de toda la terapia musical que nos ha acompañado a lo largo de los siglos hasta este punto.

La relación entre los sonidos del laúd y el amor, nos llega gracias a un manuscrito escrito hacia 1670 por la inglesa May Burwell (1623-1689). En su obra *Instruções for the lute* explicó el gran valor del instrumento en el cortejo y tuvo la osadía de mercantilizar al laudista, tratándolo como una ganga de mercado para el matrimonio y haciendo hincapié en una mezcla de cualidades entre lo atractivo, lo sagrado y lo secular:

“El laudista es un intérprete modesto de nuestros pensamientos y pasiones. Para aquellos que entienden este lenguaje se puede decir que por su ayuda llega al corazón... Y [a] los que tienen la gracia para levantar allí la mente a la contemplación de las cosas del cielo, esta armonía celestial contribuye mucho a elevar nuestras almas y hacer que se fundan en el Amor de Dios. Nada representa tan bien al consorte como esta gran cualidad pues da más anticipo de las alegrías celestiales y de la felicidad eterna... Algunos han creído que debe ser una encarnación angelical, y que deben unirse cuanto antes en matrimonio con una persona que posea esta rara cualidad”¹⁹⁰

Conocer el pensamiento de una mujer era la mejor manera de conocer sus deseos. La importancia para Burwell de tener como esposo a un tañedor de laúd, nos es bastante novedosa, pues hasta este momento no se había dado tanta relevancia al hecho de ser conyugue de un músico. Pero si incidimos en el punto de vista terapéutico musical que esto suponía, la medicina estaba en casa. Los tintes religiosos de las palabras de Burwell se antojaban excesivos y hasta cierto punto exagerados, pues el hecho de comparar al laudista con un ángel, y ser capaz éste de provocar la felicidad eterna, lo enaltecía como un “producto” exclusivo y por lo que parecía, muy deseado por las damas.

Estas declaraciones, probablemente sirvieron como un poderoso motivador para que las mujeres solteras de la época

¹⁹⁰ *The Burwell Lute Tutor*, intro. R. Spencer (Leeds, 1974), ff. 43v-44.

tomaran clases de laúd, en particular las jóvenes, que podrían utilizar la música para ocultar su propia llama secreta.¹⁹¹

Imágenes como las mostradas en la addenda iconográfica referida a este tema, erotizaban al laúd junto con los hábiles movimientos de los dedos de las intérpretes sobre una roseta cubierta de agujeros manteniendo el instrumento cerca de su cuerpo, sugiriendo tal vez el potencial cautivador del mismo, previniendo así los deseos sexuales y preservando la virginidad de las mujeres castas y fieles.¹⁹²

Escenas de interior harto conocidas, poseían en su temática un subtema dedicado en la mayoría de las ocasiones a la inspiración del amor o al propio tratamiento del mal de amores. Lo extraordinario de todo esto, es que siempre se asociaba la aparición de instrumentos a temas relacionados con el amor, manteniendo una sinergia constante entre ambos elementos.

Desde el siglo XIV al XVII, tomaron protagonismo sobre todo los instrumentos de cuerda íntimamente asociados a las serenatas y a la propia soledad, decorados a menudo con imágenes alusivas al deseo erótico.¹⁹³ El mero hecho de poseer estos extraordinarios objetos, otorgaban al artista el poder positivo del amor, de autorregulación privada o de terapia para el oyente.¹⁹⁴

¹⁹¹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 41

¹⁹² JACQUART AND THOMASSET.: Sexuality, pp. 152-3 o Austern, Sing Againe Syren: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature, *Renaissance Quarterly*, 42 (1989), pp. 430-31.

¹⁹³ HELLWIG, G. and TIELKE, JOACHIM.: *Ein Hamburger tauten- und Violonmacher der Barockzeit* (Frankfurt, 1980), pp. 100-117; L. Libin, *CA Musical Instrument from the Irwin Untermyer Collection*, in J. Rasmussen (ed.), *Studien zum Europaischen Kunsthandwerk* (Munich, 1983), pp. 68-9

¹⁹⁴ DC JOHNG, E.: Erotica in Vogelperspectief, *Simiolus*, 3 (1968-69), pp.41-3; Gagne, L'Erotisme dans la musique, pp. 89-102

11. Ocultismo, cosmología, esoterismo, alquimia y terapia musical

Entender que la terapia musical tuvo entre el Renacimiento y el Barroco un componente ocultista y alquímico, se nos antoja cuanto menos curioso. Gracias a las disertaciones de Paracelso, médico estudiado en el capítulo anterior, y su deliberada obsesión por establecer la correspondencia entre el cuerpo humano y el cosmos, encontramos en este siglo al inglés Robert Fludd (1547-1635), que aunó el saber médico paracélsico, la astrología derivada de los textos pitagóricos, platónicos y keplerianos, y el misticismo de Agrippa von Nettesheim.

11.1. Robert Fludd. Música, cosmología y terapia musical

Gracias a las representaciones de los grabados de las obras de Fludd, podemos entender las intenciones que este alquimista quería transmitir. En cierto modo podemos comparar el compendio que utilizaron los musulmanes con las cuerdas del laúd y sus relaciones con el macrocosmos y microcosmos con los trabajos publicados en 1617, donde Fludd, empleó el monocordio para componer la teoría gnóstica sobre las correspondencias armónicas entre los planetas, los elementos naturales, las partes del cuerpo humano y la música. Este trabajo se recogió en la obra *Musica Mundana*, libro tercero de la *Historia metafísica, física y técnica de los mundos mayor y menor*. Un año después publicaría *De Naturae Simia* ampliando sus teorías acerca de la música humana y siguiendo la estela pitagórica que Boecio había trazado en el siglo VI. Los dos grabados presentados aquí representan las relaciones entre Dios y su creación (El macrocosmos), y también entre el alma y el cuerpo (el microcosmos) en términos explícitamente musicales.

La primera imagen muestra la estructura armónica del universo (Música Mundana) por la escala musical en un monocordio, un instrumento musical de una sola cuerda que acompañaba la monodía al unísono; podía clasificarse dentro del grupo de los cordófonos pinzados y frotados. Su estructura era la siguiente, según claro esta las disertaciones de Fludd: la escala de

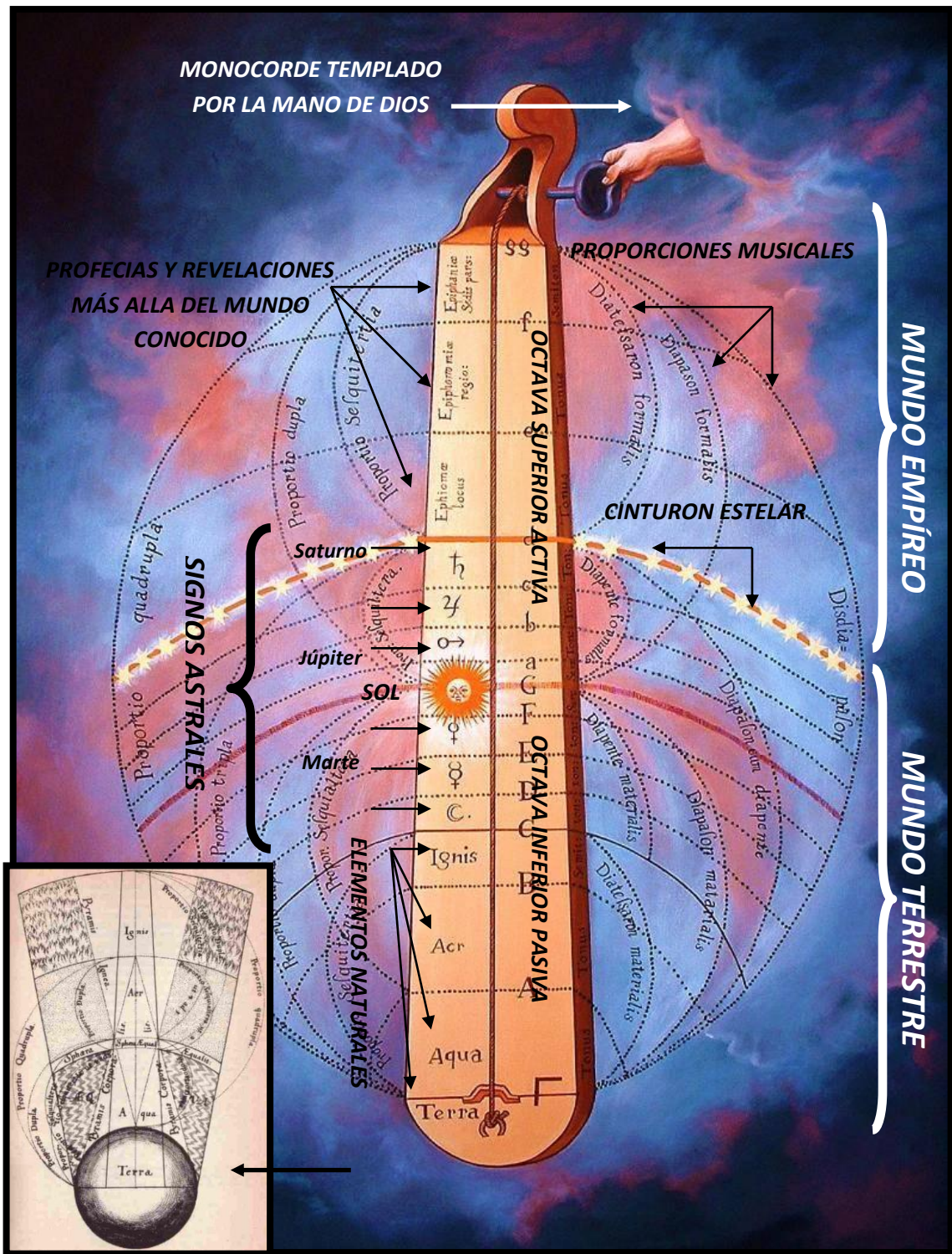
niveles de vida descendía del reino inmaterial de Dios, a través del reino empíreo de los ángeles y del reino etéreo de las estrellas y los planetas a la Tierra. Según el alquimista alemán “el monocordio es el principio interno que, desde el centro de todo, produce la armonía de toda la vida en el cosmos”, donde Dios, tensando o destensando la cuerda, podía regular el “gran acorde” (mundo), y la consistencia de la materia entre el empíreo y la Tierra.

El instrumento estaba dividido en una octava superior, ideal, activa, y una octava inferior, material y pasiva. Ambas octavas (diapasón) se dividían a su vez en cuartas (diatesarón) y quintas (diapente), subdivididas en tres partes cada una de ellas, con el Sol central e intermediario entre las mismas, representando a uno y otro mundo, símbolos visibles de lo invisible.

Las proporciones que se distribuían entorno al tablero del monocordio, en palabras de Fludd, tenían la siguiente finalidad:

“Así pues, las proporciones conducen, sin duda a la muy notable armonía mundana, proporciones por las que, operando la naturaleza de la luz primero en la naturaleza intermedia, se consigue la concordia indisoluble de todas las cosas y las orejas del intelecto son acariciadas por una música inexplicable, pues el instrumento de esta melodía, esto es, la máquina del mundo, es como un monocordio”¹⁹⁵

¹⁹⁵ FLUDD, ROBERT. : *Utrisque Cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo Volumina secundum cosmi defertian divisa...* Openhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617-21. Vol.1 p.90



The divine monochord, from Robert Fludd, *Utriusque historia*, vol. 1 (1617), p. 90¹⁹⁶

¹⁹⁶ FLUDD, ROBERT. : *Utriusque Cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo Volumina secundum cosmi defertian divisa...* Openhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617-21. Vol.1 p.90

El monocordio, no fue un invento de Fludd, aunque todo el compendio astral y sus componentes músico-cósmicos si, la idea parte, como no podía ser de otro modo, del genial Pitágoras. Éste, estableció el orden del universo a través un monocordio¹⁹⁷ más simple, donde se explica con detalle la relación entre la longitud de la cuerda y las notas correspondientes, que fueron aprovechadas para un estudio cuantitativo de lo musical; como las distancias de los planetas correspondían aproximadamente a los intervalos musicales, se pensó que cada astro daba una nota, y todas juntas componían la llamada *armonía de las esferas* o *música celestial*, que no se oía por ser constante y sin variaciones. Directamente relacionada con esto estaba la salud corporal, pues la perfecta armonía de las esferas era la templanza de las armonías corporales (extremidades, corazón, vísceras y temperamentos)

Desde esta última perspectiva, enfocamos el punto de vista terapéutico musical para entender lo que tanto Pitágoras como posteriormente Kepler y Fludd, quisieron manifestarnos. Establecieron un entramado ciertamente interesante que definía en su extensión los estados anímicos según los cuerpos celestes y su relación con los elementos naturales y la armonía musical. Obviamente, la idea de armonía era el cimiento sobre el cual se construía la escala musical. En el monocordio expuesto, se trataba de relacionar ciertas proporciones matemáticas perfectamente determinadas derivando en consonancias perfectas.

En comunión directa con el ser humano, Fludd abogaba porque nuestro cuerpo también tenía música propia. Para él, las enfermedades surgían en el mismo momento en que la música, que emanaba el cuerpo y del mundo mismo, no se encontraban en armonía. La cura de dicha enfermedad se daba cuando el propio cuerpo resonaba armónicamente con el universo. Por este motivo, los alquimistas, tomando de los pitagóricos sus postulados, proponían al enfermo sesiones de terapia musical en las que en teoría, tocaban músicas relajantes o estimulantes, según el ritmo y la armonía musical necesaria o conveniente.

¹⁹⁷ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 42

Para llegar a diagnosticar y utilizar el tipo de música equivalente a la enfermedad a tratar, entraba en juego el monocordio, pero para entenderlo debemos tomar las palabras del renacentista florentino Ficino, que publicó su propio manifiesto en pro de la música astrológica como terapia en su *Libro de la Vida* y de la que Fludd hizo uso. Por ejemplo, los nacidos bajo el signo de Saturno, mostraban un temperamento melancólico por naturaleza. La antítesis de ésta, eran las armonías que se encontraban en el signo de Júpiter, caracterizado por la jovialidad y alegría. Entonces entraban en juego diferentes factores: primero el signo donde había nacido y observar la característica temperamental de dicho signo (como ya hemos dicho bajo saturno, Júpiter u otro); después, la patología que sufría el paciente; posteriormente, tocar en el monocordio dichas concordancias (mediante los intervalos de octava, quinta y cuarta) haciéndolas coincidir con los elementos naturales (fuego, aire, tierra y agua) y para finalizar buscar el elemento vivificante y rehabilitador del mal que padecía el paciente. De tal modo, el fuego (ígneo en el monocordio), producía en la persona actividad exagerada y revitalización y estaba relacionado con el sol, Marte y Júpiter (que representa la alegría y la fuerza). El aire, producía movimiento y motivaba a la reproducción de la vida, fomentaba la belleza y provocaba sosiego y tranquilidad (Venus), La Tierra, petrificación, muerte y melancolía, ubicada bajo el signo de Saturno (como ya vimos en la melancolía de Saúl o Hugo van der Goes) y finalmente el agua, formación excesiva de la flema y alto bombeo sanguíneo (La luna y Mercurio).

Gracias a otro grabado de Fludd, esta vez publicado bajo el título *Utriusque cosmic historia*¹⁹⁸ en 1619, podemos corroborar todo este compendio adherido al cuerpo y la acción musical sobre él. El grabado¹⁹⁹ representa al hombre y el microcosmos y las repercusiones de las proporciones musicales desde la cabeza hasta los pies del propio cuerpo. Así, tomando los intervalos musicales anteriormente comentados (diapasón-octava, diapente- quinta y diatesarón-cuarta), observamos las concordancias. La cadena musical no sólo representaba el alma del mundo, sino que también

¹⁹⁸ FLUDD, ROBERT.: *Utriusque cosmic historia*, vol. 2 (1619), p. 275

¹⁹⁹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 43

correspondía a la medicina espiritual que enlazaba alma y cuerpo, y que actuaban como el principal vehículo para la curación.

En otros libros, Robert Fludd se ocupó igualmente de presentar la armonía entre el macrocosmos y el microcosmos sin aportar nada nuevo a lo expuesto ya.

11.2. ¿Alquimia o arte musical?

En este punto nos preguntamos ¿fue solo Fludd el que se interesó en la relación entre alquimia y música como medio terapéutico, o ya era una tradición adquirida tiempo atrás?

Como rezan otros tratados, el esoterismo, ocultismo y alquimia existían desde tiempos inmemoriales, pero durante el siglo XVII y siglo XVIII, donde logias masónicas en busca de la verdad a través de la razón proliferaron, se multiplicó el interés hacia lo oculto, hacia esa extraña relación entre alquimia y música, entre lo mágico y la curación sonora.

Sin ir más lejos, un alquimista alemán y monje agustino del siglo XV, llamado Basil Valentine, del que se desconoce fecha exacta de nacimiento y muerte, escribió el *Tratado de Azoth, Aureliae Occultae Philosophorum* que fue publicado en 1659 en el que estableció una relación directa entre la alquimia y la música, valorando ésta última como indispensable en el día a día del alquimista, por su poder esotérico y misterioso. Así vemos en el grabado de la obra *Revelation dels mysteres des teintures essentielles*²⁰⁰, una especie de viola de gamba de siete trastes y una agrupación tubular encima de ella en la que apreciamos la simbología planetaria expuesta por Pitágoras y Fludd. En la parte de la derecha de la imagen, aparece una figura, el alquimista sin duda, que parece explicar las relaciones entre la música y el universo, y a su vez, maneja material alquímico. A la izquierda, es probable la presencia del propio Basil Valentine, vestido de monje, aunque no se sabe con certeza.

²⁰⁰ GONZÁLEZ, FEDERICO.: *La iniciación a la hermética y Rene Guenon.*

Texto y dibujo publicado en la sección Notas del N° doble 11-12 de SYMBOLOS dedicado a la "Tradición Hermética", 1996.



Basil Valentine *Revelation des mysteres* Paris, 1668

La alquimia, siendo una disciplina filosófica, que combinaba elementos de química, metalurgia, física, medicina, astrología, semiótica, misticismo y arte (música), entrelazaba conocimientos médicos con conocimientos musicales. Recordemos al cabalista, médico y alquimista renacentista Agrippa von Netthesheim, que aseguraba que la música era capaz de curar la ciática y que templaba el espíritu y lo divinizaba²⁰¹. Entonces, y por lo que parece, la disciplina musical era de uso frecuente en los experimentos médicos de dichos investigadores.

Heinrich Khunrath (1560-1605), filósofo, alquimista, y médico alemán. En su obra denominada *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*²⁰², mostró un dibujo del laboratorio ideal de un alquimista. Entre lo religioso, lo esotérico, lo filosófico, lo astral, lo empírico y lo racional, se hallan diversos símbolos en los que se ve claramente, y en primera línea, varios instrumentos musicales entrelazados, entendidos como los Principios de la Gran Obra, a saber, un violín, un arpa y un laúd. Dichos instrumentos representan la combinación armoniosa de la Sal, el Mercurio y el Azufre (principios derivados de los cuatro elementos, fuego, aire, agua y tierra). Bajo estos

²⁰¹ AGRIPA DE NETTESHEIM, ENRIQUE CORNELIO.: *Filosofía oculta*. Sexta edición. Buenos Aires: Editorial Kier (1992). *Filosofía oculta: magia natural*. Madrid: Alianza editorial

²⁰² Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n°44

instrumentos una inscripción escrita por el propio Khunrath: “La música santa ahuyenta a la tristeza y a los espíritus malignos, pues el espíritu de Jehová canta gozoso en un corazón lleno de santa alegría”²⁰³.

La distinción de música santa, marcó el carácter cristiano de estos científicos y la relación paradójica con el mundo empírico-científico. Asimismo, el que la música ahuyentara los espíritus malignos era una anotación asidua para con el poder de los sonidos (recordar a Saúl, Hugo van der Goes, San Dunstan y tantos otros).

El pensamiento alquímico, contaba en ocasiones con el acervo musical para realizar conjeturas y teorías, para tratar a la música, no solo desde el punto de vista astral, que era uno de los pilares teóricos de alquimista, sino también directamente relacionada con el uso terapéutico de la misma, o como medicina del cuerpo y alma. Por lo tanto, no debemos desdeñar las, en ocasiones, excentricidades musicales de los alquimistas, porque tal vez fueran los que de manera más directa relacionaran disciplinas de la salud con un tratamiento sonoro. De ahí el interés de ubicar siempre instrumentos musicales a la vista de todos y queriendo ejemplificar su particular disposición.

En este contexto, el médico italiano, Giambattista Della Porta (1535-1615), fue más lejos que sus coetáneos al otorgar a la música el poder del remedio universal, que muchos, lógicamente, trataron de burda charlatanería. Para Della Porta, todos aquellos instrumentos contruidos con madera de los árboles y plantas medicinales, producían la impresión placentera de los bosques de donde procedían, siendo la panacea más natural y eficaz que se podía conocer cuando se les hacía sonar ante personas enfermas.²⁰⁴

También podemos pensar que el hecho de aglutinar el conocimiento de muchas disciplinas, provocara que la música,

²⁰³ KLOSSOWSKI DE ROLA, STANISLAS.: *El juego aureo*. Ed. siruela. Madrid 2004 p.46

²⁰⁴ FETIS, FRANÇOIS JOSEPH.: *Curiosités historiques de la musique*. Bruselas 1830 p.446 y también en Porta, Della Giambattista. *De magia naturalis*. Jenócrates ya había utilizado las flautas de eléboro para enfermos mentales, y las flautas hechas de madera de álamo contra la ciática.

como paradigma más etéreo, mágico y cosmológico de las artes, según los efectos que producía en las personas, cautivara a más de uno y condicionara un estudio de su teoría y de uno o varios instrumentos, donde el alquimista podía tañer o tocar con vehemencia o sosiego según los fines propuestos. Cuan complejo se podía presentar el panorama musical bajo unos pensamientos tan ocultistas y esotéricos. Sin embargo, dichos científicos eran capaces de formular hipótesis al respecto del poder musical en la salud y de la vibración de las cuerdas en ciertos experimentos de física o química.

Existieron alquimistas-músicos como tal durante el Barroco, que tuvieron hondo calado en la sociedad. El más representativo de esta estirpe fue el médico alemán Michael Maier (1568–1631), que además cultivó la música y una exquisita alquimia. Fue consejero de Rodolfo II de Habsburgo, el cual se dejó llevar por el docto galeno y producto de ello, el monarca se convirtió en uno de los mandatarios más afamados en cuanto a su cultural, pues abrazó las mismas disciplinas que Maier, aunque nunca llegó al nivel del alquimista. Su obra más representativa fue *La Fuga Atalanta* (Atalanta Fugiens), libro emblemático sobre alquimia, publicado en 1617; junto a imágenes, poemas y discusiones, que incluyó cincuenta piezas musicales.

Explícitamente, en todo el compendio no hay ni un solo emblema que relacione la música con la medicina ni con la terapia, no obstante, supo sintetizar las especulaciones de su amigo y co-frater Fludd, aunque mientras el inglés se expresaba filosóficamente, Maier preferirá hacerlo a través de hermosos grabados alegóricos. De este modo, cada uno de los pasos que conducía a la realización de la “Gran Obra” alquímica, estaba ilustrado por una exquisita imagen de carácter hermético (filosofía expuesta por el mítico Hermes Trismegisto), por un breve poema y por una composición musical a dos voces con acompañamiento de bajo continuo. Maier plasmó magistralmente, con música y alegorías, el concepto de equivalencias entre el macrocosmos y el microcosmos.

En España, se dio cita un peculiar médico salmantino llamado Francisco Suárez de Rivera (1680-1753), que abrazó la alquimia

destacando en estudios de botánica y química. Gracias a sus conocimientos en la materia, ejerció una notable influencia en las poblaciones extremeñas de Usagre, Tornavacas, Monasterio de Yuste, Garganta la Olla, y Jaraicejo, hasta que llegó a ser Médico de Cámara del Rey Felipe V. Escribió abundantemente sobre sus experiencias y litigó en 1727 con Benito Jerónimo Feijóo, donde atacó el curanderismo y el intrusismo médico.²⁰⁵

Suárez, aunque de modo disperso, ofreció en sus obras información sobre cuestiones anatómicas y fisiológicas, entre ellas la circulación de la sangre. Se ocupó de las más diversas afecciones internas, a cuyo estudio clínico y terapéutico consagró la mayor parte de sus escritos. En estos recomendó la música como uso terapéutico.

Sus excentricidades, le llevaron a labrarse una reputación que rozaba la insania, pues o bien era reconocido como un comerciante de la ciencia o bien como un candidato al manicomio.²⁰⁶

En aquellos días, la alquimia y la música eran consideradas como “Gran Arte” y el proceso de creación que las consolidaba se denominaba “Gran Obra”. Los alquimistas también se refirieron a la “piedra filosofal” como “piedra musical”, considerándola una alegoría del conocimiento de las artes y las ciencias.

12. Los filósofos barrocos y su relación con la terapia musical

En esta etapa de la historia irrumpe con fuerza el pensamiento filosófico de un exquisito grupo de eruditos que no dudaron en dejar un importante apartado en sus tesis, para explicar la importancia de la música en la psicología humana y su orden armónico, capaz de solventar problemas de salud de toda índole. Aunque la gran mayoría desconocía la ciencia médica en toda su magnitud, se aventuraron a conjeturar sobre el poder melódico de las canciones y su repercusión en el hombre, no ya desde un punto

²⁰⁵ GRANJEL, LUIS S: *Francisco Suárez de Rivera, médico salmantino del siglo XVIII*, Salamanca, Seminario de Historia de la Medicina Española, 1967.

²⁰⁶ Anales de la Real Academia de Medicina. Tomo XI Cuaderno 3º. Madrid 1891 p.266

estético, que se presuponía lógico, sino desde un punto más empírico y científico, buscando una vez más una explicación coherente de los beneficios o los inconvenientes de la música.

Conociendo ya el pensamiento de Descartes, desarrollado en el punto 4.1 de este capítulo, nos centraremos en primer lugar en los otros dos grandes filósofos racionalistas, Leibniz y Spinoza.

El punto de vista musical de la perspectiva racionalista consideraba que la razón era la que imponía el significado a la música a través de las deducciones a las que llegaban mediante el análisis de los elementos musicales²⁰⁷.

12.1. Los filósofos racionalistas

Tras haber visto la extensa opinión de Descartes, como uno de los pensamientos más coherentes sobre la música y las pasiones que esta despertaba, focalicemos nuestra vista en el neerlandés de origen judío, Baruch Spinoza (1632-1677), influenciado irremediamente por los trabajos del filósofo francés. Sin embargo, no desarrolló prácticamente nada la idea que nos compete, y hace un mínimo guiño que mencionaremos por su presumible conocimiento del poder curativo de la música en la melancolía.

Conocedor de la obra de Burton, editada en 1621, la corriente acerca de los beneficios sonoros para paliar la soledad y la desazón que causaba la depresión melancólica, estaba de sobra extendida en la Europa del XVII-XVIII. Los filósofos del momento adoptaron esta idea como la solución perfecta a este mal, e intentando sustituir cualquier tratamiento médico convencional que se escapara a la razón. De este modo, Spinoza dijo entre sorna y realidad: “Una misma cosa puede ser al mismo tiempo buena, mala, e indiferente. Tal cosa es la música, que es buena para la melancolía, mala para los que están de luto, y ni buena ni mala para el sordo”²⁰⁸

²⁰⁷ BOURDIEU, P.: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid. Altea, Taurus, Alfaguara S.A(1988):

²⁰⁸ Frase célebre de Baruch Spinoza. Filósofo racionalista neerlandés del S.XVII

Tal vez la ocurrencia de Spinoza parezca una sentencia de la que no haya opción a refutar, pero no es así. Sabemos de antemano que la música desde los primeros documentos de los que tenemos constancia, ha manejado la variabilidad de los afectos o emociones. En la mayoría de las ocasiones ha sido buena, y en otras, verdaderamente nociva. Aunque sea una perogrullada, es lógico que al sordo, en teoría, le diera igual la música, pero ciertamente, no es del todo cierto.

En la actualidad, han proliferado estudios en los que la música llega a nuestro cerebro no por la audición de los sonidos, sino por las vibraciones producidas por los instrumentos, y es el oído interno el que traduce o interpreta esas vibraciones. Un hipoacúsico o un sordo puede perfectamente sentir las mismas vibraciones aunque no pueda traducirlas, incluso serían vibraciones receptivamente distintas a las nuestras pero fundamentalmente reconocibles e identificables, lo cual es básico para el aprendizaje de la música. Claro está que en el Barroco esta interpretación estaba lejos de ser ni siquiera una hipótesis, pero no vayamos más allá de lo que establecieron las teorías de Spinoza.

Gracias a la filosofía de María Zambrano, siglo XX, podemos conocer con mayor profundidad la obra y el pensamiento musical de Spinoza. Parece ser que el neerlandés era un gran conocedor del poder funcional de la música ilustrada en la mitología griega, por lo que era un fiel defensor de que la música estuviera presente en las labores diarias y en los trabajos manuales, con el fin de aligerar la carga y el cansancio del día a día.

Por otra parte, Leibniz (1646-1716), filósofo, matemático y jurista alemán, se debatió entre la aritmética de la música, tomada como número, tal y como formularon los pitagóricos, y entre la función placebo de la misma. Así lo expresó en una de sus múltiples frases célebres: “La música es el placer que experimenta la mente humana al contar sin darse cuenta de que está contando”.²⁰⁹

²⁰⁹ Frase célebre de Gottfried Wilhelm von Leibniz. Filósofo, científico y matemático alemán del S. XVII

La conclusión que se puede extraer de las palabras de Leibniz es bien sencilla. De sobra sabemos que la música tiene ese efecto placentero que nos hace sentirnos de determinadas maneras y nos hace expresarnos según nuestro momento afectivo o emocional. Pero lo que debemos coger de esta sentencia, es ese factor inconsciente de la música en el cerebro del que hasta este momento poco se había escrito.

Curiosamente el primero en comentarlo fue San Agustín y posteriormente tuvo un calado especial en la música sufí musulmana. La importancia de encontrarlo en Leibniz, es una fundamentación teórica más sólida que las anteriores aportaciones y con más relevancia. El desarrollo inconsciente de la música, sonando en el cerebro y reproduciéndose a través de los oídos en él, tomará a partir de este momento un interés especial hasta culminar en el siglo XX con estudios rigurosos al respecto.

13. La música en las misiones. Entre la terapia y la evangelización

La historia del éxito de las misiones jesuíticas es impensable sin la música. Según Johannes Meier, cuando los padres (jesuitas), viajaban con sus embarcaciones por los ríos del nuevo mundo y se atrevían a internarse en regiones inexploradas, a veces, tocaban la flauta para paliar el miedo y su cansancio. Paradójicamente, los indígenas, atraídos por ese sonido dulce se agolpaban alrededor del sonido y de esa manera se establecía el primer contacto entre los misioneros y las tribus colonizables. Este era el método de comunicación más efectivo para un pueblo completamente analfabeto²¹⁰, que debía establecer contacto con la realidad a través de un lenguaje no verbal.

La actividad continua de los jesuitas con respecto a la pedagogía y terapia musical, se encontró en la provincia del Paraguay.

²¹⁰ FALKINGER, SIEGLINDE.: *Weil wir Christen sind und keine Heiden. Die Schrift bei den Chiquitanos (Monkoka) im Tiefland Boliviens, in Sendung – Eroberung – Begegnung.* op. cit, 2005.

Allí, el padre Juan Vaisseau de Tournai²¹¹, jesuita belga, había rendido grandes servicios a la instrucción polifónica del canto de los indígenas. En 1616 participó en la misión guaraní de Loreto, hasta su muerte en 1623. De manera sistemática fomentó en los jóvenes la mayor aptitud para cantar y tocar algún instrumento, componiendo y organizando las primeras orquestas en las misiones.

Existe un documento²¹² que afirma que Vaisseau utilizó la música instrumental para tratar una peste maligna que azotó ese mismo lugar en el año anteriormente señalado. Esta idea de utilizar la música como posible antídoto para el tratamiento de la epidemia la extrajo probablemente de los postulados dictados por Mercuriali y Pedro Ciruelo hacia finales del siglo XVI.

El trabajo de los jesuitas fue encomiable tal y como nos cuenta Vila Redondo en el artículo mencionado con anterioridad:

“[...] La música no fue el único dispositivo de control desplegado por los jesuitas, pero sí fue muy importante y jugó un papel trascendental en la aparición de los efectos paulatinos conductuales que posibilitaron el control social y la concentración de poder”

Vemos como el efecto de control conductual estaba totalmente inducido por la música instrumental y cantada, posibilitando el control de una sociedad de la que se desconocían sus costumbres y raigambres.

Pero al margen del trabajo de los misioneros, no cabía duda de las excelentes dotes del pueblo guaraní para fomentar y desarrollar el arte musical. El gusto por la música que tenía el guaraní causaba asombro en los misioneros jesuitas, así como la innata capacidad para ejecutar piezas musicales. De este modo y según un trabajo realizado en la Universidad de Barcelona en 2003 por Ariel Germán Vila Redondo, la música para el guaraní era una actividad natural, cotidiana y esencial; una necesidad básica. Los jesuitas se percataron que sólo con saber el idioma guaraní (lenguaje de las palabras) no bastaba para reducir al nativo, e hicieron un uso sistemático del

²¹¹ DELATRE, P. ET ED. LAMALLE.: *Jésuites wallons, flamands, français, missionnaires au Paraguay*, in AHSI, vol.17, 1947, pp.114-117

²¹² GESUALDO, VICENTE.: *Historia de la música en la Argentina* Tomo I.

lenguaje musical para cautivar y sojuzgar. El padre español José Cardiel que vivió entre los guaraníes 28 años, escribió: “cuando los primeros misioneros vieron que estos indios eran tan materiales (sensibles), pusieron especial cuidado en la música para atraerlos a Dios...” [...]

La música y el canto ocuparon un lugar destacado en el proceso de aprendizaje. Cada pueblo contó con un coro y orquesta musical. Desde la misma escuela se promovió la participación de los niños y los jóvenes, mientras que los adultos se organizaron, en la mayoría de los casos, desde la iglesia. Además, le dedicaron tiempo y esfuerzo a la danza. Los danzarines ensayaban desde los 6 años, incorporando incluso melodramas los días de domingo y feriados.

En las festividades las principales diversiones consistían en representaciones, música, canto y danza²¹³. En este contexto contamos con un testimonio del jesuita austriaco Antón Sepp:

“Mi mayor descanso es practicar el arpa media hora cada día. Hoy, sin embargo, he tenido que omitir esto porque he prometido a los indios enseñarles algunas danzas que aprendí en Innsbruck. ¡Estos guaraníes llevan la danza en su sangre!”²¹⁴

Efectivamente, en las palabras de Sepp, se vislumbran varias cosas. Primero, necesitaba del retiro musical para su descanso, luego la música se convertía aquí, como tantas y tantas veces en evasión de la vida cotidiana, y por lo que se ve en práctica diaria. Entonces era terapéutica para el jesuita en su soledad y terapéutica para los indígenas en su acción grupal, pues la urgencia del aprendizaje danzante, hacía una necesidad casi vital para el transcurso diario del aborigen. La música fue en alimento constante de comunicación, culto y entretenimiento, pues según los documentos existentes, se recurría a ella prácticamente para cualquier cosa, ya fuera la fiesta, enfermedad o la misma muerte. Muchas veces se utilizaba para la

²¹³ PALACIOS, SILVIO.: *Gloria y tragedia de las Misiones Guaraníes*, Historia de las Reducciones Jesuíticas durante los siglos XVII y XVIII en el Río de la Plata, Mensajero, Bilbao, 1991, p. 241–292.

²¹⁴ MCNASPY, C. J.: *Las ciudades perdidas del Paraguay: arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas*, 1607–1767, p. 125.

superación de las propias dificultades, indudablemente con un marcado carácter religioso.

Pero no debemos entender la música de las misiones como una reproducción exacta de la barroca europea, pues si la del viejo continente poseía un virtuosismo y un carácter interpretativo y compositivo de extrema destreza, la música de las misiones era totalmente lo contrario, y ahí radica ese componente terapéutico tan imprescindible de toda música, la comunicación. Sus melodías requerían de un alto grado de cooperación para ser interpretadas, no existía, por tanto, la noción de competencia. Este hecho coadyuvó a la reducción y organización económica y social:

“[...] Si una pieza musical emociona y conmueve a una variedad de oyentes, probablemente no es a causa de su forma externa, si no a causa de lo que significa la forma para cada oyente desde el punto de vista de la experiencia humana. El sonido musical puede evocar un estado de consciencia adquirida mediante procesos de experiencia social. [...]”²¹⁵

La acción musical en las misiones propició una apertura cultural sin igual en el mundo cristiano. Las composiciones europeas que portaban los músicos misioneros se vieron sorprendidas por otras de calado nativo formal y melódicamente diferentes, en las que la evangelización fue el fin principal, y acabo siendo la comunicación el primero en el orden de importancia.

Las ceremonias, las fiestas, los óbitos se acompañaron con cantares e instrumentación autóctona, que fundamentó, si se podía fundamentar, la incursión europea en territorio americano. La música sirvió como tratamiento al misionero, como “salvación” al nativo y como vía educacional principal en el día a día de aquellas peligrosas y osadas empresas²¹⁶.

²¹⁵ VILA REDONDO.: *La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)*. Artículo 2003

²¹⁶ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 45



La época de los tratados terapéutico-musicales. La Ilustración, el Clasicismo y el Prerromanticismo

1. Introducción

Hacia 1750 empezó a generarse en Europa, un nuevo movimiento en la arquitectura, la literatura y las artes, conocido como clasicismo o neoclasicismo.

Social y políticamente hablando, fue el periodo histórico de la ascensión de la burguesía a amplios sectores del poder político y económico, lo cual tuvo consecuencias en el mundo de la cultura y de la música. En la 2ª mitad del siglo XVIII se dieron una serie de acontecimientos históricos importantes y reformas sociales que dieron lugar a violentos movimientos de masas, destacando entre ellos La Revolución Francesa de 1789, hecho que rompió con las monarquías absolutas, llevando su *Libertad, Igualdad y Fraternidad* a todos los contextos, incluido al de la música.

El Clasicismo fue la época de la Ilustración, un movimiento intelectual promovido por la burguesía y la pequeña nobleza, cuya principal manifestación fue La Enciclopedia de Diderot y D'Alambert que divulgó la cultura en amplias capas de la población. En Francia, al movimiento de la Ilustración se le denominó Enciclopedismo, que encabezó la mencionada Revolución Francesa.

Los artistas, encontraron en la burguesía un nuevo público que pagará por apreciar sus obras y al que debían satisfacer con creaciones entretenidas y naturales. De esta forma se liberaron poco a poco de las obligaciones de trabajar supeditados al gusto de los mecenas, obteniendo así una mayor independencia creativa pero contando con el reto de tener que depender del público para rentabilizar sus ingresos.

La música fue abandonando los círculos eclesiásticos y palaciegos para desenvolverse en casas privadas de la burguesía y en espectáculos públicos. Etimológicamente, clasicismo comprendería volver a las antiguas bases del mundo greco romano, y no es del todo incorrecto, pues ese retorno se basó sobretodo en el equilibrio, la sencillez y la belleza, abandonando el estilo recargado del Barroco. Por ello, en el resto de las artes se conoce a este periodo como Neoclasicismo, pues en la arquitectura, escultura y pintura, se intentó imitar las formas de la antigüedad clásica. Con la música, obviamente, no podía suceder lo mismo, pues no pudieron copiarse los modelos musicales de antaño por no conocerse documentos al respecto, sin embargo, sí compartieron la búsqueda de la belleza y la perfección formal.

Entre los precursores de la música de este periodo podemos nombrar a dos de los hijos de Bach: Carl Phillip Emmanuel Bach y Johann Cristian Bach; pero los tres compositores que se convirtieron en las grandes figuras de esta etapa fueron Haydn, Mozart y Beethoven, que trabajaron en Viena, ya que fue considerada la ciudad más importante dentro del contexto musical del momento. Comprendió un ciclo corto, hasta 1820 o 1827, según las fuentes, fecha de la muerte de Beethoven, que marcó la transición de la Edad Moderna a La Edad Contemporánea.

Los autores huyeron de todo subjetivismo para mostrar, a través de la música, un sentimiento ajeno a ellos mismos. La dinámica general de las obras, aunque buscó el movimiento, la expresión y el sentimiento, lo hizo de una manera equilibrada y controlada por la forma. Por su parte, la ópera comenzó a tener una gran aceptación en el público.

Por lo que se refiere a la situación terapéutico musical, durante este siglo XVIII y principios del siglo XIX, se empezaron a estudiar científicamente los efectos de la música sobre el organismo. Los médicos europeos y psiquiatras americanos, incidieron en la repercusión de la música en diferentes patologías mentales y físicas. Como ejemplo del tratamiento físico encontramos al inglés Richard Browne, que estudió la aplicación de la música en las enfermedades respiratorias, descubriendo que cantar perjudicaba en casos de neumonía y de cualquier trastorno inflamatorio de los pulmones, pero defendió su uso en los enfermos de asma crónica, demostrando que si cantaban, los ataques se espaciaban.

Por otra parte, el gran auge de los psiquiátricos ilustrados, fomentaron un concienzudo estudio de las patologías mentales extremas y sus variopintos tratamientos, entre los que se encontraba la música. La terapia para contrarrestar la demencia extrapolaba entre métodos brutales y salvajes, con el trato humanitario promulgado por el estadounidense Benjamin Rush o el francés Philippe Pinel. Estos utilizaron entre la amalgama terapéutica, la música como medio para centralizar la atención y canalizar, en la mayor parte de las ocasiones, una afectividad fragmentada. Además, las melodías sirvieron para crear una nueva corriente dentro del campo psiquiátrico llamada sistema funcional.

La proliferación de tratados terapéutico-musicales, fundamentaron científicamente la utilización sonora con enfermos enajenados, hasta el punto de extenderse a todas las clases sociales existentes. En el ambiente cortesano, tal y como sucedió en el periodo anterior con Farinelli y Felipe V de España²¹⁷, encontramos al monarca Jorge III (1738-1820) de Inglaterra, quien, sumido en una desbordante locura, se le intentó aplicar tratamiento musical

²¹⁷ Ver epígrafe 3.2. Capítulo 4: El Barroco

para controlar las excentricidades que realizaba casi a diario. El compositor del momento en Inglaterra (aunque languideciendo) no era otro que el alemán George Frederic Haëndel, el cual compuso los *Fuegos de Artificio* a petición de dicho monarca antes de perder la cordura. Pues bien, la música de Haëndel, no solo no sirvió para sosegar al delirante mandatario, sino que además le enervó en demasía. Sin embargo, dentro de la bipolaridad que le provocaba los ataques que sufría, y que a veces le hacían sentir eufórico y otras absolutamente hundido, dicha música, le producía más vivacidad y alegría que otras del mismo género, pues la música aquí sirvió para mitigar la tristeza manifestada por los cambios de humor y temperamento producidos por la locura.

En los medios divulgativos de la época, la terapia musical tuvo un importante impulso desde uno de los documentos más representativos de la historia moderna, como fue la Enciclopedia de Diderot y D'Alambert, y que veremos a continuación.

1.1. La terapia musical en la enciclopedia de Diderot y D'alambert

L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers fue una enciclopedia francesa editada entre los años 1751 y 1772 en Francia bajo la dirección de Denis Diderot (1713-1783) y Jean Le Rond d'Alembert (1718-1783). Ambos recopiladores, filósofos y grandes pensadores de la ilustración, se embarcaron en un proyecto de dimensiones extraordinarias siendo el tratado más importante de la Edad Moderna, pues contenía la síntesis de los principales conocimientos de la época, en un esfuerzo editorial considerable para su tiempo.

Por el saber que abarcó, el esfuerzo que representó, y por las intenciones que sus autores le asignaron, se convirtió en un símbolo del proyecto de la Ilustración, un arma política y en el objeto de

numerosos enfrentamientos entre los editores, los redactores, y los representantes de los poderes seculares y eclesiásticos.²¹⁸

Hasta este punto, el documento en sí era una aparente recopilación de textos, efemérides y curiosidades perfectamente redactadas. Pero lo que realmente nos interesa se ubica entre las páginas 903 y 909 de la enciclopedia. En la palabra música, se desarrollaron aspectos teóricos de la misma como tal; a saber ritmo, melodía, armonía, nomenclaturas, formas etc., es decir, los contenidos más formales de lo que encerraba la palabra.

Por otro lado, más adelante, en la misma denominación, se daba cita un subapartado llamado *Efectos de la Música*. La aparición de esta sección es más interesante de lo que podríamos imaginar, pues en ningún otro documento de esta índole, ni siquiera en la actualidad, había aparecido. Podríamos pensar gratamente entonces, que los efectos terapéuticos y curativos de la música estaban muy en boga en el Clasicismo, tal y como demostraremos a lo largo de este capítulo.

Comenzando con el análisis de dicha parte destacamos su introducción, que auguró lo que posteriormente se enumeró:

“La acción de la música en los hombres es tan fuerte, y sobre todo tan sensible, que no parece necesario acumular pruebas para constatarlo. La experiencia cotidiana demuestra que tanto los que tienen sensibilidad, como los que demuestran una sensibilidad enfermiza, requieren de los sonidos para convencerse de tener o no una posible patología. La música, lleva al hombre más incrédulo, por lo tanto, el menos conocedor, con una dosis normal de sensibilidad, a encantarse con ella, pues su cuerpo recibirá las impresiones llenas de vida, y un estremecimiento involuntario mecánico apoderarse de él”²¹⁹

Sensibilidad, patología, impresiones, estremecimiento, involuntariedad, son algunos de los vocablos que formaban esta primera idea. La música movía las pasiones, manejaba la emoción y por tanto la sensibilidad del oyente; impresionaba al alma y la

²¹⁸ YEO, RICHARD R.: *Encyclopaedic visions : scientific dictionaries and enlightenment culture*. Cambridge University Press

²¹⁹ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* p.904

estremecía, ya fuera para bien o para mal, caso en el que se transformaba en patología. Al mismo tiempo, si no inducía a la enfermedad, la aplacaba y adormecía, y todo desde un punto de vista involuntario, inconsciente y mecánico. Esta descripción, digna de los psicoanalistas del siglo XX, estaba fundamentada según Diderot y D'Alambert, en las historias antiguas y modernas descritas en los anales de la medicina, demostrando los efectos sorprendentes realizados por la música.

Sin embargo, ambos editores no quisieron dejar todo el peso médico musical en manos de los antiguos, que escasamente fundamentados y fabulosos en sus relatos, tenían una credibilidad relativa en una sociedad cada vez más científica:

“Algunos filósofos no han dejado de tomar toda esta historia como fabulosa, no creyendo que la música podía producir maravillas tan grandes. Sin embargo, alejándose de aquellos tiempos oscuros y fabulosos, familiarizados casi exclusivamente por las declaraciones de los poetas, podemos ver verdaderas historias de vida, hechos casi similares que encontramos en la acción de la música”²²⁰

Establecieron entonces una curiosa clasificación de la acción de la música en lo inanimado, en los animales y en el hombre. Evidentemente, y como podemos suponer, las dos primeras acciones no son de nuestro interés, sin embargo la tercera, comparte la inquietud con los pensadores franceses del momento; así dijeron:

“El lector curioso puede consultar el Tratado de Plutarco, los excelentes trabajos de Kircher y los del padre Mersenne, o la historia de la música de M. Bourdelot. Pero sobre todo, una tesis compuesta en Montpellier, por M. Louis Roger: Testimoni Soni & vi en el corpus humanum Musicae. Podemos afirmar que esta tesis contiene, además de una gran colección de datos interesantes y curiosos acerca de la acción de la Música, un tratado de física muy bien razonado sobre el sonido, que fue probado en particular, y admirado por los conocedores”²²¹

Las alusiones a Plutarco estaban refrendadas probablemente en los excelentes trabajos realizados por Pierre Jean Burette. Sobre la doctrina de las pasiones, no había más que leer los escritos de Marin

²²⁰ Ibid

²²¹ Ibid. p.905

Mersenne o Matheson, comentados en el capítulo anterior. Sobre el tarantismo, Kircher era el mejor fundamentado, aunque Baglivio era la eminencia al respecto. Por último, la síntesis histórica de la música, salpicada de efemérides significativas sobre el efecto sonoro en las enfermedades del hombre, pertenecía al médico francés Pierre Michon Bourdelot (1610-1685)²²², y a sus continuadores Pierre y Jacques Bonnet en la *Historie et de ses effets* publicada en 1725.

Los efectos paradójicos de la música se veían reflejados por los modos griegos al respecto; a saber: el dorio, que inspiraba tranquilidad y sosiego, y su contrario: el frigio, que podía excitar la ira y el coraje. Partiendo de esta premisa bipolar todo efecto musical dependía de la patología del paciente, pues ante una enfermedad melancólica, algunos pensaban que el mejor modo era el frigio, para contrarrestar los efectos depresivos; y otros el dorio, para “arropar” con sentimientos paralelos el letargo sentimental y emocional que suponía. Así se redactó en la enciclopedia:

“Los informes de Galeno cuentan como un músico, tocando el aire frigio, exaltó a un conjunto de jóvenes borrachos, que calmó posteriormente al interpretar en aire dórico. Pitágoras vio a un hombre joven furioso, dispuesto a prender fuego a la casa de su amante infiel. Le pidió a un músico que cantara en espondeo, y calmó las agitaciones del novio despechado. Plutarco relata que Terpandro, músico llamado del oráculo de la isla de Lesbos en Sparta, se calmó por la dulzura de su voz ante una sedición violenta”²²³

Estas historias clásicas sirvieron a los lectores del magno compendio para cultivarse en el saber antiguo, y para conocer el acervo músico-medicinal que posteriormente se desarrollaría en su época, pero que mantenía las bases de los helenos.

²²² BOURDELOT, PIERRE MICHON.: (1610-1685) Estudió medicina en París. En 1634, entró al servicio del duque de Noailles, a quien siguió a Roma. Después de un período de servicio con la Reina de Suecia, regresó a Francia y entró en la abadía de Massay. Un aficionado entusiasta de las bellas artes, invitó a Bourdelot a reunir alrededor de él a artistas, músicos y literatos. Con su sobrino, Pierre Bonnet-Bourdelot, comenzó a recopilar material para los libros que se ocupan de la historia de la música y la danza.

²²³ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* p.905

Por lo que se refiere a los instrumentos musicales tales como flautas, trompetas, tambores o timbales, se utilizaban, además para las orquestas, en las batallas. Dichos instrumentos inspiraban firmeza, valentía, ardor a los guerreros, incluso la prevención de enfermedades o contusiones, y reducían la fatiga de las largas caminatas.²²⁴

Las conocidas historias alrededor de las leyendas y verdades del tarantismo que ya conocemos, llevaron a los enciclopedistas a nombrarlas pasajeramente por intercesión del anatomista y cirujano Pierre Joseph Desault (1744-1795), haciendo universal el tratamiento musical para los mordidos:

“Un anciano mordido por una tarántula, se puso de pie y bailó durante horas enteras con la misma facilidad que un joven de quince años, al mismo tiempo, vemos los efectos bien marcados por la música, se puede percibir el origen y las razones de su introducción en la danza”

Además de Burdelot y los hermanos Bonnet, los enciclopedistas tomaron muchas de las informaciones recopiladas por el también historiador francés Charles Rollin (1661-1741), que alegó que la música “suavizaba las costumbres, e incluso humanizaba a los pueblos salvajes y bárbaros”²²⁵. Lo que realmente interesa de la documentación aportada por Rollin era el factor educativo de la música. Conocimos las opiniones de Juan de Mariana y Solorzano al respecto, de Comenio y Luis Vives sobre la incidencia del estudio musical en los monarcas y nobles. Rollin, nombró al historiador clásico Polibio (200-118 a.C) para fundamentar esta característica que moldeaba las rudas costumbres de los que la estudiaban y conocían:

“Polibio, historiador serio y grave, que sin duda se merece algo de crédito atribuye a la diferencia extrema que se encontró entre dos pueblos de la Arcadia, uno infinitamente amado y apreciado por la suavidad de sus modales, por su humanidad hacia los extraños y la piedad hacia los dioses, y otro por lo contrario; en general, vilipendiados y odiados por su ferocidad y de su irreligiosidad. Polibio,

²²⁴ Ibid. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire...*

²²⁵ Ibid. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire...*p.906

digo, atribuye esta diferencia al estudio de la música, cuidadosamente cultivada por algunos, y descuidada totalmente por los demás”²²⁶

Algunos políticos ilustrados pensaron sin duda que estas alusiones sobre la educación de las naciones a través de la música, era un canto hacia lo que se avecinaba (siete años más tarde), la Revolución Francesa y el impulso patriótico. Pero no pensemos más allá de lo que nos ocupa.

La relación entre la música y la medicina ocupaba el resto del artículo hasta su conclusión. Se nombró a Pitágoras como primero en demostrar el efecto curativo de la música, y a Teofrasto y Galeno como facultativos que prescribieron el tratamiento con enfermos.

Es significativo señalar la importancia que los enciclopedistas le dieron a la incidencia de la música en la peste, pues nombraron a personalidades como el médico alemán Diemerbroeck, que escribió en 1665 un tratado llamado *De la peste*, en cuyo libro IV, se cuestionó si la música era capaz de tratar a los apestados y distraerlos del fatídico trance; o al médico medieval italiano Juan Bautista Paitoni, médico de la corte rusa, que prescribió:

“Es menester también afirmar y resguardar los poros de la piel trayendo los vestidos perfumados con aromas y almohaditas de olores, y frotarse diferentes partes del cuerpo con pomadas aromáticas ó aceites. En fin, tener el corazón alegre con diversiones honestas, tales como la música ó conciertos”²²⁷

Por otro lado enumeraron diversos relatos aparecidos en este libro en los que la música era la medicina predominante. Así se dieron cita historias compiladas por Bourdelot, Bonnet y la famosa *Historia de la Real Academia de Ciencias* de Paris de 1707. Un escrito novedoso para nosotros fue el presentado por Jean Joseph Menuret (1735-1815) médico francés que poseía gran facilidad para la escritura, y aportó alrededor de ochenta artículos de medicina al compendio enciclopédico. Así encontramos una instancia relatada por él mismo que evidencia que la terapia musical fue uno de los tratamientos que

²²⁶ ROLLIN, CHARLES.: *Hist. CNA. Tom. IV.* p.538

²²⁷ LAVEDAN, ANTONIO.: *Tratado de las enfermedades epidémicas, pútridas, malignas y pestilentes.* Imprenta Real de Madrid 1802

en algún momento de su vida, como facultativo, utilizó, dejando constancia de ello:

“Una mujer soltera, de unos treinta años de edad, como consecuencia de la violenta el dolor sufrido en su juventud, experimentó diversos trastornos en las funciones naturales, siendo atacada después por las convulsiones, que, en un primer momento regresaban todos los meses, quedando secuelas cada vez más frecuentes. Los medicamentos sólo parecían agravar la enfermedad. Los síntomas estaban marcados por una agitación involuntaria de los miembros, por su rigidez, el rechinar de los dientes y la insensibilidad.

Su duración era desigual: a veces un cuarto de hora, pero con frecuencia durante varias horas, y llegaba siempre a la misma conclusión, el llanto desenfrenado. La atención más afectuosa, las diversiones, o entretenimientos, fueron igualmente ineficaces. Entre los medios que se probaron en esta ocasión, fue, afortunadamente, un concierto, durante el cual la paciente joven parecía muy contenta, además se mantuvo libre de cualquier convulsión mientras duró, aunque después regresara a su estado habitual. Este método se repitió con el mismo resultado ante los médicos que la presenciaban, hicieron uso de los intervalos calmantes que le producía la música, y tras muchas pruebas se demostró que todo era inútil tras haber probado la exclusiva eficacia de la música. Su padre, viéndose obligado a regresar al país donde residía, contrató a un músico para acompañar y vivir con ellos. La suave la melodía del violín o el piano forte, hábilmente adaptado a los gustos y el estado del paciente, y con frecuencia repetidos, impedían los ataques convulsivos y disminuía la violencia. Este tratamiento que ha sido el único empleado durante los últimos tres años, ha contado con tal éxito, que todas las funciones se han restaurado a su estado natural; y durante un año, los ataques son poco frecuentes, y tan leves, que la falta de su duración no siempre hacen sea necesario recurrir a la agradable terapia”²²⁸

Menuret, como médico, debió agotar todas las posibilidades curativas que utilizó con medicina tradicional, apostando por la música como única prescripción, y obteniendo, por lo relatado, un rotundo éxito. En este caso, la música actuó como inhibidor de las fuertes convulsiones que sufría la paciente. Además, la relajación

²²⁸ MONTHLY MAGAZINE. Vol XXII. p. 65. También en *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 5-8

muscular que parecía establecerse en el organismo de la enferma, hace pensar que la música influía en el pulso acelerado, bajando las pulsaciones cardíacas y manteniendo una constante sanguínea adecuada.

El mismo médico planteó un curioso suceso de dudosa fundamentación científica que derivó en un resultado extraordinario:

“A primeros de diciembre de 1801, Elizabeth Sellers, una erudita de la Escuela de la Caridad de las Niñas, en Sheffield, con 13 años, perdió a su voz. Su forma de expresión era a través de un susurro. Sin embargo, gozaba de una salud muy buena y pasó por varios empleos de la escuela, tales como tejido, costura, hilado, rueca etc. Leer audible no pudo; y su enfermedad se resistió a toda la asistencia médica; hasta que, en la noche de 120 de marzo de 1805, al oír a algunos de sus compañeros de colegio cantar un himno, en el que desea sumarse, fue sumarse, fue hasta Sarah Milner, y con susurro le rogó que le gritara en su garganta. Milner, en un primer momento, sorprendida por la propuesta, se negó a cumplir con su petición. Pero, al fin, a través de sus repetidas solicitudes, accedió, y le gritó en su garganta con todas sus fuerzas. Tras lo cual Sellers de inmediato recuperó su voz, y, ante el asombro de toda la escuela, lloraba y cantaba, como si estuviera en un estado de enajenación. Continuó en posesión de su voz desde entonces²²⁹

Tras las narraciones expuestas, se plantearon dos formas de acción de los efectos musicales en el ser humano. Una mecánica, en el que el cuerpo, como un conjunto de fibras, recibía los sonidos sin interferir en él los estados anímicos; y otra sensible, en el que intervenían el amor, el placer y los sentimientos emocionales. Para explicar la primera se tomaron ejemplos de los barrocos Athanasius Kircher y Boerhaave, comentados en el capítulo anterior.²³⁰

Como conclusión, los recopiladores ilustrados se mostraron informadores de los efectos musicales, innovadores al respaldar aquellas ideas de los antiguos y modernos sobre la curación física de

²²⁹ GENTLEMAN MAGAZINE. 1803 p.524. También en *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 8-10*

²³⁰ *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* p.907

la gota, la ciática o la tuberculosis por mediación de las canciones; pero cautos, pues no obviaron los comentarios de eruditos que advirtieron de los peligros de la música para el sistema nervioso, o para tratar ciertas patologías mentales que se podían agravar, tal y como veremos más incisivamente en otros puntos de este capítulo.²³¹

2. La situación musical en el Clasicismo

La música clasicista se impregnó del humanismo ilustrado que quería mostrarse elegante y agradable a todos, por lo que destacó un melodismo externamente sencillo, pero que recogía un trabajo racional acorde con la filosofía del momento. Triunfó la música instrumental, después de unos siglos en los que progresivamente había ido ganando terreno, y se impuso el género profano por encima del religioso, fruto de la mentalidad laica del momento. Los compositores de este periodo orientaron su música hacia un equilibrio basado en la proporción y el orden, una claridad que se transmitió a través de la sencillez melódica comentada anteriormente y armonías simples, y una “ingenuidad” que permitió al oyente una gran facilidad de comprensión.

Al igual que en el Barroco se podrían distinguir tres periodos definidos:

Primer periodo que abarcó desde 1750 a 1775 donde se desarrollaron los géneros instrumentales tales como la sinfonía y el concierto, ganando la suficiente fuerza como para ser interpretados independientemente a la música vocal. El compositor del momento fue el austriaco Joseph Haydn (1732-1803)²³², que además de escribir sinfonías de estructura claramente clásicas, compuso sonatas para pianoforte, nuevo instrumento de teclado que permitió mayores capacidades expresivas y coloraturas interesantes. Creador del “cuarteto de cuerda”, contribuyó al establecimiento de esta disciplina hasta nuestros días.

²³¹ Ibid. pp.908-909

²³² SUTCLIFFE, W. DEAN.: *Haydn's Musical Personality*, publicado en *The Musical Times* 130. 1989 pp. 341-344.

El segundo periodo abarcó de 1775 a 1790 donde un joven Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)²³³ revolucionó la ópera y el concierto. Aunque en un principio se basó en las aportaciones de Haydn, Mozart prefirió melodías más cantables y menos sobrias, al estilo italiano, además de apreciarse en dichas obras más cromatismos y modificaciones armónicas que en otros compositores. En la década de 1780 surgió Muzio Clementi (1752-1832) y adquirió prestigio con sus sonatas y estudios para piano. Gracias al trabajo de este compositor, el piano se desarrolló en toda su extensión mostrando las nuevas posibilidades armónicas y melódicas que se constituyeron y evolucionaron en el Romanticismo.

Una tercera etapa abarcó de 1790 a 1827, donde el alemán Ludwig Van Beethoven (1770-1827) marcó el paso hacia el Romanticismo. Considerado el último gran representante del clasicismo vienés consiguió hacer trascender la música del romanticismo, influyendo en la diversidad de obras musicales del siglo XIX. Su arte se expresó en numerosos géneros y aunque las sinfonías fueron la fuente principal de su popularidad internacional, su impacto resultó ser principalmente significativo en sus obras para piano y música de cámara²³⁴. Sus principales hallazgos fueron las innovaciones armónicas, como el uso de cuartas y quintas, y la búsqueda de una mayor expresividad. También fue pionero en cuanto a la orquestación de sus sinfonías, ya que utilizó muchos instrumentos que no formaban parte de la orquesta y esto impulsó la ampliación de la misma.

Junto a él se dieron cita, el virtuoso pianista eslovaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) y el compositor italiano Luigi Cherubini (1760-1842) que forzaron con mayor celeridad el abandono del clasicismo y el puente hacia la época romántica.

Durante el Clasicismo la vida musical sufrió numerosos cambios y se empezaron a editar y publicar partituras, donde la

²³³ MASSIN, JEAN AND MASSIN, BRIGGITE.: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Turner, Madrid 1987. pp. 1538

²³⁴ BUCHET, EDMOND.: *Beethoven: Leyenda y realidad*. Traducción de Joaquín Esteban Perruca. Rialp. 1991. pp. 365.

notación musical se volvió cada vez más específica y sofisticada. Las giras de los músicos insignes mencionados anteriormente, propiciaron un mayor crecimiento formal en este campo.

Las bases melódicas, armónicas y formales de este periodo las vemos en siguiente cuadro explicativo:

<p>La melodía y el ritmo</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Las melodías el Clasicismo se ajustan a una estructura ordenada y regular. Se articulan en una frase bien diferenciada de un número determinado de compases. Siguiendo el principio de proporción, cada frase puede dividirse en partes de igual duración respetando la simetría. Los compositores buscan concentrar todo el interés en la melodía principal. Las otras voces tienen un papel de acompañamiento o de soporte armónico.</i> • <i>El ritmo será variable en función a la forma</i>
<p>Armonía</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Se suprime el bajo continuo tan usado en el periodo anterior. Se siguen desarrollando los principios armónicos que se habían establecido en el Barroco tardío. Las funciones tonales (tónica, subdominante y dominante) organizan toda la obra.</i>
<p>Formas musicales</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La música religiosa va a estar en declive. La poca que se crea tiene los mismos parámetros que la barroca.</i> • <i>La sonata para instrumento que consta de cuatro tiempos.</i> • <i>La ópera toma posición y se destaca por encima de las otras formas musicales</i> • <i>Otras aportaciones son: La sinfonía, el concierto, los temas con variaciones, cuarteto de cuerdas y quinteto de vientos.</i>
<p>Música vocal</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Desarrollo sin igual de la ópera seria. Se eliminarán los excesos barrocos y se tenderá a la naturalidad y el acercamiento al público.</i> • <i>Este tipo opera notará un cambio en 1752 con el estreno de “La serva padrona” de Pergolesi, novedosa por su desenfadado y ligereza. Dos opiniones: los puristas como Rameau fieles al estilo serio, y los naturalista como Rousseau partidarios de que el pueblo lo entendiera.</i>

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gluck como intermediario de ambas opiniones establecerá unos parámetros que agradarán a todos y se establecerá esta forma de ópera.</i> <p><i>Gana poder la ópera bufa, siendo una ópera mucho más fresca y alegre que la seria. Idioma autóctono, argumentos fáciles, clímax final con todos los personajes en escena. Mozart será su máximo representante con obras como las Bodas de Figaro o la Flauta Mágica</i></p>
Instrumentación	<p><i>Los instrumentos experimentan cambios notables. El clave es reemplazado por el piano. Los instrumentos de viento, mejorarán sus posibilidades ya que serán mejorados técnicamente por los constructores.</i></p>

2.1. El melodrama²³⁵. La forma musical griega del sentimiento en el siglo XVIII

Dentro de los adelantos operísticos del momento, encontramos una variante llamada melodrama, cuya escenografía constaba de varios personajes, y donde resaltaban los pasajes sentimentales mediante la incorporación de música instrumental, es decir, se trataba de un espectáculo en el que el texto hablado se integraba con la música. Podemos considerar esta forma musical la continuadora de la doctrina de los afectos en el Clasicismo, pues sus aspectos sentimentales, patéticos o lacrimógenos estaban exagerados con la intención de provocar emociones determinadas en el público. Su elevado contenido climático, llevado al extremo por la música, lo convertía en un elemento terapéutico excepcional, pues se recomendaba a los enfermos melancólicos la asistencia a estos espectáculos para buscar el regocijo de su pena y aunque ficticio, compartir su desazón, mostrada en la escena superlativamente. La temática, en la mayoría de los casos, era amorosa o trágica, de ahí su importante contenido terapéutico para el espectador afectado, pues

²³⁵ PERCYVAL, ANTHONY.: *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976

retrataba al fin y al cabo la realidad de una sociedad convulsa y absolutamente desconcertada por los cambios. La literatura del mismo, estaba destinada a satisfacer las emociones primarias de las clases inferiores.²³⁶

Como no podía ser de otro modo, el melodrama tomó su mayor protagonismo en la Francia de la Revolución (1789) donde destacó Víctor Hugo (1802-1882) con el drama romántico con representación melodramática de la realidad.

Entonces, ¿era o no benefactor empaparse de la temática melodramática de las obras clásicas para paliar patologías de tipo depresivo? Por lo que parece ser era extraordinario, al igual que lo podían ser las óperas bufas para el fin contrario.

Aquellas personas aquejadas de patologías depresivas y/o melancólicas, buscarían intimidad con personajes que sufrieran los mismos problemas o semejantes, con el fin de arropar su alma con las historias que estos representaban y no chocarse de frente con personajes desenfadados, alegres y aparentemente sin problemas.

Como coadyuvante indispensable de este “tratamiento”, se encontraba la música, esencial para que el hilo del “drama” fuera absolutamente trágico. La culpa, el odio, la muerte, el mal de amores etc., no eran una enumeración de desdichas y fatalidades, sino un elemento terapéutico sin igual por la carga emocional que conllevaba. Además, como el objetivo del Clasicismo era llegar al público llano, los diálogos y las músicas eran de una sencillez compleja, es decir, sencillo porque la platea debía de entender e identificarse con la historia, y complejo porque el compositor, como ya nos dijo Vincenzo Galilei, tenía la difícil labor de crear una música para provocar sentimientos pasionales diversos.

El melodrama puede servirnos de colofón a todas las teorías medievales, renacentistas y barrocas que propulsaron la unión indestructible entre la poesía y la música, pues como demostró el francés Du Bartas entre otros, el mensaje era transmitido con mayor

²³⁶ PORTINARI, F.: *Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torno: EDT 1981

celeridad y calado si iba acompañado con música. Era un elemento psicoterapéutico muy poderoso.

En la actualidad, el melodrama es un drama acompañado de música que puede aplicarse fácilmente a la mayoría de películas y producciones televisivas, en las que los personajes son identificados a través de la temática, y las emociones del público manipuladas a través de la música.

2.2. Tras los pasos de Feijoo: Lauriso Tragiense y la crítica a la música del melodrama

Giovanni Antonio Bianchi (1686 - 1768), fraile menor italiano, teólogo, y prolífico consultor del Santo Oficio, bajo el pseudónimo de Lauriso Tragiense, escribió *Conversaciones de Lauriso Tragiensi Pastor arcade sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*²³⁷. Al igual que Feijoo, comenzó una encarnizada lucha contra el teatro y la música del momento, castigándolos y vilipendiando a todo aquel que lo creara o formara parte de él. A simple vista parece un seglar más encorsetado en los rígidos cánones religiosos, pero realmente Tragiense, ofrece cosas muy interesantes con tintes terapéutico-musicales que veremos a continuación.

En la obra citada, el autor se basó en la mayoría de los casos, en contenidos clásicos para fundamentar sus opiniones. Era una época en la que, más que en otros periodos, se valoraba en demasía la opinión y escritos de los antiguos griegos; sabiendo que esta documentación nos ha acompañado durante el transcurso de este trabajo, abarcando en mayor o menor grado las teorías de los grandes pensadores con respecto al tema que nos compete.

Sin desviarnos de la cuestión, entraremos a analizar la crítica hacia la música y sus efectos que es lo que más nos interesa, así

²³⁷ Traducida de la lengua italiana por Don Santos Díaz González y Don Manuel de Valbuena, catedráticos de poética y de retórica de los reales estudios de esta corte

como el pensamiento del clero en el Clasicismo, ente que fue perdiendo fuerza y crédito a pasos agigantados. Tal vez el miedo a la zozobra religiosa hizo que teólogos y estudiosos como Tragiense o Feijoo, intentaran defenderse con vastos tratados críticos hacia lo que les rodeaba, pero en cierto modo, terminaron por ilustrar todavía más una época trémula en la que la música, parecía erigirse como un símbolo, aparte de cómo un tratamiento curativo con una fundamentación científica cada vez mayor.

En el escrito de Tragiense, en lo que él llamó *conversación segunda*, se sirvió del diálogo entre personajes ficticios para establecer una conversación del estado de la música en la antigüedad y su pertinente y odiosa comparación con la del Clasicismo:

“Aquella música pues será la mas perfecta, que sea mas conforme á aquella interior armonía que guardan entre si los movimientos de nuestros sentidos, para expresar los afectos de nuestro ánimo. Ahora bien así como el sonido que nace de los instrumentos es signo de la voz , y la voz que nosotros proferimos es signo de nuestros afectos; viendo que son diversas y de diferente tono las voces que pronunciamos en la alegría, en el dolor, en la ira, en la misericordia , en el temor, en el ardimiento; así tanto mas perfecta será la armonía musical, cuanto mas imite en sus consonancias las diferentes voces de la naturaleza, y exprese los movimientos de nuestro ánimo excitando y despertando en los otros aquellos afectos que intenta representar, y haciendo que el sonido, que es la voz de los instrumentos, sirva al canto , que es el sonido de la voz”²³⁸

La enumeración de afectos tales como la alegría, el dolor, la ira, la misericordia, el temor o el ardimiento, como ya nos explicó musicalmente Mathesson, demuestran los conocimientos del italiano en la doctrina de las pasiones, añadiendo que cuantos más efectos naturales imitara la música, esta sería más perfecta.

La idea de la mimética sonora, desveló el consiguiente interés hacia los estados anímicos y los “síntomas” que despertaban en el ser humano. El dominio de dichos estadios, podían conducir al

²³⁸BIANCHI, GIOVANNI ANTONIO.: *Conversaciones de Lauriso Tragiensi, pastor arcade sobre los vicios y los defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*. Madrid en la Imprenta Real. Año 1798 p.146

enfermo mental a un tratamiento más acertado y direccionado a paliar el mal.

Si bien la crítica hacia la música del Clasicismo se convirtió en un acicate para explicar lo que en teoría debería de provocar en el oyente, Tragiensi, se debatió entre lo que los griegos demostraron con la música y su aplicación terapéutica y lo que sus contemporáneos, por el mal uso que hacían de ella, eran incapaces de repetir:

“De este buen uso, respondió Audalgo, dan pruebas claras los efectos maravillosos que se cuentan haber producido la armonía y música de los antiguos, no por poetas acostumbrados á hermoear con ficciones brillantes aun los mas leves hechos, sino por historiadores graves. Mas de tales efectos, añadió prontamente Logisto, bien sabéis, Audalgo, que un erudito escritor cree que no se deduce bien la perfección de la música antigua sobre la nuestra; pues, ó no fueron tales como nos los han ponderado, ó los puede producir también nuestra armonía música, puesto que es mas rica de instrumentos que la antigua compuesta por lo común de tetracordios. No niego, replicó Audalgo, que nuestra música pueda producir aquellos maravillosos efectos que se cuentan de la antigua; mas porque no los produce, por eso digo que no se hace buen uso de ella”²³⁹

Tragiense se obcecó en demostrar que la facilidad de los clásicos para la arquitectura y su clarividencia hacia las grandes construcciones, era paralela a la interpretación musical, y esa aparente sencillez, era de la que los músicos de su tiempo debían aprender:

“Nuestros maestros de música buscan lo difícil, lo maravilloso, lo bizarro, creyendo componer con tanta mas elegancia, quanto mas se apartan de la simplicidad de la naturaleza, y no saben que toda la belleza del arte y toda la ciencia de los artífices consiste en formar este fácil. Yo así lo enriendo, vosotros pensad como os agrade”²⁴⁰

La versatilidad en recurrir a los grandes pensadores helenos, hace de Tragiense una persona con una cualidad documentalista muy valiosa para los estudiosos dedicados a esta causa. De este modo, el autor italiano, tomó los postulados de Plutarco y Platón para dar datos

²³⁹ Ibid. *Conversaciones con*p. 146

²⁴⁰ Ibid. *Conversaciones con*p. 149

sobre los aspectos beneficiosos de la música, con los que por supuesto, estaba totalmente de acuerdo:

“La autoridad de Platón para probar que la música, madre de la consonancia y del decoro, no fue concedida por los dioses a los hombres para solo su gusto y el placer del oído, sino para restablecer el orden y la armonía en las facultades del ánimo desarreglado muchas veces por el error y la voluntad”²⁴¹

Los posteriores comentarios de Tragiense fueron una enumeración de tipos de música a las que llamó grave, llana, lasciva o afeminada, adecuadas a las diferentes representaciones teatrales del momento. Criticó el uso incorrecto de las mismas:

“[...] Usando estos de un género de música blanda, propia solo para recrear los ánimos en un placer voluptuoso, pecan contra las costumbres cristianas; y aplicando esta música á las acciones graves, pecan contra el arte. Menos mal sería que se valiesen de esta música solo en las acciones afeminadas, pues entonces pecarían únicamente contra las costumbres, pero no contra el arte”²⁴²

La encarnizada lucha por defender la música antigua frente a la de su época, llevó a Tragiense a desconfiar de la buena disposición de las composiciones del Clasicismo, pues como Feijoo, el encorsetamiento religioso le hacía perder cualquier noción de la realidad musical.

Sus opiniones no se tuvieron muy en cuenta en los círculos culturales del momento por su excesivo puritanismo e inaceptación de las nuevas corrientes, que si bien eran un recuerdo de las clásicas, la música partió de una evolución del Barroco, mejorando la calidad, la sencillez y la “limpieza” armónica.

De lo que no podemos dudar es de la intención de Tragiense, pues amén de la crítica, hay que ir más allá en sus comentarios, ya que no dudó de los efectos de la música en el ser humano y de su incidencia en las enfermedades del alma. Con lo que no estuvo de acuerdo fue en las formas para llegar a ello, pues si antaño se

²⁴¹ PLUTARCO.: *De superstitione*. p.290

²⁴² Ibid. *Conversaciones con ...*.p. 160

contaron tantos hechos producidos por la intercesión de la música, ¿por qué en su época no iba a ser igual?

3. Franz Anton Mesmer y la terapia musical: hipnotismo y magnetismo animal

En todas las etapas de la historia encontramos a personajes controvertidos que llevaron sus ideales a extremos insospechados y ciertamente prohibitivos. Los alquimistas del Barroco fueron un claro ejemplo de ello. Recordemos brevemente las “excentricidades geniales” de Agrippa von Nettesheim o los ideales insólitos de Robert Fludd, o el renacentista Paracelso. Todos ellos, médicos de profesión o al uso, dejaron una impronta en la ciencia de gran calado teórico y práctico.

No es casualidad si en los eruditos nombrados arriba, hacemos notar que alguna parte de sus obras estaban enfocadas a la relación entre la música y la medicina. Esta unión, propició la interacción entre galenos y compositores dando como resultado los hallazgos que ya conocemos.

Pero centremos nuestras miradas hacia un personaje cuanto menos peculiar, que si bien utilizó la hipnosis como eje de sus investigaciones, se apoyó en la música para conseguir el estado transcendental de su origen. Hablamos del austro-alemán Franz o Friedich Anton Mesmer (1734-1815)²⁴³. Estudió medicina en Viena y en 1766 hizo público un opúsculo con el título *De planetarum influxu in corpus humanum*, en la que trataba sobre la influencia de la luna y los planetas en el cuerpo humano y en sus enfermedades, refuerzo científico-médico de las disertaciones renacentistas y barrocas acerca de la música de las esferas. Sin embargo, lo que le haría famoso sería la doctrina del “*magnetismo animal*”, con su correspondiente método terapéutico. El tratamiento en cuestión se explicó en estas palabras:

“...a raíz del conocimiento que tuvo Mesmer de la curación de una paciente [...] gracias a un imán, elaboró la teoría del “magnetismo

²⁴³ PRINZ, ARMIN.: *Mesmer, Franz Anton* in: *Neue Deutsche Biographie* 17. 1994

animal” Creía en la existencia de un fluido magnético que podía ser traspasado de una persona a otra mediante la imposición de manos o friegas. Al principio utilizaba un imán, pero posteriormente empleó las manos y a veces ni siquiera tocaba a los pacientes, mujeres por regla general. Dicha imposición o pases provocaban en las pacientes crisis de histeria con convulsiones, espasmos [y] temblores, seguidos de una remisión total o parcial de los síntomas.

Inicialmente, su labor fue objeto de reconocimiento por sus colegas, adquiriendo Mesmer una gran fama y siendo incluso llamado a Munich por el Elector de Baviera [...] El Consejero de la Academia de Ausburgo escribe: “...lo que ha conseguido aquí con diversas enfermedades hace suponer que le ha arrebatado a la naturaleza uno de sus más misteriosos secretos...”. Posteriormente, sus éxitos y sus procedimientos un tanto teatrales comienzan a granjearle las envidias y odios de sus colegas. El caso de María Teresa von Paradies, es la gota que colma el vaso. Esta joven ciega tratada en vano por los más prestigiosos médicos vieneses, recupera con Mesmer parcialmente la vista. Sus despechados colegas acusan a Mesmer de superchería y de utilizar a la joven, a la que acusada de ser su amante. La situación empeora hasta tal punto que Mesmer abandona Viena y marcha a París en febrero de 1777.”²⁴⁴

Es imprescindible destacar las diferencias de sus investigaciones para encajar a la música en este difícil engranaje. Por una parte Mesmer incidió en el hipnotismo puro y duro, sin un objetivo más allá que la propia evasión del mundo y la experimentación acerca de la sumisión que provocaba, donde el hipnotizador manejaba a voluntad la personalidad y el cuerpo del sujeto. En segundo término encontramos lo que a principios del XIX se denominó mesmerismo, que usando las mismas leyes, era un fenómeno opuesto a la hipnosis. Puesto que esta tendía más al dominio de la persona, el mesmerismo, basado en la creencia del magnetismo animal (la hoy conocida sugestión), se encaminaba más hacia el cuidado del paciente. En sus inicios, Mesmer, en su establecimiento curativo fundado en Viena, no sólo usó el supuesto magnetismo animal, sino que también empleó electricidad, metales y maderas.

²⁴⁴ Report of the *Commissioners charged by the King in the examination of Animal Magnetism* (originally published 1784), English translation in *Skeptic* magazine of the Skeptic society, vol 4 no 3 1996

Posteriormente viajó a París donde desarrolló su método hasta tener que exiliarse, primero por la llegada de la Revolución francesa y luego, por el azote del mundo científico, detractores a ultranza de sus investigaciones.

Pero, ¿qué relación tuvo todo esto con la música? Todo radicó en las amistades que el propio Mesmer fomentó gracias a su cultura y a su matrimonio con una rica heredera que le abrió muchas puertas, que como simple médico, nunca se hubieran abierto. Muy aficionado a este arte, cultivaba la ejecución del violonchelo, el clavecín y la armónica de cristal (serie de platos o boles de cristal de diferentes tamaños superpuestos y alineados horizontalmente, atravesados por un eje conectado por correa a un pedal que los hace girar mientras se toca, como una máquina de coser), dedicándose inicialmente a organizar en su mansión veladas musicales a las que asistía Mozart, Haydn y otros compositores de la época. Así, la primera opera de Mozart, *Bastien y Bastienne*, fue estrenada en septiembre de 1768 en el teatro que Mesmer poseía en el jardín de su residencia.

Estas reuniones tuvieron que calar en la constante actividad del galeno alemán, pues gracias a ellas, introdujo la música en sus terapias como elemento absolutamente indispensable, contratando a una pequeña orquesta que tocaba en cada sesión de hipnosis que organizaba. Utilizaba los sonidos musicales como medio para actuar sobre el enfermo.

Como dato introspectivo, recordemos pasajeramente al precursor del magnetismo, el ya estudiado en esta tesis, Athanasius Kircher, que publicó hacia 1662 su *Musurgia Universalis*, donde relató los efectos físicos y morales de la música sobre el hombre sano y sobre el enfermo. Ya en este periodo, el médico francés Joseph Lieutaud (1703-1780), colocó a la música entre los anodinos é hipnóticos, y positivamente afirmó que él mismo, acometido y postrado de una grave enfermedad, por espacio de tres días, ante la admiración de los que le asistían, experimentó gran alivio, y logró su salud por varios tonos y armonías músicas.²⁴⁵

²⁴⁵ CULLEN, WILLIAM.: *Elementos de medicina práctica* 3. Madrid 1790 p.546

La originalidad de los experimentos de Mesmer, consistió en una utilización catártica de la música al servicio de la intensificación de la crisis. Para él, el sonido era una forma de poder magnético, permitiendo la transmisión de la potencia de fluidos (flujo y reflujo de Mersenne). Sin embargo, no se consideraba que las melodías ejecutadas por los músicos de su consulta calmaran las pasiones, consolaran a los seres afligidos o tranquilizaran a los ansiosos. Buscaba más bien, dar impulso al desarrollo de la sesión, animar las crisis, acelerar el proceso y solamente en los episodios críticos más violentos, reducir la tensión y hacer bajar la temperatura psíquica de la sala.

Este uso de la música al servicio de crisis artificiales, no coincide ciertamente, con aquel recomendado por los defensores del “tratamiento moral” (como desarrollaremos más adelante al hablar de Phillipe Pinel); estos veían en el ritmo musical, un medio para olvidar las penas y el dolor y distraer al paciente demasiado concentrado en las preocupaciones de la vida activa. Pero muy diferente era la intención de Mesmer, al que podríamos considerar un músico-clínico.

Según *La Proposición Fundamental nº 16* de 1779, afirmó: “la energía magnética es comunicada, propagada y aumentada por el sonido”²⁴⁶. Entonces, según dicho documento, los pacientes sometidos al mesmerismo pensaban que las cuerdas de los instrumentos musicales de la clínica del hipnotizador habían sido magnetizadas; para ellos el sonido era un medio de comunicación utilizado por su terapeuta. De esto se extraía una conclusión: el sonido no tenía valor propio; no servía más que en la medida en que transmitía una energía de un hombre a otro hombre, de un terapeuta a un paciente, pues todo dependía de la intención y de la voluntad del “animador”.²⁴⁷

Para conseguir esto, no bastaba con la interjección del terapeuta, pues el entorno debía ser el propicio. La sesión en

²⁴⁶ MESMER, F.A. : *Memoire de l'an VII*, en: *Mesmer, Le magnétisme animal* 1779. Proposición fundamental nº 16. p.77

²⁴⁷ RAUSKY, FRANKLIN. : *Mesmer ou la révolution thérapeutique*, Paris, Payot, 1977, cap.IV

cuestión debía estar perfectamente preparada y acondicionada en un ambiente mágico, etéreo, misterioso y casi místico; la música emocionante y apasionada (a veces de cámara, a veces un coro de niños que cantaba música religiosa y otras veces campanas tubulares), los grandes espejos, los reflejos de la luz magnética, los signos astrológicos del decorado, y la mirada fija del terapeuta dirigida sobre el paciente, disfrazado con trajes de seda y pantuflas doradas, con la intención de provocar una fascinación profunda.²⁴⁸

En un dibujo²⁴⁹ de finales del siglo XVIII se representó el interior de la clínica de Mesmer, con varios instrumentistas tocando, desde la cuerda a la percusión, dispuestos alrededor del hecho terapéutico. Nos sirve de muestra a nuestra imaginación de cómo se pertrechaban las sesiones.

Después de toda esta hiperbólica preparación nos asalta una duda: ¿Teatro o terapia musical? ¿Hereje, charlatán o pionero?

Desde el enfoque de este libro, y procesando la capacidad y el empeño con el que Mesmer preparaba tan minuciosamente las sesiones, la credibilidad hacia la funcionalidad de la terapia frente a la pantomima, no debía de causarnos ninguna duda. El error del galeno fue potenciar el efecto histérico en las personas que trataba, porque, aunque más tarde Charcot en París sería aclamado por ello, Mesmer creó el efecto totalmente contrario, asustando a los atónitos observadores que examinaban a los pacientes convulsionar y gritar bajo los supuestos efectos inducidos por el mesmerismo. Esto le causó el descrédito en la comunidad científica. Sin embargo, fue el primero que asoció un estado de voluntariedad y sugestión del sujeto, relacionado con el propio proceso de sugestión.

Debido al gran revuelo que suscitaron sus novedosos y misteriosos métodos en París, Luis XVI - que consideró aquellas reuniones como “una ofensa a la moral pública”, de la que su esposa María Antonieta era partícipe-, creó una comisión formada por el francés Dr. Guillotin (1738-1814) célebre por inventar la

²⁴⁸ LÓPEZ PIÑERO, J. M.: *Del Hipnotismo a Freud. Orígenes históricos de la psicoterapia*. 2002 Madrid: Alianza Editorial

²⁴⁹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 46

guillotina, el estadounidense Benjamín Franklin (1706-1790), inventor del pararrayos, el astrónomo también francés, Jean Sylvain Bailly (1736-1793) y más tarde alcalde de París, y el médico, botánico y naturalista Antoine Laurent de Jussieu (1686-1758). Dicha comisión estudió el método de Mesmer en busca del fluido magnético animal. Su fatídico dictamen fue que éste no existía y, por lo tanto, tal terapéutica era inútil, y acaso los accesos catárticos violentos de los pacientes podrían producir problemas a largo plazo sobre su salud. De esta forma, concluyeron que todo el proceso de sanación era producto de la imaginación y la fantasía, cuando en el fondo el poder yacía en la sugestión.

Pero ellos tampoco la vieron, simplemente juzgaron y rechazaron a Mesmer y su terapéutica.²⁵⁰ Sin embargo, un siglo después, Zweig (1932), demostró la fundamentación y creatividad de las teorías de Mesmer, diciendo: “Es verdad que, sin saberlo él mismo, descubrió algo infinitamente mejor que un nuevo camino: la psicoterapia”

Por la negación a la novedad y el empeño del alquimista teutón, no trataremos aquí a Mesmer como un charlatán o un hereje, sino como un pionero en el campo de la psicoterapia y de la terapéutica magnética y musical.

3.1 Los casos terapéuticos de Mesmer

Viena

Durante su estancia en Viena, Mesmer trató a diversos pacientes a los que según su sintomatología acondicionaba una música u otra, pues el tratamiento “médico” era estándar a todos los enfermos, siendo la música la única que variaba. De sus primeros pasos con pacientes en la capital austriaca no se sabe gran cosa. Curiosamente, es gracias a la correspondencia que mantuvo con la familia Mozart la que nos desvela sus inicios en 1773 y su incipiente tratamiento. Fue una primera paciente, Miss Franziska Oesterlin, la que se

²⁵⁰ ZWEIG, S.: *La curación del espíritu. Franz Anton Mesmer, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud*. Barcelona: Editorial Apolo. (1932)

sometió a la terapia magnética-musical de Mesmer. Así Leopold Mozart (1719-1787), relató en una carta:

“La señorita Oesterlin ha vuelto a estar gravemente enferma, y había que aplicar a sus brazos y los pies ampollas. Después de su reunión con el Dr. Mesmer, ella está mucho mejor, pues esperábamos su muerte. Sin duda la medicina del Dr. Mesmer y los sonidos que acompañan a esta, le han devuelto la salud. Tiene un bolso de seda de color rojo para Wolfgang, que ella me ha dado como recuerdo” ²⁵¹

La enfermedad que sufría Frau Oesterlein, no era otra que un trastorno nervioso, obsesivo-compulsivo. Mesmer se formó una opinión al respecto, pensando que existía un “fluido cósmico” que estaba en el aire, y que se inhalaba. De alguna manera este líquido después de ser inhalado se absorbía a través del sistema nervioso y viajaba por todo el cuerpo a través de la sangre. Creía que el bloqueo del fluido magnético-cósmico era el causante de las enfermedades, tanto físicas como psicológicas.

Amén de incidir en la imposición de imanes por todo el cuerpo de la paciente, le acompañaba un pequeño grupo de cámara que tocaba piezas renacentistas y barrocas²⁵², con el único fin de “transportar” a la paciente a un lugar libre, lejos de aquellas paredes y provocar la relajación absoluta, semejante a una sesión actual de hipnosis.

Tras este sonado hecho, trató un caso relacionado directamente con la música y su entorno; el intento de curación de la ceguera de María Teresa von Paradies (1759-1824), compositora y pianista austriaca que perdió la vista entre los 2 y 5 años, y que mantuvo una estrecha relación de amistad con Wolfgang Amadeus Mozart, el cual compuso el Concierto para piano No. 18 K456 en Si bemol mayor, para ella.

La familia de Maria Von Paradies había acudido a los mejores talentos de medicina en Viena, que declararon su enfermedad

²⁵¹ MOZART, L. & W.A.: *Las cartas de Mozart y su familia*, Anderson, E. (ed. y tr.), Macmillan & Co., Londres 1938 Cap.1 p.343

²⁵² MESMER, F.A.: *el mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*; Bouleur, J. (tr.), Holmes, Seattle, WA, 1998, p.57

incurable. Tras varios años de tratamiento, en los cuales se le afeitó la cabeza y se le pusieron parches en ella, se le aplicaron purgantes y diuréticos, así como descargas eléctricas, no se obtuvieron resultados satisfactorios. No obstante, la ceguera no era su única aflicción, pues también sufría de melancolía y ataques de delirio²⁵³, aunque no era de extrañar después de la “cura” que estaba soportando.

Con el fin de dar a su hija una diversión, la instruyeron en música convirtiéndose en una excelente intérprete de tecla y una cantante muy capaz.²⁵⁴ Tal vez, desde este campo conoció Mesmer a Paradies, con la familia Mozart como intercesora. De este modo la joven intérprete se puso en manos del médico alemán.

El tratamiento se inició el 20 de enero 1777. A los cuatro días los ojos de la paciente se restablecieron de las anteriores terapias agresivas. Al cabo de un mes, parece que restauró mínimamente la visión, pues se mostró sensible a la luz, experimentaba vértigos, aunque lógicamente, no sabía los colores y tenía problemas para controlar las distancias.²⁵⁵ Pero la restauración parcial de la visión no le trajo la felicidad, pues acostumbrada al mundo de las sombras, se sentía desorientada y perdida.²⁵⁶

En cuanto a la interpretación musical, todavía fue peor, pues cuando era ciega tocaba con mayor exactitud y al poder mirar las teclas, equivocaba la mayoría de ellas. Se utilizó la música con frecuencia como terapia coadyuvante, aprovechando que la paciente era una experta intérprete se recurría al piano con asiduidad, aunque según lo dicho, la música le perjudicó más que le favoreció, aunque durante la terapia se mostraba receptiva a que hubiera música instrumental de fondo, pues le sosegaba, y según Pattie (1994), le mantenía absorta en las notas y los sonidos que sonaban.

²⁵³ PATTIE, F.A.: *El magnetismo animal de Mesmer*, Edmonston, Hamilton, NY(1994) p.57-58

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid...p.59

²⁵⁶ Ibid...p.60

En teoría el éxito de Mesmer fue total, pero visto el desánimo que reinó en la joven, y la desazón de su familia además de las enemistades médicas que despertaba el mesmerismo, se despidieron del tratamiento para no volverlo a retomar, dejando a la muchacha sumida en la oscuridad hasta su muerte, y desacreditando por completo la labor de Mesmer, lo que le obligó a abandonar Viena y trasladarse a París.²⁵⁷

París

En 1778, llegó París, donde el éxito fue inmediato. El snobismo de la corte francesa comandado por la mismísima reina María Antonieta situó a Mesmer en una esfera aristocrática muy elevada. Allí comenzó a realizar “terapias de grupo” acondicionadas siempre con instrumentistas destacados e interpretaciones inéditas de la época.

Resulta significativo que Mesmer, tan castigado por sus “excéntricos y surrealistas” métodos, fuera el impulsor de las terapias grupales que hoy son tan imprescindibles en las sociedades, sobre todo la norteamericana.

Un año más tarde conocerá a Gluck y entablarán una estrecha relación artística basada en la admiración mutua por las destrezas musicales improvisatorias de un nuevo artefacto: la armónica de cristal. Debido a esta relación, Mesmer propuso nuevas terapias hipnóticas y magnéticas conducidas por el Dr. Le Roux, en las que él mismo interpretaba piezas improvisadas a dicho instrumento.²⁵⁸

Para Mesmer, París era un paraíso para la aplicación de su método, pues en ese momento, estaba lleno de gente que sufría de muchas enfermedades crónicas y sin tratamiento. La población fue arrasada por las epidemias, de las cuales la viruela se temía especialmente. Se estimó que esta desfiguró la cara a una cuarta parte de las mujeres de Francia, y unas 200.000, por vergüenza de su

²⁵⁷ Ibid...p.62-63

²⁵⁸ HYATT REY, A.: *Las gafas de música y armónica de cristal*, Actas de la Real Asociación Musical, *Sesión 72d*, Londres, (1946, 02 de abril) p. 97-122

aspecto, se refugiaron en los conventos promediando la esperanza de vida en unos 40 años.²⁵⁹

Aprovechando tal descontrol, Mesmer, sin permiso para ejercer la medicina, inventó una cubeta o bañera, (llamada baquet), que llenó de agua y cubrió, y de la que salían unas varillas de hierro que los pacientes debían tocar para proceder a la cura, acercándoselas a aquellas zonas afectadas. De este modo se permitía el lujo de poder tratar hasta veinte personas a la vez.

En un grabado de la época, se observa el aparato en cuestión, y la disposición de los pacientes²⁶⁰.

Aunque este tratamiento en masa fue cuanto menos grotesco, Mesmer no renunció tampoco a la ayuda musical. Dispuso en muchas ocasiones de un piano o una armónica de cristal en las sesiones, que debía estar sonando constantemente²⁶¹. El magnetismo se propagaba entonces por la música, y la vibración de la misma, en el líquido acuoso de la cubeta²⁶².

La realidad se convirtió en leyenda, y la leyenda en mito, y Mesmer comenzó a organizar sesiones de espiritismo. Durante dichas reuniones, mantenía puertas y ventanas cerradas, pesadas cortinas permitían una tenue luz, y no había ruido que se filtrara desde el exterior. El ambiente era cálido y opresivo, causando dificultad para respirar, conduciendo a la excitación emocional. Reinaba el silencio, excepto por los rumores entre pacientes y médicos (Mesmer con sus asistentes) en el dar y recibir el diagnóstico, el tratamiento y la prescripción. Pero había una excepción, el sonido de un piano o armónica de cristal procedente de una esquina de la habitación.

Sabemos que Mesmer había aprendido de sus maestros de Viena las propiedades curativas de la música, y que el magnetismo

²⁵⁹ PATTIE, F.A.: *El magnetismo animal de Mesmer*, Edmonston, Hamilton, NY(1994) p.68-69

²⁶⁰ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 47

²⁶¹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 48

²⁶² Ibid...p.70-71

animal podía comunicarse, propagarse, y reforzarse por el sonido.²⁶³ Pero analizándolo bien, y como ya hemos comentado, al principio no estaba interesado en la melodía como tal cuando puso los instrumentos musicales en sus clínicas. No obstante, eran indispensables para su práctica médica, pues inquietaba y calmaba a los enfermos según prescripción. Así la música de tormenta ayudaba a atraer la crisis, y la música suave ayudaba a disipar la misma.

Los músicos presentes en las terapias, iban de un lado a otro según las señales de Mesmer o de sus ayudantes. Uno de sus seguidores, Caullet de Vaumorel, declaró que había presenciado cambios de estados de ánimo y una sensibilidad especial hacia la música que se tocaba en la consulta de Mesmer, capaz de cambiar el humor de los pacientes.²⁶⁴ Así lo describió otro paciente en un testimonio fechado entre 1778-1779, en el que leemos las actuaciones de Mesmer desde el punto de vista terapéutico-musical para tratar la gota:

“Después de varias vueltas por la habitación, el señor Mesmer desabrochó la camisa del paciente y, retrocediendo un poco, puso su dedo sobre la parte afectada. Mi amigo sintió un cosquilleo. Luego movió su dedo de forma perpendicular a través de su abdomen y el pecho, y el dolor siguió exactamente al dedo. Sentaron después al señor Mesmer en la armónica de cristal y apenas comenzó a tocar mi amigo se vio afectado emocionalmente, se estremeció, perdió su aliento, cambio de color, y sintió ganas de caer. En este estado de ansiedad, el señor Mesmer le colocó en un sofá para que se encontrara con menos peligro de caer. El agudo dolor del paciente había cesado de repente.”²⁶⁵

Después de leer estas palabras, evidenciado queda el uso catártico de la música como momento climático de la terapia. La aparición de la armónica de cristal, nos hace detenernos por un momento en las propiedades terapéuticas de dicho aparato.

²⁶³ MESMER, F.A.: *El mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*; Bouleur, J. (tr.), Holmes, Seattle, WA. 1998 p. 27

²⁶⁴ BURANELLI, V.: *El mago de Viena: Franz Anton Mesmer*, Coward, McCann y Geoghegan, NY. 1975. p.125-126

²⁶⁵ HARSU, J. : *Recueil des effets salutaires de l'aimant dans les maladies* 1782. Quoted in Pattie (1994) , 73 Citado en Pattie (1994) , p.73

3.2. El sonido terapéutico de la armónica de cristal

La armónica de cristal fue una máquina inventada en 1761 por el comentado Benjamin Franklin, e inspirada en el arpa de cristal (vasos llenos de agua con diferentes alturas). Se componía de varios platos de cristal superpuestos y alineados en torno a un eje central que giraba movido por una correa conectada a un pedal. Al mojar los dedos y rozar el cristal, producía el efecto sonoro. Una fotografía actual nos muestra una armónica de cristal del siglo XVIII que nos ilustra la forma del instrumento con el que Mesmer cautivaba a sus pacientes.²⁶⁶

Pero el instrumento en si encerraba más problemas de los que pudiera desear, pues aunque Mozart, Beethoven o Strauss compusieron obras para él, se prohibió su uso porque consideraron que causaba locura, depresión y problemas conyugales.

Probablemente, esta fama de instrumento diabólico la propició el que Mesmer lo utilizara para sus terapias y el rechazo que el médico causaba en el círculo científico de la época, tachando todo lo que hacía de falacia, estupidez y charlatanería burda.

Pero lo que realmente nos interesa en este momento es su poder cautivador, etéreo y misterioso, así como su sonido celestial y a la vez infernal.

Al margen del entorno terapéutico de Mesmer y de la utilización de la armónica de cristal para tal fin, sabemos que en 1772, su creador, el estadounidense Benjamin Franklin (1706-1790), estando en París y habiendo sido nombrado ese mismo año miembro de la Academia de las Ciencias de dicha ciudad por sus aportaciones a la ciencia, nos dejó un momento muy interesante para la temática que nos ocupa.

Fue llamado a la corte polaca, donde la esposa del príncipe heredero Adam Czartoryski (1734-1823), padecía de melancolía. Ella misma escribió como le fue aplicada la terapia sonora por el propio Franklin:

²⁶⁶ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 49

“Yo estaba enferma, en un estado de melancolía, y escribí mi testamento y cartas de despedida. Deseando que me distrajera, mi marido me explicó que Franklin era un hombre afamado y que lo había llamado a nuestra presencia...

Franklin tenía un rostro noble y con una expresión de bondad. Sorprendido por mi inmovilidad, tomó mis manos y me miró diciendo: *jeune femme pauvre* ["pobre señora joven"]. Luego abrió una armónica de cristal, se sentó y tocó durante mucho tiempo. La música dejó una fuerte impresión en mí y las lágrimas comenzaron a fluir de mis ojos. A continuación, Franklin se sentó a mi lado y mirando con compasión dijo: "Señora, usted está curada" De hecho, en ese momento me curé de mi melancolía. Franklin se ofreció a enseñarme a tocar la armónica-. Acepté sin dudarle, por lo tanto, me dio doce lecciones.”²⁶⁷

Después de leer el documento no podemos por menos que reconocer, ya con más rigor científico, el efecto benefactor de la música para la curación de enfermedades psíquicas. Lo curioso de esto es que el instrumento utilizado por Franklin y Mesmer fue ideado en principio para la interpretación musical, y no para la terapia, pues, como ya hemos comentado, muchos compositores escribieron obras para él²⁶⁸.

A pesar de su inmediato éxito, el sonido arrebatador del instrumento tenía el consabido lado oscuro. Entre músicos y espectadores se fue extendiendo la idea de que algunos virtuosos de este instrumento acababan perdiendo la razón, hechizados por el sonido, provocando problemas nerviosos, disputas matrimoniales, convulsiones... incluso se llegó a contar que un niño había muerto durante un concierto. El rechazo social fue tan grande que la armónica de cristal cayó en el olvido y, a principios del siglo XIX, era considerada una pieza de museo. Tal vez, debido a ese lado oscuro, se utilizó más para los divanes que para los teatros, y pasó a ser un instrumento eminentemente terapéutico, aunque su contraindicación hizo que muchas veces se tocara clandestinamente hasta caer en desuso. Gracias a una pintura de Alan Foster en

²⁶⁷ LIPOWSKI, Z.J.: *Benjamin Franklin como psicoterapeuta: Un precursor de la psicoterapia breve*, *Perspectivas de la Biología y la Medicina*, 27, 1984, 361-366

²⁶⁸ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 50

1926²⁶⁹, nos podemos hacer una idea de la figura de Franklin tocando el instrumento que ideó.

Pero hasta su ostracismo, la armónica de cristal gozó de halagos venidos desde todas las esferas del saber. De esta forma, encontramos a un compatriota de Franklin, el poeta Nathaniel Evans (1742-1767)²⁷⁰, que describió en 1763 la producción sonora y el efectismo de la armónica de cristal comparándolo con una armonía celestial en un breve ensayo llamado *Joyas para la armónica de cristal*:

“El sonido de la armónica es como un coro sagrado, que inspira nuevas alegrías, sus gorjeos son suaves, y claros. Golpea el oído con su arrebató celestial y lo transporta hacia el interior del cuerpo dulcemente. Su mareante sonido fusiona la música con el alma y no deja lugar al movimiento. Se puede tocar con alegría y su sonido es tan puro que trasciende a lo divino. Como respira en este marco el corazón bajo su encanto. Hará la musa su propio homenaje a los hombres? Su son no es venial, sino que asienta las gracias del cielo, y describe las virtudes de Apolo sirviéndose de una elegante dulzura”²⁷¹

Podemos dilucidar en las palabras de Evans una apasionada descripción de las relaciones entre el sonido de la armónica y su calado en el hombre, sin embargo el hecho de que el poeta fuera coterráneo de Franklin, en un momento de la historia crucial para la formación de los Estados Unidos de América, hizo que magnificara hasta el extremo las virtudes del invento del científico. No obstante, no debemos obviar el hecho de que realmente el sonido debía ser absolutamente increíble, tanto para bien como para mal, pues a nadie dejaba indiferente, se amara o se odiara, siguió causando reacciones muy apasionadas.

El gran violinista italiano Paganini (1782-1840), afirmó que poseía “una voz tan celestial que era capaz de curar la peor de las enfermedades”; Thomas Jefferson (1743-1826), tercer presidente de los Estados Unidos de América, dijo que era “el mayor regalo

²⁶⁹ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 51

²⁷⁰ American Bibliographies. *Nathaniel Evans*. Edited Appletons Encyclopedia. 2001 p.507

²⁷¹ Artículo de la revista, *The Art of Science: Enhancing Creativity Through Science and Technology*. Nathaniel Evans 1763. February 18, 1998

ofrecido al mundo musical del siglo”. Goethe, Mozart, Johan Adolph Hasse y Théophile Gautier también la elogiaron.

3.2.1. Posibilidades expresivas de la armónica de cristal. Puente entre la salud, la medicina y el estado anímico

En el Clasicismo, la musicalidad inédita y expresiva estaba a la orden del día. Ante el incipiente Romanticismo, todo aquello que exaltara el espíritu humano, que lo ruborizara, que lo “encogiera”, o que lo “arropara”, era síntoma de sosiego, felicidad, bonanza, melancolía, dolor o salud. Estos sentimientos enfrentados eran los que, según los teóricos musicales de la época, despertaba la armónica de cristal.

Si bien nos dirigimos hacia la época romántica, no debemos olvidar el periodo precedente, pues aunque se intentó romper con el Barroco de forma radical, recordaremos en las siguientes palabras, lo que ya estudiamos acerca de la doctrina de los afectos y las pasiones.

El alemán Karl Leopold Röllig (1745-1804), compositor e intérprete de armónica de cristal e inventor de la Orphica (piano pequeño y portátil), destacó la labor pasional del sonido del vidrio, diciendo:

“Al igual que las grandes pasiones, que sólo duran brevemente y expresan un elevado grado, lo mismo ocurre con la armónica. Es un instrumento con el que se pueden provocar efectos milagrosos y de terror (...) evocar los sentimientos religiosos y melancólicos muy altos y muy nobles”²⁷²

Nuevamente, al margen del instrumento mencionado, observamos como la música era capaz de causar sentimientos y emociones dispares e incluso antagónicas. Un intérprete fiable como Röllig, podía definir desde la propia fisonomía del instrumento, la evocación de sentimientos benefactores y detractores para el ser humano. Pero esta bipolaridad de sensaciones, ya la causaba la música desde los primeros siglos mostrados en este estudio, sin

²⁷² HYATT KING, ALEC, HOFFMANN, BRUNO,: *Glass harmony*. En *Transparence, L'Orquestre de verre*. 1950

interjección de ningún instrumento en concreto. Es precisamente la ambivalencia misma de los efectos (alegría y tristeza) lo que interpelará al siglo XVIII.

En la actualidad, la armónica de cristal mantiene una potencia sugestiva y puede provocar emociones contradictorias: una fuerza de seducción, atractiva para unos, y una angustia repulsiva, para otros...

El siglo XVIII que acababa y el siglo XIX que comenzaba llevaba en su equipaje a la melancolía y lloraba fácilmente por cualquier avatar que importunase. Las almas más ilustres que llevaron a cabo tales extremos emocionales fueron, Cecilia Davies y su hermana Marianne, Johann Gottlieb Naumann o Maria Kirchgessner, entre otros, liderando la época romántica de la pasión. Bien cierto era que estaban sujetos a crisis de melancolía y encontraron en las sonoridades de la armónica de cristal respuestas a sus inclinaciones.

Aparte del sentimiento pasional, Röllig atribuía a sus sonidos la facultad de crear lazos de amistad:

“Se abalanzó sobre mí llorando y pidiéndome que parara; se abrazaron llenos de amistad y de pasión. No quiero imaginarme lo que pudiera suceder si una armónica cayera en manos de una persona supersticiosa o en las de un charlatán.”²⁷³

La última frase nos deja desconcertados. ¿Se refería a su compatriota Mesmer tachándolo de charlatán? No se ha encontrado ningún documento que así lo certifique, pero dada la época y la sutileza de los escritos de algunos pensadores del momento, podríamos pensar que así era.

Sin embargo, y centralizando de nuevo nuestra atención, los nuevos timbres que aportaba la armónica, enriquecían la paleta de compositores en busca de una instrumentación diversificada. Sus notas “etéreas” motivaban y desencadenaban un fin de siglo en el que la imaginación soñaba todavía con la existencia de una “música de las esferas” y de armonías celestes, recurrencia evidente de la

²⁷³ Ibid.

resucitación del clasicismo en el siglo XVIII-XIX. Además, el instrumento respondía a la búsqueda de un sonido continuo y articulado, con potencia y feblidad a la vez, como solo podía hacerlo la voz humana.

Pero no todo quedaba en una simple interpretación una tarde o mañana cualquiera, indistinta y aleatoria. La particularidad expresiva y su consecuente efectismo terapéutico, escondía unas intrincadas condiciones de uso que hacían al instrumento aún más misterioso de lo que ya era. Recurriendo de nuevo a Röllig²⁷⁴, el cual enumeró unas proposiciones muy interesantes acerca de la interpretación de la armónica, vemos como la complejidad de la interpretación, hizo de ella una herramienta exclusiva:

- Era deseable tener “un ambiente templado, manos ni demasiado calientes ni demasiado frías”, para hacer vibrar lo fundamental de la copa y no sus armónicas.
- La técnica para tocar la armónica de cristal necesitaba falanges que rozaran y dedos tendidos, no los “martillos” que tocaban el piano.
- La dinámica de interpretación debía ser lenta, por lo tanto, era difícil ir más allá del adagio: “El control de la velocidad de deslizamiento es uno de los secretos de la buena interpretación (...) las pasadas no están hechas para este instrumento. Pero “ha vuelto a dar el gusto del adagio y del largo”. Es necesario “tocar sobre el crescendo y el decrescendo (...) tocar piezas no demasiado cambiantes y que más bien modulen”²⁷⁵ mientras que Müller, que veremos a continuación, dijo: “No está hecho para el allegro”²⁷⁶

²⁷⁴ HYATT KING, ALEC, HOFFMANN, BRUNO.; *Glass harmony*. En *Transparence, L'Orquestre de verre*. 1950

²⁷⁵ BERKE, D.: *Werke für Klavier und mehrere Instrumente. Werke mit Glasharmonika*. The Philips Complete Mozart Edition, Vol. 14. 1991 p.57

²⁷⁶ MÜLLER, J.C.: 1788 *Un manual de instrucciones para la armónica de cristal*, Fox, L. (tr.), Leipzig (1995); Fotocopia de Finkenbeiner.

- Los materiales de cristal se propagaban poco, el sonido emitido era poco potente, por lo que: “la distancia al público no debe ser ni demasiado grande ni demasiado corta” (K. L. Röllig)²⁷⁷

3.2.2. Un instrumento peligroso

Cuando el rumor de que algunas enfermedades podían ser causadas por el contacto activo o pasivo del instrumento, el pánico comenzó a esparcirse. La exageración propició que el instrumento fuera culpable de los conflictos nacionales, de los nacimientos prematuros, e incluso de convulsiones en perros y gatos. Franz Leopold Röllig, en sus escritos confesó moderadamente angustiado:

“Temblor nervioso, vértigos, calambres, tumores, parálisis de brazos y piernas, uno por uno los acontecimientos que me esperaban tras una pasión demasiado fuerte de este instrumento (...) lo peor de todo era mi imaginación que me hacía soñar con los ojos abiertos (...) ver fantasmas por la noche (...) y que parecían hablarme de mi fin (...) ya que estaba sentado delante del instrumento día y noche (...) cómo podría haber pensado que mi infelicidad procedía de la fuente de mi felicidad”²⁷⁸

Los síntomas que supuestamente debía sufrir Röllig por la prolongada exposición ante el instrumento, era una enumeración muy amplia y poco concreta, por lo que cualquier mortal podía desarrollar dichas patologías sin necesidad de tocarlo o escucharlo. La rumorología hacía que el desconocimiento de la ciencia implicara a los “sonidos demoníacos” que producía la armónica.

Según el musicólogo alemán Friedrich Rochlitz (1769-1842), la armónica de cristal perjudicaba seriamente a los intérpretes que la

²⁷⁷ RÖLLIG, K.L.: *Über die armónica. Ein Fragment*. Berlín 1787

²⁷⁸ FEDERHOFER-KÖNIGS, R.: *Röllig, Karl Leopold; morir Musik en Geschichte und Gegenwart*, V.7, pp. 609-610

tocaban. De este modo lo escribió en el periódico musical *Allgemeine Musikalische Zeitung*²⁷⁹, diciendo:

“La armónica estimula en exceso los nervios y sumerge al músico en una acuciante depresión y, por lo tanto, en un oscuro y melancólico humor que acaba llevándolo a una lenta auto-destrucción. Si sufre de algún desorden nervioso, no debería tocarlo; si aún no se encuentra enfermo, no debería tocarlo; si se encuentra melancólico no debería tocarlo”

¿Cómo era posible que un instrumento, aparentemente delicado, causara tantas desavenencias? En cierto modo y tras diferentes investigaciones actuales, se ha concluido que la sintomatología que describió Rochlitz, podría deberse a la cantidad de plomo con la que se fabricaba el cristal y no por los efectos directos de su sonido. El envenenamiento por plomo es conocido por causar daños neurológicos, dolor abdominal crónico y la muerte. A pesar de su reputación maligna, más de 4000 armónicas de cristal fueron construidas y más de 400 piezas de música fueron escritas para ella.

Sin embargo, y después de leer estas informaciones, podemos relacionar el estado conducente de los pacientes de Mesmer cuando se les aplicaba el tratamiento y la armónica de cristal era el instrumento elegido para este.

Tengamos en cuenta la terapia en si y el halo esotérico que la rodeaba. El tintineo acampanado del sonido de la armónica podía llevar al intérprete, según Rochlitz, a la desesperación, pero no nos consta que Mesmer tuviera aparentes crisis melancólicas y depresivas tal y como atestigua el musicólogo. Sin embargo, cuando dice “si aún no se encuentra enfermo, no tocarla”, es porque el instrumento estaba indicado para un fin terapéutico tal y como Mesmer había propuesto, y si el sonido del mismo era capaz de sumirte en la melancolía, probablemente era capaz de sacarte de ella. Lo que parece claro es que su sonido no dejaba impasible ni al paciente ni al intérprete, pues el grado de excitación que podía

²⁷⁹ Publicación en 1797 por el propio Friedrich Rochlitz bajo la editorial Breitkopf & Härtel, continuando así hasta 1818, si bien siguió contribuyendo con sus artículos.

provocar, servía al médico de clímax y punto de inflexión en las sesiones.

A colación de la aplicación en los tratamientos de la armónica de cristal, Mesmer experimentó sobre su discípulo y mano derecha Charles D’Eslon, el cual evidenció molestias corporales evidentes, propiciadas según parece por la música que emanaba del artefacto vidriado (Pattie 1994).²⁸⁰ Paralelamente a Mesmer, D’Eslon conducía algunas sesiones, pero como era ciertamente reacio a utilizar la armónica, propuso interpretar piezas al piano, instrumento con sonido mucho más agradable y bastante desarrollado desde el clave. Pero sus tratamientos no tuvieron tanto éxito como con la armónica mesmeriana.²⁸¹

A pesar de la labor psicoterapéutica de Franklin y Mesmer con el instrumento, el escritor-músico Johann Christian Müller, advirtió en su manual llamado *Anleitung zum Selbstunterricht auf der Harmonika* (Método para el autoaprendizaje de la armónica), en 1788, que el hecho de tocar y escuchar el sonido de la armónica era contraproducente para la salud, agravando el estado de ánimo con una exposición prolongada bajo su dominio:

“Si usted ha sido alterado por novelas nocivas o falsos amigos, absténganse de tocar la armónica - que sólo le molestará aún más. Hay gente de este tipo - de ambos sexos -, que deben ser advertidos de no estudiar el instrumento, a fin de que su estado de ánimo no se agrave”²⁸²

En tales efectos dañinos cayó la experta intérprete inglesa Marianne Davies²⁸³ (1743/44-1818), virtuosa del instrumento que acabó su vida en un sanatorio mental. Davies protagonizó el estreno mundial

²⁸⁰ PATTIE, F.A.: *El magnetismo animal de Mesmer*, Edmonston, Hamilton, NY 1994 p.103

²⁸¹ FRANKLIN, B. ET AL.: *Rapport des comisarios Encargados de la par-le-Roi*, la revista *Skeptic*, Salas, C. y D. traducción del informe de Franklin et al. de Luis XVI. Con la introducción de M. Shermer; 1996, Vol. 4. No. 3, pp 66

²⁸² Archive for the ‘The Arts’ *Category Benjamin Franklin’s Madness-Inducing Machine*. In *Bizarre and Unusual, Colonial (American) Period*, The Arts on February 10, 2010

²⁸³ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 52

de la armónica de cristal a principios de 1762.²⁸⁴ Tras una carrera repleta de éxitos junto a su hermana, la cantante Cecilia Davies, y de conocer a importantes insignes de la música del momento, Marianne enfermó hacia 1778 de extraños trastornos nerviosos. Parece ser que la pérdida de sus padres y de sus benefactores fueron las causas principales de su mal, puesto que ella nunca achacó sus dolencias a la implicación de la armónica de cristal²⁸⁵, de hecho pedía en su convalecencia que tocaran en su presencia para obtener una pronta recuperación, convencida, tal vez por las informaciones que le llegaban de las actuaciones mesmerianas, del poder curativo y terapéutico de la armónica.²⁸⁶

Grandes personalidades alzaron sus miradas hacia el instrumento y sus misteriosos poderes terapéuticos y nocivos al mismo tiempo. La variopinta cantidad de halagos y vilipendios se sucedieron en cascada, desde la aparición del aparato hasta su extinción. Otras voces autorizadas en la materia, como el médico francés Louis Roger, dijo en su *Tratado de los efectos de la música en el cuerpo humano*, en 1761:

“El timbre melancólico de la armónica nos sumerge en un profundo desánimo y relaja todos los nervios del cuerpo, hasta el punto de que el hombre más robusto no sabría escucharlo durante una hora sin encontrarse mal (...) una enfermedad general semejante a la que sentimos mediante el soplido del viento (...). El arpa eólica puede causar fiebres...”²⁸⁷

Las contraindicaciones de Roger son cuanto menos confusas. La relajación de la que habló la comparó con el desánimo y aletargamiento, e incluso limitó el tiempo a menos de una hora de audición antes de “encontrarse mal”. No es del todo convincente, a pesar de sus conocimientos médicos y de su tratado, la opinión era harto infundada.

²⁸⁴ Cita extraída de la publicación en el Diario Bristol de 12 de enero 1762. Citado en los documentos de Benjamin Franklin 10:119, fn.

²⁸⁵ MATTHEWS, B.: *Las hermanas Davies, JC Bach y la armónica de cristal*, *Música y Letras*, 5, 1975, 6 abril, p.150–169.

²⁸⁶ PIOTROWSKI, K.R.: *Trastorno Marianne Davies, la armónica de cristal y de los nervios*. Glass Music International, Inc. Diario. 1988, Vol. 1, N.º. 1, p.5ff

²⁸⁷ ROGER, J. M.: *Treatise on the Effects of Music on the Human Body*. París 1803

Posterior a la opinión de Roger, el escritor, diplomático y político François-René, vizconde de Chateaubriand (1768-1848), dijo sobre la música de vidrio: “el oído de un mortal puede percibir en su tono quejumbroso los ecos de una armonía divina”.

Aunque hasta 1761 la armónica de cristal no vio la luz, se conocían ya las propiedades y los sonidos que emanaban del rozamiento del vidrio a diferentes alturas, pues el instrumento en el que Franklin se inspiró, llamado el arpa de vidrio, existía desde los clásicos. En contra de todas las disertaciones expuestas arriba, G. P. Harsdorfer (1607-1658), en 1636 dijo que la música producida mediante los cristales podía curar la “debilidad de la sangre”.

Que la armónica se utilizaba como coadyuvante de la terapia mesmérica, o como instrumento canalizador de emociones, era en cierto modo, lógico; que sus sonidos sirvieran para relajar los estados nerviosos, también, pero que se usara para comunicarse con los sordos y observar sus sensaciones, se antoja cuanto menos curioso. Así lo propuso y practicó el escritor y político francés Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825), polifacético, erudito y humanista, aprovechando el tirón mediático del instrumento para proponer una terapia innovadora.

3.2.3. La armónica de cristal en el teatro. Musa de poetas y músicos del siglo XIX y XX

Mesmer se sirvió de la armónica de cristal para aumentar la circulación del “magnetismo animal”. Basándose en las tonalidades ricas y etéreas de este instrumento, (así como de la simbólica luz proporcionada por el material vidriado) estaba convencido que ayudaba a la resolución de las crisis de histeria.

Esta música de vidrio se asoció con terapias psicológicas en el ámbito psiquiátrico. Su fuerte emisión vibratoria y la riqueza de su espectro sonoro, creó a su alrededor un aura que representaba lo etéreo y lo mágico, lo romántico y lo extraño.

No tardaron en aparecer compositores que en los momentos álgidos de sus obras, aprovecharon el cartel del instrumento y su

paralelismo con la locura, para favorecer el clímax de sus argumentos.

Uno de estos compositores nacidos durante el Clasicismo, aunque con clara inclinación hacia el Romanticismo, fue el compositor operístico italiano, Domenico Gaetano Maria Donizetti (Gaetano Donizetti) (1797-1848), conocido por sus obras *L'elisir d'amore*, o *Lucia di Lammermoor*, basada en la obra del prolífico escritor inglés Sir Walter Scott. Esta última, *Lucia de Lammemor*²⁸⁸, cumplía con un sinfín de tópicos románticos en los que la música era parte esencial de la trama. Ambientada en la Escocia del siglo XVI, la protagonista, Lucia, cuya vida estaba presidida de terror y sufrimiento, acababa perdiendo la razón y acelerando los acontecimientos hacia un final trágico. Entre tal drástico folletín, aparecía una escena en la que Lucía, estaba absolutamente enajenada, llevada por la melancolía y la autodestrucción. En ese momento de difícil cordura, hacía acto de presencia en la escena, una armónica de cristal, tal vez imitando la locura, o tal vez intentando sacar a la protagonista de la angustia existencial en la que se encontraba.

G. Malher, se basó en el sonido de la armónica para ciertos pasajes de sus obras, recordando el universo fantástico del escritor, jurista, pintor, cantante y compositor alemán Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), que participó activamente en el movimiento romántico de la literatura alemana. Hoffmann, adepto a la armónica de cristal, pensó acompañar sus obras fabulísticas con el tintineo del instrumento, con el fin de causar un efecto misterioso y mágico a sus palabras, ya fueran cantadas o recitadas.

H.Wolf, puso música de cristal a los poemas de Goethe y Eduard Mörike. Arnold Schoenberg la utilizará para su atonalidad libre, buscando en ella expresar la angustia existencial²⁸⁹.

²⁸⁸ RIDING, ALAN and DUNTON-DOWNER, LESLIE.: *Guías visuales Espasa: Ópera* (1.ª edición). Espasa Calpe, S.A. 2008 pp. 154-155

²⁸⁹ CAVIA NAYA, M^a VICTORIA.: *Arnold Schönberg (1874-1951). Europa y España*. Universidad de Valladolid, 2003 p.153

4. Los grandes compositores del Clasicismo y su relación con la terapia musical

Cuando hablamos de los compositores por excelencia en este periodo, nos referimos a los archiconocidos Haydn, Mozart y Beethoven principalmente, pero la vez que estos, integraban el panorama musical del Clasicismo otros compositores e intérpretes, que tuvieron una relación directa con la terapia musical. De una forma u otra, a lo largo de sus vidas, se vincularon a la terapéutica sonora, poniendo de relieve los extraordinarios poderes de las melodías en las patologías tanto personales, que las tuvieron, como aplicadas a pacientes deliberada o involuntariamente.

El conocimiento de la música como medio terapéutico ha estado ligado normalmente a grandes eminencias médicas y filosóficas con algunas manifestaciones en literatos, políticos y músicos, sin embargo, si incidimos en el periodo anterior y el propio, fueron compositores de renombre los que se interesaron por los diferentes usos de las melodías al margen de la mera audición. De tal forma, pusieron en práctica auto tratamientos y terapias con enfermos, con el fin de experimentar los efectos musicales sobre la psique humana.

Los estudios de estos efectos, fueron en la mayor parte de los casos inducidos por eruditos en el tema, y por consiguiente, el posterior interés de los compositores. Tal fue el caso de Mozart, al conocer y trabajar para el médico alemán Franz Anton Mesmer (1734-1815), o la extraña relación vía correspondencia que mantuvo Haydn con Maria Anna von Genzinger (1754-1793), músico aficionada con una sensibilidad especial hacia el tema que nos compete.

4.1. La depresión en la vida de Haydn

Franz Joseph Haydn (1732-1809), compositor vienés, fue uno de los máximos representantes del Clasicismo, entre otras cosas, por desarrollar en toda su extensión la sinfonía, el cuarteto de cuerda, y

la forma sonata.²⁹⁰ Vivió durante toda su vida en Austria y desarrolló gran parte de su carrera como músico de corte para la rica y aristocrática familia Esterházy de Hungría. Tuvo una estrecha amistad con Wolfgang Amadeus Mozart y fue profesor de Ludwig van Beethoven.²⁹¹ En la época de su muerte, era uno de los compositores más célebres de toda Europa.

Debido a los altibajos emocionales que azotaron a Haydn durante su vida (viudedad, viruela, pólipos nasales etc.), y sobretodo en los últimos años de esta, sufrió un deterioro progresivo de sus habilidades mentales que le impidieron la realización de las actividades habituales; síntomas que hoy podríamos definir como demencia. Por ello, Haydn fue, poco a poco, “perdiendo la cabeza”.

Gracias a la actual clasificación del DSM-IV-TR, la demencia puede ser debida a varias causas. Las más comunes son la arteriosclerosis cerebral y la enfermedad de Alzheimer. Si bien ambas causas de demencia tienen criterios diagnósticos parecidos, la demencia de origen vascular se acompaña de trastornos neurológicos focales, como alteraciones del equilibrio²⁹², cosa que ocurría a Haydn con frecuencia.

Se manifestaron además dos síntomas que padeció en los últimos años de vida: la hinchazón de las piernas y la dificultad para respirar, provocada por una insuficiencia cardíaca que lo confinó en su casa. Según se ha documentado, Haydn en este periodo de “reclusión involuntaria”, intentó mediante la música trabajar constantemente la memoria, que perdía por momentos, con ejercicios diarios al piano y con interpretaciones de amistades muy allegadas a él.

En 1793, muere Maria Anna von Genzinger con 38 años, mencionada anteriormente, amiga (¿íntima?) del compositor, que le

²⁹⁰ BASIL, SMALLMAN.: *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford University Press. (1992) pp. 16-19

²⁹¹ GRIESINGER, GEORG AUGUST.: *Biographical Notes Concerning Joseph Haydn* En Gotwals y Vernon, University of Wisconsin (1963) pp. 24-25

²⁹² Clasificación diagnóstica de enfermedades mentales DSM IV-TR con nomenclatura CIE-10: F06.32 Síntomas de depresión mayor y F00.1 Demencia tipo Alzheimer, de inicio tardío.

sumió en una profunda tristeza. La relación que mantenía con Genzinger era por correspondencia casi semanal y prueba de ello fue una de las cartas que Haydn le escribió añorando momentos musicales compartidos y definiendo su tristeza melancólica:

“Bueno, aquí estoy sentado en mi desierto, abandonado, como un huérfano pobre, casi sin que la sociedad humana sepa de mí, la melancolía, habita en mi memoria los últimos días. Sí, el pasado, ¡ay! ¿Quién puede volver a aquellas horas felices que con encanto rodeaban a un solo corazón y una sola alma? Todas las agradables veladas musicales que puedo recordar quedan lejos”

En 1803, a las 71 años, ya no pudo completar su último cuarteto, por lo que le envió a su editor una tarjeta que decía “he perdido toda mi fuerza, estoy viejo y débil”.²⁹³ A pesar de ello, intentó continuar con sus metódicos hábitos hogareños, con su elegante vestir, con su peluca empolvada, sus guantes blancos de cuero y el disfrutar de la compañía de amigos.

Desde su abatimiento, postrado en una silla y con fugaces momentos de lucidez, Haydn se regocijó en tiempos pretéritos, y gracias a las interpretaciones instrumentales cada vez más esporádicas, conseguía mantener su razón en la frontera con la pérdida de la retentiva.

Su mente dispersa le hacía aferrarse al popularismo de algunas melodías patrióticas como *Gotterhalte Franz den Kaiser*, compuesta por él mismo en 1797 y que le unía débilmente a la realidad. Que Haydn recordara estos momentos musicales constata la eficacia musical para “activar” el recuerdo, pues muy probablemente, el compositor escuchaba melodías que relacionaba con el pasado.

Sabemos que en la actualidad, la terapia musical en los centros geriátricos va enfocada a consolidar por medio de las canciones introspectivas de los pacientes con demencia o Alzheimer, un recuerdo que les sitúe lo más próximo a un mundo real.

Al margen del estado psicológico del compositor vienés, su relación con la terapia musical fue mucho más allá. Situándonos

²⁹³ GEIRINGER, KARL and GEIRINGER, IRENE.: *Haydn: A Creative Life in Music* (3ª edición). University of California. (1982), vv.pp.

años antes, hacia 1790, momento en el que Haydn abandonó Viena para socorrer al príncipe Nicolás Esterházy de Hungría, se dio uno de los momentos terapéuticos musicales más interesantes del Clasicismo.

En una carta fechada el 9 de febrero del año señalado, en la habitual correspondencia con Marianne von Genzinger, revelaba las quejas del compositor y el destino que le obligaba a abandonar las comodidades de Viena para regresar a Esterháza. Apenas dos semanas después de escribir aquellas palabras, tuvo lugar un acontecimiento de la mayor importancia para la casa del príncipe Nicolás, pues el 25 de febrero murió la princesa María Isabel. Haydn relató los esfuerzos que llevó a cabo para intentar consolar al príncipe:

“La muerte de su esposa hundió al Príncipe en una tristeza tal, que tuvimos que usar todos los medios a nuestro alcance para sacar a Su Alteza de la depresión y, así, los tres primeros días se interpretó música de cámara cada noche, sin canto; pero el pobre príncipe, durante el concierto de la primera noche, se deprimió tanto al escuchar mi Adagio favorito en Re, que nos llevó largo tiempo alegrar su ánimo con otras piezas. Al cuarto día, se cantó una ópera, al quinto una comedia y a partir de entonces nuestra actividad habitual, como siempre”²⁹⁴

Las palabras de Haydn nos llevan a pensar que conocía los efectos medicinales de la música, probablemente por la amistad que le unía al marido de Marianne von Genzinger, Peter Leopold Genzinger, médico de Esterházy, ya que ambos estuvieron trabajando a las órdenes del príncipe húngaro.

La iniciativa del tratamiento fue seguramente inducida por el galeno, pero con la inestimable colaboración de Haydn. No obstante, las noticias de los efectos terapéuticos de la voz de Farinelli en la corte española, se hicieron eco en el resto de las sociedades europeas, por lo que era previsible la experimentación con las patologías mentales llevadas a cabo.

²⁹⁴ DOWNS, PHILIP G.: *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven* ed. Akal 1998 Madrid Capítulo XXIV. Haydn Correspondence pp.98-99

No se tienen más datos al respecto de si Haydn utilizó este mismo tratamiento para otras personas, aunque nos resultaría lícito pensar que así fue. No obstante, solo se han documentado, como es lógico, efemérides de las casas reales, donde, tanto terapeutas como monarcas, gozaban de reconocimiento social y fama.

4.2. Mozart y Mesmer. La relación entre el arte y la medicina²⁹⁵

La historia de las relaciones entre médicos y artistas contiene páginas que se pueden calificar, como mínimo, de curiosas. Somos conocedores a lo largo y ancho de este trabajo, que la unión de ambas disciplinas, aglutinadas en una misma persona, o compartidas entre dos o más, ponía de relieve la importancia de la música como agente terapéutico o como medicina para los sentidos, la psique y el cuerpo.

El artista, encontró en la medicina un incentivo supremo para desarrollar su arte, sobre todo hacia finales del Barroco y durante este periodo. La experimentación sonora de las emociones y su representación y calado en el cuerpo humano, debió llamar la atención a más de un músico, que con el fin de incidir en la psicología humana, dotaron sus obras de un gran contenido afectivo y efectista. Es en esta época donde la terapia musical marca un determinado camino lejos de las conjeturas que hasta ahora arribaban a nuestros ojos y oídos.

Con la ayuda de expertos de todos los campos del saber, medicina, filosofía, literatura etc., las relaciones entre hombres y mujeres de diferentes competencias, establecieron las bases para nuevas vías de tratamiento a través del sonido.

Pero centremos nuestros esfuerzos en una peculiar y productiva relación médico-musical como fue la que existió entre uno de los médicos más famosos y controvertidos del siglo XVIII, Franz Anton Mesmer, estudiado en el punto anterior, y uno de los

²⁹⁵ Revista digital Medicina y Arte. *Mesmer y Mozart* 27 de octubre de 2010

más grandes genios de la música de todos los tiempos, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Se conocieron cuando Mozart todavía era un niño, pero un niño de 12 años capaz de componer una ópera. Hacia 1790, veintidós años después, el nombre y la terapéutica de Mesmer aparecerían en una de sus obras más conocidas, la ópera buffa *Così fan tutte*.

Al final del primer acto se presentaba una clarísima alusión a Mesmer y su particular “medicina”. La escena referida se desarrollaba en casa de las hermanas Fiordiligi y Dorabella, donde habían acudido disfrazados sus prometidos, los oficiales Ferrando y Guglielmo, para probar y comprobar la fidelidad de sus respectivas novias. Se suponía que habían muerto por haber ingerido un veneno. Aparecía entonces en escena don Alfonso, auténtico responsable de toda la trama, por ganar una apuesta que ha hecho con los oficiales, y la criada Despina dispuesta a todo, también por dinero, que se hacía pasar por un esperpéntico “Doctor en Medicina”. Sacando un gran imán (la piedra mesmérica), lo pasaba una y otra vez sobre los cuerpos de los jóvenes, mientras sonaba una musiquilla de campanillas (sonido semejante a la armónica de cristal), que “despertaba” y solicitaba de las hermanas un beso como remedio para sentirse bien del todo.

Pero vayamos por partes en el análisis de los conocimientos de Mozart sobre la acción terapéutica de la música. Por descontado, desde que este conoció a Mesmer, entró en contacto con una vertiente de la música diferente de lo simplemente placentero o estético. Implícitamente, en la ópera *Così fan Tutte*, Mozart hizo alarde de ello y nombró los tratamientos llevados a cabo por el galeno alemán. Además, la relación de su padre Leopoldo Mozart con un nutrido círculo cultural y médico, mantenía en la familia el conocimiento de los poderes terapéuticos de los sonidos. Lógicamente, y debido a la prodigiosa productividad musical del genio de Salzburgo, los conciertos por toda Europa, ocuparon todo el tiempo material del que disponían los Mozart, obviando cualquier otra aportación que la música les pudiera ofrecer. Sin embargo, se encontraron de bruces con el asunto en repetidas ocasiones, pues

amén de la relación mantenida con Mesmer, Wolfgang Amadeus, mantuvo una estrecha amistad con Maria von Paradies, paciente de Mesmer, comentada anteriormente y a la que se le aplicó, como ya sabemos, terapia musical para “curar” su ceguera.

Aunque no existen documentos que aseguren que Wolfgang Amadeus Mozart fuera partícipe en ninguna sesión de terapia musical, ni se requirió su participación directa en alguna labor de esta índole, un estudio relativamente actual (40 años) del que gracias a su publicidad somos conocedores, concluyó que la música compuesta por Mozart, que podríamos mal resumir como una serie de variaciones complejas y brillantes sobre temas sencillos, activaba unas vías neurológicas que resultaban en un mejoramiento de la capacidad intelectual. Aunque este efecto era pasajero, algunos investigadores lo interpretaron como que cierto tipo de música lograba unos cambios favorables en el cerebro de las personas que la escuchaban. Pero este asunto no nos debe sorprender, pues en el siglo XVI, Oliva de Sabuco ya explicó la implicación sonora en el cerebro y en el sistema nervioso de algunos pacientes, y como ciertas melodías eran beneficiosas para algunas patologías psíquicas.

Volviendo a la época que nos ocupa, y concretamente a Mozart, es necesario aclarar que, por descontado, el compositor no estableció un fin terapéutico en la audición de sus obras, y por supuesto no indicó su uso para tal objetivo, pero tampoco lo hicieron muchos otros músicos que ofrecieron sus composiciones a la humanidad y esta las utilizó, utiliza y utilizará a su antojo para sus propios propósitos.

Por alguna razón, y tras concienzudos estudios, la música mozartiana repercute en el ser humano de manera especial, ¿tal vez por su vivacidad, por su carácter desenfadado y ligero, o tal vez por la aparente facilidad de sus melodías? La complejidad de nuestro sistema neuronal, es más receptiva a la música del compositor austríaco que otras de sus mismos contemporáneos²⁹⁶. ¿Cuál es la razón? Difícil respuesta. La generalización por la cual la música de Mozart es más permeable para el organismo que otras, está fundamentada a medias, pues se han considerado estudios en los

²⁹⁶ The Mozart effect: encore. 2007 Aug;11(1):152-3. Epub 2007 Jun 29

que tal música no causaba el mismo efecto a todos los que la escuchaban, estando supeditada al “estado” anímico, mental y físico de los pacientes en un momento determinado.

Científicamente, la música de Mozart, posee unas propiedades muy particulares que la distinguen, pues su ritmo, melodía, métrica, tono, timbre y frecuencias, logran estimular el cerebro humano, especialmente las zonas relacionadas con el hemisferio derecho.

Este estudio actual contrapone ciertas concepciones que se tenían en el Barroco y en el Clasicismo, pues eruditos en la materia como Feijoo o Brocklesby, defendieron la simplicidad musical por tener un fácil acceso a la mente humana, pero lo que no se cuestionaron fue que dicha simplicidad no desarrollaba el aspecto cognitivo, por tratarse de esquemas armónicos simples y poco elaborados.

4.3. El aislamiento musical de Beethoven

Ludwing van Beethoven (1770-1827) empezó a quedarse sordo a la edad de 22 años. Debido a la pérdida de sus capacidades auditivas, se entregó a una febril actividad creadora, y a la par, sufrió penalidades personales producidas por dos desengaños amorosos.²⁹⁷ Al margen de estos avatares, el genial compositor alemán, sufría achaques hepáticos que se tradujeron en patologías más graves a medida que iba avanzando en edad. Pero lo que realmente le “postró” a tener como aliciente la música, fue la sordera que le acompañó hasta el fin de sus días.

Alejado evidentemente del bullicio cortesano, del que nunca fue asiduo voluntario, se encerró en la música y se aisló parcialmente del mundo que le rodeaba, salvando de algunas visitas que le mantenían en contacto efímero con la realidad.²⁹⁸

²⁹⁷ SALOMON, MAYNARD.: *New Light on Beethoven's Letter to an Unknown Woman*. Vol. 58, n.º 4 (Oct.). *The Musical Quarterly*. 1972 pp. 572-587

²⁹⁸ CLIVE, PETER.: *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. New York: Oxford University Press. 2001

La música se convirtió para Beethoven en su única medicina, en su único punto de sustento entre una tambaleante cordura, una depresión continua y una agria personalidad que le granjeó enemistades, hasta el punto de quedarse prácticamente solo. Nos preguntamos si tal confinamiento en los sonidos le ayudó o le perjudicó. Según la mayor parte de las opiniones vertidas hasta ahora, la música tenía que haber favorecido la relación de Beethoven con su entorno, tenía que haber “moldeado” unas conductas ciertamente disruptivas, y tenía que haber “mitigado” un dolor constante, pero lejos de este hecho, encerró aún más al compositor en una soledad extrema.

Lo que debemos de dilucidar es, sabiendo lo que sabemos hasta este punto de los efectos de la música sobre el ser humano, si a Beethoven le sirvió para mantenerse ocupado y no caer en la desesperación de la enfermedad, o si le avocó a una profunda locura de la que solo emanaban sonidos y pocas palabras.

De lo que no podemos dudar, es que la música fue alimento mental para la persona. Es probable que dicha actividad retrasara el desarrollo de las múltiples patologías físicas que acabaron postrando a Beethoven en cama en sus últimos meses de vida, pero no está demostrado que así fuera. Podríamos pensar, que la inherente unión entre el compositor y su música, le llevó a manifestar, desde la pérdida de la audición, un comportamiento bipolar, pues sabemos que la música, tiene una gran capacidad para generar polarizaciones. Eso, añadido a la soledad y a un “autismo” al uso, provocó un aislamiento crónico que fue arropado por el constante influjo sonoro.²⁹⁹

Salvando las distancias artísticas con el genial compositor alemán, además de las cronológicas, mencionaremos pasajeramente sin desdeñar el talento de su poesía y ensayos, al escritor inglés John Milton (1608-1674), estudiado en el capítulo anterior. El porque de esta aparición en una época que no le corresponde, pues claramente, está enclavado en el Barroco, se debe a que padeció una deficiencia sensorial de consideración al igual que Beethoven, y el tratamiento,

²⁹⁹ MEREDITH, WILLIAM.: *The History of Beethoven's Skull Fragments*. 2005. The Beethoven Journal 20 p. 38

esta vez inducido y buscado, fue el regocijo melódico. El mal del que hablamos fue la ceguera, que en 1652 sumió al autor de obras tan afamadas como *El paraíso perdido*, en la oscuridad. En una extensa biografía del autor inglés, se relató que aunque aislado y atormentado por su afección, logró culminar sus objetivos y desarrollar las tareas que se había impuesto, iluminando la opacidad de sus días con la música y la conversación³⁰⁰.

5. Los grandes tratados terapéutico-musicales del Clasicismo

El desarrollo de los usos contemporáneos de la música como medio terapéutico, ha sido transmitido en parte por vía oral y en parte, aunque en menor grado, por vía escrita. Este último canal de difusión nos llega gracias a copistas, eruditos consumados y como no a la creación de la imprenta europea allá por el siglo XV.

Sin embargo, queremos hacer notar la gran difusión textual en el Clasicismo, pues la proliferación de textos terapéutico-musicales con una recia fundamentación teórica, nos invita a creer en una neo ciencia de la salud (musicoterapia en el siglo XX), que no ha resultado ser tan nueva tras el seguimiento realizado en el presente trabajo.

La experimentación de la que nos hemos hecho eco con anterioridad enmarcó una época en la que la música, desde el punto de vista terapéutico, tomó un gran impulso, pues se crearon tratados con todo detalle de la repercusión de la música en las enfermedades mentales y su trabajo de campo correspondiente, ya que gracias a la apertura de algunos psiquiátricos, en los que la música formó parte del tratamiento de sus enfermos, se pudieron poner en práctica todo el entramado conjeturado por los estudiosos.

Curiosamente tomaron la iniciativa en estas lides galenos de reconocido prestigio en la Europa del Clasicismo, tales como los británicos Richard Brockelsby o Richard Browne, el francés Louis Roger, o los españoles Antonio José Rodríguez, Francisco Javier

³⁰⁰ FALLON, STEPHEN.: *Milton Among the Philosophers* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), p. 81

Cid, Bartolomé Piñeira y Siles, Rafael Rodríguez Méndez o Francisco Vidal y Careta. El archiconocido filósofo francés J.J Rousseau también elaboró un conjunto de ensayos en los que realizó una concienzuda disertación sobre los poderes y efectos musicales en el hombre.

Tantas elucubraciones al respecto situaron a la terapia musical en una esfera insospechada a finales del siglo XVIII, impulsando dicha disciplina hacia una firme constatación como ciencia de la salud en el siglo XX.

A continuación se detallan los trabajos de los estudiosos mencionados.

5.1. Jean Jacques Rousseau. Entre la moral y la terapia musical

Una de las mentes más extraordinarias de la historia, osó, como buen músico que era, discutir sobre la música de su época y tacharla de amoral, insensible y carente de efectos como los descritos por los antiguos griegos. Tal pensador no era otro que el franco-suizo Jean Jacques Rousseau (1712-1772), escritor, filósofo y músico definido como un ilustrado, a pesar de las profundas contradicciones que lo separaron de los principales representantes de dicha corriente.

Su herencia de pensador radical y revolucionario dieron la pauta teórica para establecer los cimientos de la Revolución Francesa, donde la libertad, la igualdad, y la fraternidad, fueron los lemas extraídos probablemente de dos de sus célebres frases, una contenida en *El contrato social*: “El hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado”; y la otra, en su *Emilio o De la educación*: “El hombre es bueno por naturaleza”, de ahí su idea de la posibilidad de una educación.

Tras estudiar las obras de este filósofo, centraremos nuestra mirada en aquellas en las que la música, como medio terapéutico, tuvo su aparición.

Es necesario señalar, tras haber revisado *Las Confesiones*³⁰¹ del genial ilustrado suizo, que a pesar de describir en innumerables ocasiones dolencias como la gota, la ciática o la locura, harto tratadas con terapia musical en todos los periodos estudiados en este trabajo, y de estar tan absolutamente, como dijo, entregado a la música en toda su magnitud, en ningún momento utilizó este medio para tratarse de sus incesantes patologías que le tenían temporalmente apartado de la sociedad. Sin embargo, era conocedor de los efectos curativos de la música sobradamente, por las citas que veremos a continuación.

Las constantes alusiones al poder de la música y su incidencia en las costumbres y las virtudes del ser humano, proporcionaron al filósofo suizo una perspectiva medicinal de los sonidos que enfocó hacia los temas de la época relacionados con esta disciplina, como el tarantismo, las efemérides clásicas y contemporáneas, y las manifestaciones de la música en la psicología del hombre.

Todas las referencias al respecto se dieron cita en tres tratados, *Traitté sur la Musique*, en el *Essai sur l'origine dans Langues* y en el *Dictionnaire de la musique*.

En el primero de ellos, comenzó por los efectos paliativos de las canciones en los atarantados, aunque con un novedoso enfoque. Rousseau, pensó que la tarantella, como melodía estándar para tratar los casos de tarantismo, no era válida en aquellos que su origen no era italiano, por lo que tachaba el tópico de la universalidad de la música, e incluso decía que el texto cantado en lenguas diferentes solo podían entenderlos aquellos que fueran de la misma nación. Bajo este prisma, los nervios eran frenados por músicas que los afectados entendieran, y puso como ejemplo las cantatas de Nicolás Bernier (1664-1734), en una historia que ya nos ilustró Feijoo en el periodo anterior.³⁰²

“Se cita la curación de las picaduras de las tarántulas como prueba del poder físico de los sonidos. Este ejemplo prueba todo lo contrario. No son necesarios ni sonidos absolutos ni los mismos aires para curar a

³⁰¹ROUSSEAU, JJ.: *Las Confesiones*. 1712-1765 aprox. Escuela de filosofía Universidad ARCIS. 403 pp.

³⁰² Ver epígrafe 7.1. Capítulo 4 : El Barroco.

todos aquellos picados por ese insecto. Cada uno de ellos necesita aires de una melodía que le sea conocida y frases que comprenda. El italiano necesita aires italianos, el turco necesitaría aires turcos. Cada uno se afecta sólo por acentos que le son familiares. Sus nervios sólo se prestan en la medida en que su espíritu los predispone: es preciso que entienda la lengua que se le habla para que pueda animar lo que se le diga. Dicen que las cantatas de Bernier curaron a un músico francés de fiebre, pero la habrían provocado en un músico de cualquier otra nación”³⁰³

Podríamos dilucidar que el pensamiento de Rousseau era algo primitivo, pero tal vez no se equivocaba, pues como tantas y tantas veces se ha comentado, y se sigue comentado en la actualidad en Musicoterapia, generalizar los gustos musicales, y que a todos nos afecten de la misma forma, es imposible.

El filósofo debió pensar esto, pues abogó por considerar que no todas las músicas eran apropiadas para todos. Fueran cuales fueran las patologías, antepuso los gustos musicales y las costumbres melódicas de cada país, donde las sociedades residentes, debían estar acostumbradas a escuchar la música autóctona, en su idioma nativo, causándoles, al margen del sentimiento patriótico, diferentes sensaciones que no acertó a describir.

En el mismo escrito, presentó una analogía muy práctica sobre la pintura y la música, en la que destacó a esta última como inductora de sentimientos que la pintura, bajo su forma de pensar, era incapaz de producir. Influenciado por las reminiscencias barrocas de la teoría de las pasiones, no pudo ocultar su preferencia artística hacia la música y sus efectos:

“Una de las grandes ventajas del músico es la de poder pintar las cosas que no se podrían escuchar, mientras que al pintor le es imposible representar las que no se podrían ver, y el mayor prodigio de un arte que sólo actúa por el movimiento es el de poder configurar incluso la imagen del reposo. El sueño, la calma de la noche, la soledad y el propio silencio, entran en los cuadros de la música. Se sabe que el ruido puede producir el efecto del silencio y el silencio el efecto del miedo, como cuando uno se adormece ante una lectura igual y monótona y se

³⁰³ ROUSSEAU, JJ.: *Essai sur l'origin Dans langues*. Sanson et compagne. Paris 1781 Capítulo XV p.215

despierta en el instante en que cesa. Pero la música actúa más íntimamente sobre nosotros excitando, mediante un sentido, afecciones semejantes a las que se pueden excitar mediante otro; y como la relación no se percibe si la impresión no es fuerte, la pintura, desprovista de esta fuerza, no puede devolver a la música las imitaciones que ésta extrae de ella”³⁰⁴

En su *Diccionario de Música*, dio unas connotaciones muy interesantes sobre el tema que nos ocupa, pues se basó en hechos pasados para fundamentar los presentes:

“La música gozaba de la mayor estima entre diversos pueblos de la antigüedad, principalmente entre los griegos, y esa estima era proporcional al poder y a los efectos sorprendentes que le atribuían a este arte. Platón no teme decir que no se pueden hacer cambios en la música sin repercutir en la constitución del Estado, y afirma que se pueden asignar los sonidos capaces de hacer nacer la bajeza del alma, la insolencia y las virtudes contrarias. Aristóteles, que parece haber escrito su política únicamente para oponer sus sentimientos a los de Platón, está sin embargo de acuerdo con él en lo concerniente al poder de la música sobre las costumbres. El juicioso Polibio nos dice que la música resultaba necesaria para suavizar las costumbres de los árcades que habitaban un país donde el aire es triste y frío; que los de cinetes, que descuidaron la música, sobrepasaron en crueldad a todos los griegos, y que no existe otra ciudad en la que se hayan visto tantos crímenes. Ateneo nos asegura que antaño todas las leyes divinas y humanas, las exhortaciones a la virtud, el conocimiento de lo que concernía a los dioses y a los héroes, las vidas y las acciones de los hombres ilustres eran escritas en verso y cantadas públicamente por coros al son de instrumentos, y nosotros vemos, por nuestros libros sagrados, que éstas eran, desde los primeros tiempos, las costumbres de los israelitas”³⁰⁵

La enumeración de casos entre leyendas y realidad filosófica, solo demuestra que Rousseau era un gran lector de las obras clásicas y por lo tanto, conocedor de la repercusión musical en la moral y la psique de los hombres. No obstante, en su explicación siempre recondujo su interés personal hacia el tema central de todas sus obras: la reivindicación de la buena naturaleza del ser humano, y

³⁰⁴ ROUSSEAU, JJ.: *L'Essai sur l'origine des langues*. 2002 Chicoutimi, Québec. Capítulo XVI p.58

³⁰⁵ ROUSSEAU, JJ.: *Diccionario de música*. Ediciones Akal 2007 pp. 285- 286

cómo ayudado, en este caso por la música, conseguía moldear sus costumbres, conductas y actos, siendo una tradición, según apostilla, clásica y cristiana.

Como buen litigante de su época, y como ya rezó Feijoo entre otros, la poca credibilidad que otorgaba a los poderes de la música de su tiempo, era una base algo inestable como para dudar de los efectos curativos de ésta en comparación con la antigüedad clásica, pues extrañamente, después de refutarla, se mostró lícito a creer que no era así:

“La música está despojada en la actualidad de ese grado de poder y de majestad, hasta el punto de hacemos dudar de la verdad de las maravillas que operaba antaño, aunque atestiguadas por los más juiciosos historiadores y por los más graves filósofos de la antigüedad. No obstante, en la historia moderna se vuelven a encontrar algunos sucesos parecidos”

La habitual historia de la acción de Timoteo sobre Alejandro Magno, la actualizó en una más moderna (siglo XI), con el rey Eric I³⁰⁶ de Dinamarca, en la que dijo, que si los modos griegos frigio y lidio, fueron capaces de “afectar” de diferente manera al emperador macedonio, también fueron capaces de enardecer al monarca nórdico hasta el extremo:

“Timoteo inflamaba de furor al gran Alejandro al tocar con su lira en modo frigio, y le calmaba al hacerlo en lidio. Con la música Eric, rey de Dinamarca, llenó su alma con tal furor que asesinó a todo un grupo de sus convidados”

Basándose en un documento controvertido por su autoría, Rousseau expuso, desde una fuente imprecisa (D'Aubigny), como Claudin (1490-1562), compositor renacentista francés de chansons, disuadió el temperamento violento de un cortesano con el modo hipofrigio:

“D'Aubigny relata que bajo el reinado de Enrique III el músico Claudin, mientras tocaba en las bodas del Duque de Joyeuse en el modo frigio, animó, no al Rey, sino a un cortesano que se olvidó de sí mismo hasta el punto de echar mano a las armas en presencia de su

³⁰⁶ HVITFELDT, ARILD.: Danmarks Riges Krønike en *Compendio de higiene pública y privada*. Vol. 1. Gerona 1829 pp.111-112

soberano. Pero el músico se apresuró a calmarlo tomando el modo hipofrigio. Esto se dice con tanta seguridad como si el músico Claudin hubiese podido saber exactamente en que consistían el modo frigio y el modo hipofrigio”

Fisiológicamente también tuvo palabras que alumbraron la acción musical en el pulso y en la micción. Así nombró una breve historia del químico irlandés Robert Boyle (1627-1691): “Boyle cuenta acerca de un caballero que, al sonido de la gaita, le era imposible retener su orina, y se aceleraba su corazón hasta creer que se le saldría del pecho”

Ya en primera persona, fue testigo de una dama quien, al sonar de cierta música, era avasallada por una risa involuntaria y convulsiva, y de la *Historia de la Academia de Ciencias* extrajo un documento que rezaba, cómo un músico condenado a muerte por una terrible fiebre, sanó gradualmente al compás de un concierto ejecutado a los pies de su lecho.

¿Por qué una mente tan privilegiada fue a la vez tan incongruente? ¿Era un artista o simplemente un teórico?

Fuera lo que fuera, Rousseau escribió sobre los efectos pasionales de la música y los experimentó, pero nunca condicionado por ellos, ni siendo estos, acicate terapéutico para él. Parece como si conociera todo el dispendio de sensaciones emotivas y afectivas que causaban los sonidos pero nunca se atrevió a describir o utilizar en su favor.

Espectador omnisciente de todos los hechos acaecidos alrededor del “mágico” poder de las melodías, nunca fue ni partícipe ni portador de su uso. Por lo tanto hay que valorar sus escritos como lo que son, un conjunto de informaciones que justificaban su extenso conocimiento de varias materias, pero sobre todo la relación del hombre y la sociedad a través de la música.

5.2. Richard Brocklesby y sus reflexiones terapéutico-musicales

Richard Brocklesby (1722-1797), médico inglés educado en Irlanda, estudió medicina en Edimburgo y se graduó en Leiden hacia 1745. Sucedió a John Pringle como Cirujano General del Ejército británico en 1758, y sirvió en Alemania durante parte de la Guerra de los Siete Años. A su regreso se dedicó a la práctica médica e investigación en Londres y se retiró de la vida pública.

Su círculo de confianza recogía al Dr. Samuel Johnson (1709-1784), Edmund Burke (1729-1797) y su sobrino nieto Thomas Young (1773-1829). Estas relaciones fueron de vital importancia para entender el proceso de su obra terapéutico- musical, recopilada en un escrito llamado *Reflexiones sobre el poder de la música* (1749), basado en los recursos musicales derivados de las diversas emociones, especialmente el miedo, el exceso de alegría, y la excesiva tristeza. También habló de utilizar remedios como la música para las enfermedades de la mente reconocidas en el siglo XVIII, como el delirio, frenesí, la melancolía, y los casos maniaco-depresivos. Además, la consideró como una ayuda a los ancianos y las mujeres embarazadas.

En resumen, enumeró los poderes curativos de la música, concebidos hacia mediados del siglo XVIII de primera mano, pues fue copartícipe de todos sus tratamientos, lo cual demostraba unas excelentes cualidades para la terapéutica.

Hay que significar, que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se proyectó un espectacular punto de inflexión en la relación de la música con la medicina, ya que los médicos por primera vez, empezaban a depender en gran medida de la experimentación y la observación para la elaboración de sus conclusiones.

Cabe mencionar al historiador y musicólogo que ya estudiamos en el capítulo anterior, Charles Burney, que se refirió a las famosas actuaciones del castrati Farinelli en la corte española, y a los extraordinarios efectos terapéutico-musicales aplicados a su monarca depresivo, como una constante experimentación.

En un reciente estudio del musicólogo persa Armen Carapetyan (1908-1992), acerca de la música y la medicina desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, se expone que durante todo su periodo de investigación hubo gran cantidad de estudiosos que se esforzaron en dar una noción plausible y científica de la música como medio curativo en los casos psicopáticos y en enfermedades del sistema nervioso³⁰⁷. Uno de estos estudiosos fue Louis Roger con su obra *Tratado de los efectos de la música en el cuerpo humano*, donde detalló en su segunda parte las posibilidades medicinales de la música y sus efectos.

Con Brocklesby y las aportaciones historiográficas de Burney, se abrió una nueva etapa en la historia de la terapia musical, partiendo del estudio del galeno inglés llamado *Reflexiones sobre la Música Antigua y aplicación de la música como medio curativo para las enfermedades*. Centrémonos pues en él.

Brocklesby se caracterizó por una intuición extraordinaria para diagnosticar y proponer el tratamiento adecuado a cada patología. Versado en física, matemáticas, medicina y música,³⁰⁸ incidió sobre todo en los tratamientos sonoros para enfermedades y trastornos psíquicos como reza el índice de sus *Reflexiones...* desplegadas en tan solo 82 páginas:

CAPÍTULO I: Origen de la música y como afecta a la mente
(p.1- 16)

CAPÍTULO II: La operatoria musical en los órganos corporales (p.17-25)

CAPÍTULO III: De la energía de la música en los trastornos mentales
(p. 25-45)

³⁰⁷ CATAPEIYAN, A.: *Music and medicine in the Renaissance and in the 17th and 18th centuries*. 1948 p.146 In M. Schullian & M. Schocn {Eds.}, *Musk and medicine* (pp. 117-157). New York: H. Wolff.

³⁰⁸ CURRAN, W.: *Dr. Brocklesby of London*. *Journal of the History of Medicine and Atlifd Sciences*, 1962, p. 511

CAPÍTULO IV: En cuanto a la música que cura las enfermedades y afecciones del cuerpo y la mente (p.45-69)

CAPÍTULO V: De los retrasos de la edad por la aplicación de la música

(p 69-75)

CAPÍTULO VI: ¿En qué consiste la diferencia entre la antigua y música moderna? (p.76-82)

Comenzó sus *Reflexiones* sobre el poder de la música confirmando que ésta era capaz de curar o mitigar diversos trastornos, añadiendo que los antiguos, como conocemos sobradamente, contaron muchos casos al respecto, y que dichas efemérides también se producían en el Clasicismo. Al final del Capítulo I, analizó cómo afectaba la música a la mente afirmando: “la mente tiene la facultad y la disposición para estar satisfecha o descontenta con ciertos aires, o con ciertos sistemas de sonidos”³⁰⁹. Esta explicación sostiene, que la “mente varia de gusto” partiendo desde una uniformidad dentro de un mayor grado de variedad. Es decir, pongamos como ejemplo una composición de tres tiempos, en la que un primer tiempo se desarrolle en modo mayor, con una dinámica entre *mf* y *f* y una agógica de allegro. Los sentimientos que puede despertar en el oyente este aire son alegría, vivacidad y bienestar, así como cierto desasosiego. Sin embargo encontramos en el segundo tiempo una dinámica *pp* y *p*, desarrollada en modo menor y con cadencias tensionales al final de cada fragmento significativo. Lo que se despertará en el oyente esta vez serán sentimientos de recogimiento, tristeza y sosiego. Por lo tanto, concluyó: “la composición maneja los afectos dentro de ella misma pues si se construye con acordes consonantes, provocará unas determinadas emociones en el oyente”³¹⁰.

Tengamos en cuenta una sentencia que ha provocado la difícil generalización de los efectos sonoros para un tipo de enfermedad concreta, y que Brocklesby explicó perfectamente diciendo que el

³⁰⁹BROCKLESBY, R.: (1722-47), *Reflections on Ancient and Modern Music with Application to the Cure of Diseases*, Londres, Cooper, 1749 p.13-14

³¹⁰ Ibid

grado de placer musical variaba de persona a persona. Es precisamente en el aspecto primitivo de estas, donde el genial galeno inglés incidió al acertar diciendo que la música era capaz de imitar los sonidos de la naturaleza, siendo dichos sonidos los que llegaban al alma humana con más celeridad.

La mayor parte del tratado de Brocklesby estaba dedicado a las pasiones y a las emociones provocadas por la música, así como a las enfermedades de la mente y cómo estas podían ser tratadas con melodías y armonías concretas. Comenzó estas discusiones con su receta particular para conservar la salud corporal y mental, pues dijo que para preservarla, era necesario que las facultades estuvieran en su mayor parte bien equilibradas, sin un sesgo indebido de cualquier afecto en particular, que pudiera disminuir proporcionalmente el vigor y la constitución del ser humano.³¹¹ En general, las pasiones, aumentaban y se convertían en habituales. Explicó además: “las pasiones más violentas de la mente producen las alteraciones más aparentes en el cuerpo”.³¹²

Es desde este punto donde Brocklesby nos ancla imprescindiblemente al acervo musical, pues las pasiones más violentas que mencionó, a saber, miedo, ira, dolor, excesiva alegría o entusiasmo en la religión o en el amor, eran disipadas o controladas por medio de la música. Sobre este control de los temperamentos afectivos, encontramos un relato que nos constata el hecho:

“La señora de la March, una joven de gran belleza y virtud, supo de las infidelidades de su marido, y cayó en tal furia, que se intentó suicidar en repetidas ocasiones. Se arrojó al fuego, por la ventana o a un estanque de peces cerca de su casa, de los cuales había sido rescatada dos veces. Los médicos le asistieron en vano a pesar de todos sus esfuerzos. Pero un capuchino, que pasaba por allí a pedir limosna, oyó lo sucedido con La March e informó de la posibilidad de que algunos intérpretes musicales con experiencia en el laúd, debían ser enviados para tocar ante ella, día y noche, o cuando la ocasión lo requiriera. Esto se hizo en consecuencia, y en menos de

³¹¹ Ibid. Brocklesby, 1749, p.26

³¹² Ibid. Brocklesby, 1749, p. 29

tres meses, la pasión violenta la abandonó, y se quedó para siempre el sonido, tanto en el cuerpo como en la mente”³¹³

Pero Brocklesby, además, relató las archiconocidas crónicas de los clásicos que muy bien desarrolló en el Renacimiento John Case y que harto conocemos. Sin embargo, mostró algunas historias de su tiempo como la de uno de sus casos más importantes. Un caballero escocés, aficionado arpista, que había perdido a sus dos hijos en la guerra, manifestó una serie de síntomas que le causaron una enfermedad mental. Refiriéndose a la historia musical del paciente, quien fue puesto a oír música con el propósito de provocar una motivación para tañer el arpa que debido a su decadente estado anímico, había abandonado. Los hechos que relató Brocklesby se exponen en el siguiente párrafo:

“Se le brindó un auditorio en el cual compartir una experiencia musical y poder comunicarse. Parientes y amigos le ayudaron en su rehabilitación, pues le llevaron hasta él a uno de los más hábiles virtuosos en el arpa, para que se le acercara con aquellos sonidos suaves y solemnes que antes le proporcionaran tanto placer. Los parientes no tuvieron dificultad alguna en acceder a la prueba, y a la segunda o tercera pieza el paciente evidenció una emoción nada común tanto en el cuerpo como en la mente y poco después comenzó por reprochar a sus amigos que perturbaran sus meditaciones. Posteriormente, el médico prescribió al paciente que tocara todos los días con público hasta que gradualmente el enfermo fue inducido a hablar de cosas corrientes; poco después, a tomar alimentos y las medicinas requeridas por su condición, hasta que por fin recuperó perfectamente su anterior estado de salud”

Encontramos en esta historia algunos apuntes significativos con los que ya nos hemos topado en esta época. Lo primero, señalar que el paciente era muy aficionado a la música, por lo que la accesibilidad a ella y hacia ella, era más asequible. Además la receta de Brocklesby también la aplicó Mesmer en el tratamiento de la pianista Maria von Paradies, que amén de su ceguera, debió presentar síntomas depresivos y melancólicos como los manifestados en el caballero escocés del que ahora hablamos. La constante exposición a las

³¹³ *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp.145-146

melodías casi a diario, obligaron a la maltrecha moral del caballero, a distraerse y focalizar su atención hacia la audición y hacia la interpretación.

Avanzando en los estudios de Brocklesby, expuso también la derivación mental que provocaba el miedo, y como en sentimientos como este, la música volvía a tener un papel importante. Así explicó:

“Muchos soldados con franqueza, me han dicho el hecho de pensar en reunirse con la muerte en combate, derivó su ardor bélico de participar en las batallas, hasta que una trompeta marcial y otros instrumentos de guerra despertaron su espíritu hundido, y los inspiró de nuevo en la esperanza de la victoria y el desprecio a la muerte.”³¹⁴

Esta propiedad musical de arena sonora en la batalla ya nos la mostraron los griegos, y por alusión en este trabajo, los musulmanes, incapaces de separarse, ni siquiera en la guerra, de la música. Una vez más se pone de manifiesto el poder exaltador y enardecedor de ésta, suplantando el temor por el valor gracias a su actuación.

Del miedo pasamos a la alegría excesiva, la cual Brocklesby relacionó con un experimento llevado a cabo por el eminente compositor y organista inglés John Stanley (1712-1786). Detengámonos por un momento en este compositor para entender la historia que nos acontece.

Stanley, ciego a temprana edad, dedicó sus esfuerzos a la interpretación organística en diversas iglesias, lo que le granjeó gran fama y reconocido éxito por su precocidad y buen hacer con dicho instrumento.

Amigo del célebre Haëndel, organizó conciertos benéficos en los jardines de Vauxhall, transmitiendo así sus conocimientos musicales y el enfoque hacía una nueva vía, la terapia musical. La confirmación de ésta como tal, se puso en práctica en 1770, cuando se convirtió en director del Hospital de Niños Expósitos de

³¹⁴BROCKLESBY, R.: (1722-47), *Reflections on Ancient and Modern Music with Application to the Cure of Diseases*, Londres, Cooper, 1749 p.28-29

Londres. En este entorno fue donde Brocklesby nos sitúa la crónica de Stanley. Acostumbrado a tratar con los niños del Hospital, Stanley pasaba mucho tiempo educándolos tal y como sugirió Vivaldi, a través de la educación musical. De este modo, trató a un niño de dos años que mostraba claros síntomas de tristeza y una melancolía insólita para su edad, además de un comportamiento nervioso y excesivamente activo. El músico probó tocar en su presencia una música triste, cromática y sombría para rodear al niño del ambiente en el que se encontraba y poder acceder a él con más facilidad. Una vez encontró la vía de acceso a los afectos del niño, varió en la interpretación y tocó una música alegre, que inmediatamente levantó la moral del infante. De esta forma, a través de la música se podían controlar los estados nerviosos del niño, y aplicarle una música u otra cuando manifestara dichos síntomas.

Sin embargo, y crítico con la situación, Brocklesby advirtió, que la música no podía controlar todas las pasiones desenfrenadas, y que muchas veces la acción sonora era baldía.³¹⁵

Posteriormente, analizó las enfermedades que resultaban de las perturbaciones de la mente tales como el delirio, el frenesí, la melancolía, y los casos maníacos. Esto ocurría, según él, cuando los sentidos recibían “impulsos eléctricos” (neurotransmisores cerebrales) modificados a partir de las alteraciones de los órganos internos.³¹⁶ Es decir, la baja concentración o déficit de neurotransmisores, podía producir las patologías mencionadas arriba. Esta teoría quedaría demostrada si dichas dolencias las produjera sólo el déficit neurotransmisor, pero el médico inglés, al afirmar que también eran provocadas por alteraciones de otros órganos corporales, se estaba refiriendo a diferentes fluidos corporales (sangre, orina, líquido cefalorraquídeo) y sus metabolitos

³¹⁵RORKE, MARGARET ANN.: *Music Therapy in the Age Enlightenment*, PhD University of Utah. *Journal of Music Therapy*, XXXVIII (1), by the American Music Therapy Association, 2001, p. 69

³¹⁶ Ibid. *Music Therapy in the Age...* 2001 p.70

(compuestos producidos tras el paso de estas sustancias por puntos del organismo -el hígado- donde se transforman)³¹⁷.

No perdamos de vista la incidencia biliar en los humores corporales que teorizaron musulmanes, medievales, renacentistas y barrocos y que Brocklesby nos recordó en la demostración científica de las enfermedades mentales y como el metabolismo humano, las creaba. Nuestro médico se inspiró para tales afirmaciones en el holandés Hermann Boerhaave (1668-1738), profesor de Medicina en la Universidad de Leyden. Boerhaave creía que el cuerpo se componía de una serie de recipientes por los que fluían los líquidos vitales del cuerpo, y con el movimiento, obstrucción o estancamiento de estos líquidos, se restauraba la salud o se provocaba la enfermedad. De tal forma, afirmó que la música podía curar la catalepsia.³¹⁸ De acuerdo con esta teoría, Brocklesby la recomendaba para poner en orden los movimientos irregulares del cuerpo.³¹⁹

Años más tarde, reafirmó esta idea el Dr. John J. Kelso en 1835, pues publicó en *The Lancet*, que durante los ataques catalépticos, la música era un factor importantísimo de distracción para el enfermo.³²⁰

De estos movimientos irregulares se derivaban las perturbaciones de delirio, frenesí, melancolía y casos maníacos. Brocklesby las describió de la siguiente manera:

- **Delirio:** Condición en la que la mente sólo está atenta a criaturas de su propia fantasía. El mejor remedio para éste, era la música: “despierta la atención de manera agradable, y

³¹⁷ GUERRA GARCÍA, ALMUDENA.: *LA depresión y sus causas*. Publicado en la revista digital Saludalia. Octubre de 2008

³¹⁸ Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 3 p.299. Bruselas 1828

³¹⁹ RORKE, MARGARET ANN.: *Music Therapy in the Age Enlightenment*, PhD University of Utah. Journal of Music Therapy, XXXVIII (1), by the American Music Therapy Association, 2001, p.70

³²⁰ KELSO, JOHN J.: *Case of Catalepsy*. The Lancet 1835 p.23

alivia la mente ansiosa mediante la consecución de una serie de melodías”³²¹

- **Frenesí:** Alteración de todos los síntomas de un delirio, más una fiebre aguda. La música funcionaba bien aquí también como una cura. Para corroborar esto, Brocklesby comentó un caso ubicado en los registros de la Real Academia de Ciencias de París en 1708:

“Un maestro de baile, después de un exceso de fatiga, cayó enfermo de fiebre que le acompañó durante cinco días con síntomas comatosos temporales y derivó en un frenesí de silencio, en el que continuamente se esforzaba por levantarse de la cama, y amenazaba todos los que se oponían a él, y con un comportamiento irascible, se negó obstinadamente a cualquier ayuda. En estas circunstancias, Mr. Mandajor (probablemente el médico que le estaba tratando), propuso probar el poder de la música, y por consejo de un conocido del paciente, se interpretaron ante éste melodías que se sabía que le eran agradables. Cuando el paciente oyó la música, se levantó con una agradable sorpresa, y quiso mantener el tiempo con las manos, pero estaba demasiado rígido como para ello, por lo que siguió el moviendo con la cabeza, expresando placer, y después de un cuarto de hora cayó en un profundo sueño”³²²

Citando al médico griego Areteo (120-200 d.C), hizo hincapié en el punto de que la música funcionaba especialmente bien en los pacientes que habían disfrutado de ésta antes de dicha enfermedad.

- **Melancolía:** Trastorno caracterizado por un excesivo abatimiento. Brocklesby lo atribuyó a las condiciones atmosféricas y las alteraciones que afectaban a los vasos del cerebro diciendo: “Todo el mundo experimenta cambios en su metabolismo que atañen al carácter y a la mente cuando hace mal tiempo, o los días varían entre calor y frío”³²³

³²¹ BROCKLESBY, R.:(1722-47), *Reflections on Ancient and Modern Music with Application to me Cure of Diseases*, Londres, Cooper, 1749 pp.48-49

³²² Ibid Brocklesby, 1749, p.61

³²³ Ibid Brocklesby, 1749, p.51

En este apartado, relató la historia de un caballero que había estado en la zona italiana de Gallipoli (Apulia) y que se había curado con música de unos estados melancólicos:

“Es de destacar que distintas melodías afectan a personas diferentes, pero en general, los aires enérgicos hacen más servicio a la gente melancólica, y tal es el poder de la música de la época, que a menudo no pueden evitar bailar al escucharla, de esta forma el éxtasis continuará hasta que el estado de salud del cuerpo y la mente se restauren”³²⁴

La variedad melódica y armónica de ciertas canciones, podían influir de tan diferentes formas según la persona y la afección, que estigmatizar una de ellas para una dolencia determinada era ciertamente complicado. No obstante, Brocklesby se arriesgó con una generalización, la cual debemos explicar y contextualizar según las palabras vertidas en el párrafo precedente. Que la historia relatada transcurriera en Apulia, centro napolitano de la tarantella y el desarrollo de la misma por aparición del tarantismo, nos aclara la alusión de los “aires enérgicos y el baile desenfrenado hasta el éxtasis”; en una coherencia y fundamentación ya comentada en este trabajo a lo largo de las etapas históricas estudiadas.

- **Casos maníacos:** Son casos de locura institucionalizada, causados por excesos o defectos de violencia de las pasiones. La música podía ser empleada aquí con un buen propósito. En particular, calmaba los afectos violentamente agitados y tranquilizaba las andanzas de la fantasía para que los medicamentos administrados pudieran trabajar más eficazmente:

“Si encontramos ahora práctico en algunos casos suavizar las afecciones turbulentas, y apaciguar los desordenados vuelos de la fantasía, como lo sería restablecer la unión previa del cuerpo y la mente por los poderes de la música, en ese intervalo podríamos administrar las medicinas adecuadas para el mejor propósito”³²⁵

³²⁴ Ibid. p.60

³²⁵ HUNTER Y MCALPINE.: *300 Years of Psychiatri*, p. 377

Hacia el capítulo final de las *Reflexiones sobre la Poder de la Música*, Brocklesby centró su estudio en dos grupos de personas: los ancianos y las mujeres embarazadas. Consideró que uno de los principales deberes de un médico era prolongar la vida, y defendió el uso de la música para retardar el proceso de envejecimiento, que era causado por la disipación progresiva de los espíritus animales. El objetivo, por tanto, debía ser la conservación de estos espíritus animales, que se agotaban por la pasión desmedida, el dolor, o las evacuaciones excesivas. Aconsejaba a todos: “recrear su espíritu todos los días con un rato de buena música”³²⁶, y recomendaba también la música para levantar el ánimo y ayudar a las posibles molestias de las mujeres embarazadas y por lo tanto, al bebé nonato para su desarrollo normal.

En su sexto y último capítulo, Brocklesby expuso un tema muy recurrente en los grandes eruditos de los siglos referentes al Barroco y al Clasicismo: la inevitable comparación entre la música griega con la de su época, ilustrándola con ejemplos de obras de G.F Haëndel como *El Alegre y el Pesaroso* y *Acis y Galatea*³²⁷.

Creía que el poder curativo de la música griega derivaba de su simplicidad, tal y como describió Feijoo. Además, pensaba que la música sencilla apelaba a los sentidos y no abrumaba a la mente haciéndole trabajar en demasía al obligarle a hacer conexiones entre piezas de una misma composición. Sin embargo, los versados en música, preferían la complejidad y ornamentación de la del siglo XVIII, aunque como veremos más adelante, Tartini abogará también por la misma sencillez ante la dificultad armónica.

Por supuesto, la ciencia médica moderna difiere en muchos puntos de vista del pensamiento de Brocklesby acerca de los trastornos y la fisiología de las enfermedades. Sin embargo, coinciden en que la música despierta la atención, alivia la mente ansiosa, y coadyuva a trabajar con mayor eficacia a los fármacos.

³²⁶ Ibid. p.73

³²⁷ CURRAN, W.: *Dr. Brocklesby of London*. Journal of the History of Medicine and Atlifd Sciences, XVII, 1962 p. 509-521

La exactitud de los resultados médicos de Brocklesby, en gran parte, dependieron de la experimentación y la observación, métodos por otra parte en pleno auge en el Clasicismo y que se instaurarán hasta nuestros días.

5.3. Richard Browne: *De Medicina Música*

Considerado por muchos el primer texto terapéutico musical de la historia, *De Medicina Musica* fue, grosso modo, un compendio muy interesante al respecto, pero desde el estudio de siglos anteriores en la materia, no tuvo absolutamente nada que envidiar a trabajos tan concienzudos como los de los renacentistas Case o Bermudo o los barrocos Kircher y Ramos de Pareja entre muchos otros.

Si bien fue un tratado escrupulosamente bien fundamentado científicamente, pues las fuentes en las que se basó el autor fueron de gran contenido y rigor empírico, *De Medicina Musica*, publicado en 1729, fue un ensayo sobre la mecánica del canto y sus efectos, la música en sí, y la repercusión del baile en el cuerpo humano³²⁸.

A pesar de ser un trabajo cuya elaboración y fuentes estaban enclavadas en el periodo Barroco, debemos encuadrar el opúsculo en el momento en que se dio a conocer, pues fue un novedoso compendio con tintes experimentales y empíricos tal y como hemos visto en las bases científicas del Clasicismo. Además, su influencia sobre trabajos posteriores lo sitúa como un referente en la materia.

Cuando el documento se imprimió en Londres, esta era una ciudad de poco menos de un millón de habitantes, donde el rey Jorge II se encontraba en su segundo año de reinado, y Haëndel, que había llegado diecisiete años antes, estaba en mitad de su carrera y aún no había escrito su monumental *Mesías* (1741-42).

Richard Browne, farmacéutico de Oakham, en el condado de Rutland, se graduó en Oxford y estudió medicina en la Universidad de Leiden entre 1675 y 1676. Este último año se licenció en el

³²⁸ Dictionary of National Biography. *Browne or Brown, Richard (fl. 1674- 1694)* por George Thomas Bettany. 1968

Colegio Real de Médicos y no se sabe nada más de su carrera médica, diluyéndose en el tiempo como un personaje casi desconocido a los ojos científicos.

El tratado que nos interesa, fue escrito supuestamente, a principios de 1674, sin ser difundido ampliamente, aunque paradójicamente tuvo repercusión en al menos otros tres textos médico-científicos fechados entre 1678 y 1694.³²⁹ El escrito estaba dedicado a Edward Noel, primer conde de Gainsborough³³⁰.

Fuentes³³¹

Browne se inspiró en trabajos de médicos y científicos barrocos reconocidos, algunos contemporáneos suyos como el galeno escocés Archibald Pitcairne (1652-1713), el gran genio botánico holandés Hermann Boerhaave (1668-1738), los italianos Georgius Baglivio (1668-1707), Lorenzo Bellini (1643-1704) y Malpighi Marcello (1628-1694), y los ingleses Thomas Sydenham (1624-1689), y John Friend (1675-1728).

De todas estas celebridades, extrajo lo que más le interesó para su propósito, poniendo de manifiesto una gran versatilidad y construyendo un estudio plagado de fundamentos teóricos y prácticos que no dejaban lugar a refutar ninguna de las propuestas expuestas por él.

Comenzando con el documento *De Medicina Musica*, encontramos los primeros tintes bibliográficos³³², pues para justificar la incidencia de la música en la digestión, Browne se apoyó en el *Opuscula Aliquot* de Lorenzo Bellini³³³, considerado uno de los

³²⁹ BROWNE,R.: *Medicina Musica* p. III

³³⁰ Dictionary of National Biography *Noel, Baptist*, por William Arthur Shaw. 1968

³³¹ GIBBONS, CLAIR. HELLER, ALICIA Y GEORGE.: *Bach, Handel and Beethoven Music Therapy in Handel's England Browne's Medicina Musica* (1729) University of Kansas College Music Symposium, Vol. 25 1985, pp. 59-72

³³² BROWNE, RICHARD.: *De Medicina Musica*. p.9-10

³³³ BELLINI, LORENZO.: *Opuscula aliquot ad Archibaldum Pitcairnum...De motu cordis... De motu bilis... Defermitis etglandulis*. Leiden: C. Boutesteyn, 1695

fundadores de la iatromecánica italiana, que utilizó modelos mecánicos para explicar las funciones corporales. En la misma línea del “tránsito digestivo”,³³⁴ citó a Boerhaave y más adelante, al sabio Dr. Pitcairn y Hecquet.³³⁵

En otro orden de cosas, Browne habló sobre el recurrente tema de los efectos y tratamientos de la picadura de la tarántula³³⁶ citando a los Dres. Mead y Baglivio³³⁷. Probablemente, extrajo la historia de la tarántula, del tratado de medicina de este último, publicado en inglés en 1704³³⁸. Con respecto al tratamiento paliativo producido por el veneno de la araña, sabemos, que la mejor medicina al respecto era la danza. Browne habló de ello y de su repercusión en el sistema circulatorio, donde citó a Bellini como una autoridad en la cura de los escalofríos y las fiebres, producidos por la ponzoña arácnida.³³⁹

En el cuarto capítulo del texto, Browne hizo referencia al trabajo de Marcello Malpighi en embriología y neurología,³⁴⁰ y para hablar del proceso circulatorio, citó a Richard Lowers³⁴¹, probablemente tomando las consignas del *Tractus du Corde* de éste, publicado en 1680.

Continuando con el tratado *De Medicina Musica*, acreditó a Thomas Sydenham³⁴² el desarrollo y características de la histeria como enfermedad mental³⁴³. Para finalizar, la farmacología y

³³⁴ BROWNE, RICHARD.: *De Medicina Musica* p.20

³³⁵ PECQUET, JEAN.: *New Anatomical Experiments*, Por Which the Hitherto Unknown Receptacle of the Chyle, London: Printed by T. W. for Octavian Pulleyn, 1653.

³³⁶ BROWNE, RICHARD.: *De Medicina Musica* p.50

³³⁷ BURNEY, CHARLES.: *A General History of Music*, ed. by Frank Mercer. London: Oxford University Press, 1935 p. 157.

³³⁸ BAGLIVI, GIORGIO.: *The Practice of Physick Reduced to the Ancient Way of Observations...* London: Printed for A. Bell [etc.], 1704).

³³⁹ BROWNE, R.: *Medicina Musica*, p. 56

³⁴⁰ BELLONI, LUIGI.: *Dictionary of Scientific Biography, Malpighi, Marcello*, 1970

³⁴¹ BROWNE, R.: *Medicina Musica*, pp.84, 91, 93

³⁴² Ibid. p.106

³⁴³ FRANK PAYNE, JOSEPH.: *Dictionary of National Biography. Sydenham, Thomas*, 1968

descripción sobre los medicamentos, la tomó del *De remediorum viribus* del Dr. John Friend.³⁴⁴

A lo largo de su escrito, Browne describió la actividad de los espíritus y su esfuerzo en las respuestas físicas y emocionales en el cuerpo humano. Indudablemente, se basó en el cartesianismo fisiológico de los postulados de Descartes, explicando los procesos humanos y psicológicos,³⁴⁵ sin embargo, nunca llegó a reconocer esta fuente.

Otras referencias que no están documentadas, aunque nos son harto conocidas, fueron los mitos en los que Aquiles se calmó por mediación del sonido de un arpa,³⁴⁶ la buena acción de Timoteo para apaciguar a Alejandro Magno a través del canto³⁴⁷, así como la famosa historia de la curación de David en la locura de Saúl.³⁴⁸

Después de referirse a tantos contemporáneos y clásicos, Browne escribió en términos generales, que los diferentes tempos de las óperas italianas, a saber, adagios, andantes y allegros, causaban sensaciones dispares en el hombre³⁴⁹, aludiendo no solo a la música sino al dramatismo de la trama de los libretos.

Esta particularidad, nos relega nuevamente al melodrama, del que anteriormente hemos hablado, y su fuerte contenido emocional.

Teorías terapéutico-musicales

En su estudio, Browne se refirió a la influencia de la música en el cuerpo. En concreto, a los efectos de la misma y su repercusión en los estados de ánimo, trastornos psicosomáticos, sistemas

³⁴⁴ GREENHILL, W.A.: *Dictionary of National Biography Freind, John, M.D*, 1968

³⁴⁵ DESCARTES, RENE.: *The Passions of the Soul*, en *The Philosophical Works of Descartes*, 2 vols., traducido por Elizabeth S. Haldane and G.R.T. Ross (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), 1, 328-427.

³⁴⁶ BURNEY, A.: *General History of Music*, p. 277. (La Iliada) y en *De Medicina Musica* p.42

³⁴⁷ Ibid, p.155 y en *De Medicina Musica* p.43

³⁴⁸ Ibid, p.196-197 y en *De Medicina Musica* pp. 47-48

³⁴⁹ BROWNE, RICHARD.: *De Medicina Musica* p.38

cardiovasculares, y la digestión. También reconoció los diferentes efectos de la música para estimular y sedar, formulando recomendaciones para su uso en la prevención de enfermedades, y sugiriendo algunos casos donde la música podía ser dañina.

Comenzando su ensayo con una discusión sobre las ventajas y desventajas del canto, tomó como referencia la canción como fuente de placer, que a su vez daba lugar a ideas agradables a través de asociaciones extramusicales (asociaciones de la música con objetos y personas). Esta idea se hizo evidente al escribir:

“Ahora, para la solución de esta verdad, por paradójico que sea, supongamos que el oído de un hombre, está bien coordinado, modulado, ya que por el presente instrumento, transporta a la mente, y es capaz de conformar una idea bonita y clara de una melodía. Supongamos también que esta composición es tan exacta y armoniosa, que favorece a la facultad intelectual. No podemos imaginar en la razón de que cualquier placer, puede surgir de la sensación inmediata, pero sólo a partir de la reflexión sobre las ideas agradables del afinamiento antes formada y guardaba en la mente, podemos entenderlo”³⁵⁰

La noción de que la música podía dar lugar a asociaciones extramusicales es una premisa actual en el campo de la musicoterapia³⁵¹. A pesar de que este tema surgió en el Romanticismo, Browne reconoció la posibilidad de que las asociaciones placenteras surgieran solas. Aunque incidió en que tras un entrenamiento auditivo, estas asociaciones harían su aparición con más frecuencia y regularidad, es decir, serían más asiduas en personas relacionadas directamente con la música.

Los terapeutas en música contemporánea, usan la música para estimular una amplia gama de asociaciones³⁵², por lo que las ideas de Browne, se han ampliado en la práctica moderna. Esta idea de placer, Browne la interpretó como una respuesta afectiva, que no podía surgir de la sensación inmediata, sino sólo de las ideas

³⁵⁰ Ibid....*De Medicina Musica* p.3-4

³⁵¹ SEARS, WILLIAM W.: *Processes in Music Therapy*, en *Music in Therapy*, ed. E. Thayer Gaston (New York: The Macmillan Company, 1968), pp. 38-39.

³⁵² BONNY, HELEN L AND SAVARY, LOUIS M.: *Music and Your Mind: Listening with a New Consciousness*, 2nd ed. (New York: Harper & Row, Publishers, 1981), p. 31.

agradables asociadas con la música. La literatura actual indica que la respuesta afectiva, y por lo tanto, las respuestas placenteras, se asocian con una amplia gama de comportamientos que incluyen la percepción, memoria, aprendizaje, razonamiento y acción³⁵³.

Por otro lado estudió la aplicación del canto en los casos de trastornos respiratorios. Descubrió que este era perjudicial en los casos de pleuresía, neumonía y cualquier trastorno inflamatorio de los pulmones por su acción inmediata sobre ese órgano, pero en el asma crónica, creía que si el paciente ejercitaba sus pulmones cantando en los intervalos de los ataques, podría prevenir una recaída o aliviar el paroxismo.

La canción, aceptada como un ejercicio parcial, útil en algunas circunstancias, podía ser considerada como un elemento para reforzar el pecho. Su unión con la música hacía que se produjeran ciertos efectos en el sistema nervioso. Podía ser adecuada para las personas con una voz velada, carentes de tono y energía.³⁵⁴ Además, a nivel articulatorio, la repetición de canciones y el estudio de la música vocal, en particular la acción de sonidos de hilatura, podía ser eficaz para los tartamudos³⁵⁵.

Científicamente, los inhibidores de la colinesterasa del lenguaje se extienden no sólo a los agentes de la articulación, sino también a los de la voz, y detienen el espasmo en la propia laringe.³⁵⁶

En otras investigaciones presentes, se ha intentado determinar como afecta el impacto de la música en las medidas fisiológicas, las

³⁵³ YOUNG, PAUL THOMAS.: *Feeling and Emotion*, en Handbook of General Psychology, ed. Benjamin B. Wolman (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1973), pp. 749- 771.

³⁵⁴ Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 3. Bruselas 1828 p.437

³⁵⁵ Ver epígrafe 8. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos. *Notker Balbulus...*

³⁵⁶ Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 2 Bruselas 1828 p.448

respuestas del estado de ánimo, y la investigación filosófica.³⁵⁷ En esta línea, Browne sugirió que el canto era placentero, independientemente de la capacidad vocal del cantante: “Y así, cantando, podemos elevar el alma, aunque la voz sea áspera y sin armonía”.³⁵⁸

Aunque reconoció los beneficios de cantar y su incidencia en el desarrollo de otras habilidades musicales, indicó además que esta práctica aumentaba de manera importante la formación musical:

“Este placer en cantar admite mucho de mejora; pues no solo afina el órgano de la audición, sino que además perfecciona su facultad distintiva, con el fin de dar al alma una percepción más rica de la armonía. De esta manera somos capaces de atesorar en nuestra mente las ideas más claras y precisas de cada belleza mística y el embellecimiento de la melodía, al aumentar el discernimiento del oído con tanta precisión. Este placer puede ser mejorado en alguna medida por habituarnos a cantar, pues con este ejercicio, los órganos ganarán una mayor fuerza y agilidad en su acción”³⁵⁹

Sin duda Browne, en toda esta disertación, invitó a conocer el llamado efecto placebo, entendido como la capacidad curativa de un agente terapéutico, en este caso la música, que no produce ningún efecto farmacológico. La práctica musical, relacionada con el placebo, nos lleva a un punto muy interesante de la teoría del galeno inglés, pues el desarrollo de habilidades prácticas (cantar), promueve con éxito experiencias musicales, y las experiencias exitosas, aumentan el placer, entonces la práctica puede aumentar el placer.

Esta cuestión, que aparentemente parece simple, encerró un contenido psicológico muy atractivo, pues la música se convirtió aquí en un acicate mental de placer relacionado con el bienestar de la persona.

Browne describió cantar como un complemento a los tratamientos médicos para curar los trastornos nerviosos tales como

³⁵⁷RADOCY, RUDOLF E AND BOYLE, J. DAVID.: *Psychological Foundations of Musical Behavior* (Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, Publisher, 1979), pp. 190-206

³⁵⁸ BROWNE, RICHARD.: *De Medicina Musica* p.4

³⁵⁹ Ibid. p.5-6

la melancolía, la depresión o la ansiedad, entre otros. Escribió que el resultado de los trastornos mencionados, eran causados por una deficiencia espiritual, y propuso que el canto podía contribuir a la curación, ya que vigorizaba dicho espíritu afecto y transmitía pensamientos positivos:

“En los trastornos nerviosos tales como las afecciones hipocondríacas, histéricas y melancólicas, el canto debe ser muy eficaz para la cura, pues estas enfermedades de la mente nos llenan de ideas negativas y lúgubres, y nos cargan el cuerpo por falta de espíritu; y cantando podemos halagar el oído tan agradablemente que afecte la mente y distraiga nuestros pensamientos ansiosos mediante la sucesión de ideas alegres y vivaces de la canción. Por este medio podremos, en verdad, alegrarnos y elevar el alma y vigorizar por simpatía las emociones del espíritu”³⁶⁰

Asimismo, sostuvo que más mujeres que hombres sufrían de melancolía porque, a su juicio, las constituciones y complexiones corporales eran más débiles. Como colofón, aunque de forma negativa, recalcó que existían grandes dificultades para convencer a una persona melancólica para que cantara.³⁶¹

Como ya hemos comentado en capítulos anteriores, la melancolía era sin duda una forma de depresión diferente a como la entendemos hoy. Actualmente, sus causas se atribuyen a una enfermedad crónica física, a una dependencia del alcohol, al estrés psicosocial, o a otros trastornos, y no a los espíritus deficientes o deprimidos como sostenía Browne.³⁶²

Hoy, los programas de tratamiento contra la depresión, incluyen intentos de utilizar la música sin obtener resultados tangibles o fundamentados. Mientras que Browne recomendaba cantar para aliviar la melancolía, dichos programas de terapia de música moderna, utilizan lógicamente, otras actividades que no son sólo esta. No obstante, que el británico tuviera tanta fe en la música,

³⁶⁰ BROWNE, RICHARD.: *Medicina música*, Nottingham, John Crooko editor. 1729, pp. 28-29.

³⁶¹ American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3rd ed. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 1980, p. 217 y en *De Medicina Musica* pp.16-17

³⁶² Ibid, p. 216

le convierte en cierto modo, en un gran innovador del tratamiento, pues el efecto sonoro aplicado a una terapia, iba normalmente acompañado de fármacos y medicina tradicional, de la que Browne no dio detalle, por lo tanto muy probablemente ni la utilizó para la “curación” de la melancolía.

En otro orden de cosas, dijo que los estados de ánimo o las emociones podían afectar el cuerpo y causar enfermedades. Pensó que las pasiones excesivas como la ira, podían provocar afecciones, y la investigación actual así lo demuestra, asegurando que los factores psicológicos pueden dar lugar a quejas somáticas y trastornos físicos.³⁶³

Browne pensaba que la música podía cambiar estados de ánimo y hoy se asiente a esta elucubración, pues se ha demostrado que la música puede reflejar estados de ánimo e incluso evocarlos.³⁶⁴ Pero dentro de esta evocación, la música se define por varios parámetros. Entre ellos está el ritmo, que puede ser usado para ayudar a determinar las tendencias estimulantes y sedantes. En una recopilación de los trabajos de Thayer Gaston, publicados en 1982³⁶⁵, en la que describió la música como estímulo, manifestó que los ritmos de la percusión tendían a inducir la tensión muscular y promover la energía física y el movimiento corporal. Dijo que la música sedante, carente de elementos de percusión, promovía la relajación muscular y el sosiego.³⁶⁶

Browne sostuvo que las notas rápidas, fortalecían el movimiento de los espíritus. Recomendó entonces “adagios melódicos” para personas con cólera, rabia o locura, estando a favor de “allegros melódicos” para personas con melancolía. Aconsejó sonidos lentos y suaves para calmar el cuerpo y los sonidos allegro para despertar y vigorizar el movimiento de los espíritus. Abogó

³⁶³ Ibid

³⁶⁴ RADO CY AND BOYLE.: *Psychological Foundations*, pp. 195-203

³⁶⁵ THAYER GASTON, E & Otros.: *Tratado de Musicoterapia*. Barcelona: Paidós, 1982.

³⁶⁶ THAYER GASTON, E.: *Dynamic Music Factors in Mood Change*, Music Educators Journal 37 (Febrero-Marzo 1951), 42-43.

también por la música alegre y vivaz para conservar la salud mediante la estimulación de la secreción abundante³⁶⁷.

Además de la influencia de la música en el estado de ánimo, Browne propuso que la música tenía un efecto sobre las funciones fisiológicas, es decir, el ritmo cardíaco, la circulación sanguínea y la digestión. Sus descripciones en este campo no fueron tan detalladas como las anteriores, pero aseguró que el ritmo cardíaco y la circulación de la sangre dependían de la “llegada” de los espíritus que, a su vez, podrían aumentar con el canto. Pensó que cantar podía promover la motilidad gástrica y provocar la digestión.

También especuló que el baile contribuía a aliviar las obstrucciones en los vasos capilares, promoviendo así la mejora de la circulación. Sin embargo, no definió en sus teorías la influencia de la música en los procesos fisiológicos, pero varios estudios han indicado, que el análisis de efectos estimulantes y sedantes de la música u otros estímulos de sonido, varían las respuestas fisiológicas.³⁶⁸

De tal forma, en 1981, Grace Malcolm estudió el efecto del ritmo externo sobre la frecuencia cardíaca, teniendo en cuenta factores de edad, formación musical, género, preferencia y el humor (estado anímico). Los resultados demostraron que hubo una tendencia de aumento del ritmo cardíaco producida por una música estimulante.³⁶⁹

Así como toda la teoría vertida por Browne, ha sido extrapolada a la actualidad, evidenciando su gran inteligencia, no existe investigación contemporánea que afirme o niegue los efectos de la danza en la circulación sanguínea, ni tampoco ningún trabajo

³⁶⁷ BROWNE, R.: *Medicina Musica* pp.35-37

³⁶⁸ LOVELL, GEORGE D. and MORGAN, JOHN J. B.: *Physiological and Motor Responses to a Regularly Recurring Sound: A Study in Monotony*, Journal of Experimental Psychology 30 (Tune 1942), 435-451

³⁶⁹ MALCOLM, GRACE.: *Effect of Rhythm on Heart Rates of Musicians*. Masters thesis, The University of Kansas, 1981.

convinciente acerca de la motilidad gástrica propiciada por el efecto cantor.³⁷⁰

En *Medicina Musica*, Browne anticipó algunas reacciones fisiológicas a la música, y propuso que ésta podría ser utilizada como un tratamiento preventivo en el cuidado de la salud, sin dar más detalle sobre dicha prevención, excepto para decir que las melodías alegres y vivaces eran el mejor tipo de música para asegurar una buena vitalidad.

Por otro lado se contradijo, pues afirmó, como ya hemos visto, que el baile podía proporcionar beneficios para la salud, pero advirtió en contra de este, que podía interferir en el descanso, privando a la persona de la pausa.

Llegó a la conclusión de su ensayo de 125 páginas con un largo debate de varias enfermedades, todo lo cual se atribuyó a un desequilibrio o un déficit en el espíritu del cuerpo.

A pesar de la aparente ingenuidad de estos análisis, el genial galeno inglés estaba en la línea terapéutica que hoy intenta transmitirnos la musicoterapia. Así *De Medicina Música*, fue un documento importantísimo en la historia de esta disciplina y en otros campos relacionados, ya que fue el primer tratado en inglés que afirmó que:

- El éxito en la música no dependía de la posible competencia de los músicos que la practicaban, sino en el éxito de la capacidad adecuada y los niveles de funcionalidad.
- La música podía cambiar y evocar estados de ánimo.
- La música podía dar lugar a asociaciones musicales adicionales.
- Las emociones podían causar trastornos psicosomáticos.

³⁷⁰WILSON, VIRGINIA M.: *Variations in Gastric Motility to Musical Stimuli*, in *Music in Therapy 1956*, ed. E. Thayer Gaston . Lawrence, Kansas: Allen Press, 1957, pp. 243-249.

- La música estimulante y sedante podía tener diferentes efectos sobre los individuos.
- La música podía influir en los procesos fisiológicos.
- La música podía ser perjudicial en el tratamiento de algunas condiciones de salud.
- La música tenía una gran variedad de aplicaciones terapéuticas.
- La música se podía utilizar en la atención sanitaria preventiva.

5.4. Louis Roger y el *Tratado de los efectos de la música en el cuerpo humano*

Joseph Louis Roger (1705?-1761) fue un médico francés que ejerció en Montpellier donde se doctoró y fue admitido como miembro de la Real Academia de Medicina francesa. Roger investigó sobre muchos temas, pero tal vez sea el facultativo con los tratados mejor fundamentados entorno a la relación entre la medicina, la física del sonido y la música. En 1758 publicó una excelente monografía titulada *Tentamen de soni vi musices in corpore humain* donde explicó detalladamente la anatomía y recorrido del sonido en el sistema auditivo. Pero la obra que acaparará todo nuestro interés es la llamada *Traité des effets de la musique sur le corp humain*³⁷¹, escrita en francés, en la que repasó todas las características de la música, desde los elementos acústicos y su encuentro con el oído humano, hasta su incidencia en el alma.

Dividida en dos partes, este ensayo fue un compendio exquisitamente redactado donde se expuso gran cantidad de información alrededor del hecho musical en general.

Fueron muchas las fuentes que utilizó Roger. Gran parte de ellas ya han sido analizadas en esta tesis, como los excelentes

³⁷¹ ROGER, LOUIS.: *Traité des effets de la musique sur le corp humain*. París 1803.

trabajos de Kircher, Mersenne, Della Porta entre muchos otros que mencionó. Por lo tanto, omitiremos su repetición para agilizar el texto, destacando aquellas aportaciones que sean novedosas e inéditas a nuestra competencia.

Roger examinó los efectos de la música en la mente y el cuerpo, y concluyó que en ésta se repetían regularmente patrones preferidos de tono y ritmo. Tal afirmación proponía un nuevo hallazgo en la evolución musical y su repercusión en el cerebro. En primer lugar la música jugaba un importante papel en la psicología humana, reforzando la memoria musical a través de la repetición de patrones rítmico-melódicos. Por otro lado, el aspecto introspectivo de la misma (como muy bien describirá Freud en el psicoanálisis), ayudaba al cerebro a mantenerse en constante vigilia y funcionamiento. Además las melodías influían en las pasiones de manera determinante, provocando alegría y regocijo en ocasiones, o ira e hilaridad en otras. Desde este punto Roger también mencionó la capacidad de ésta para reproducir emociones y conducir al oyente a estados emocionales extremos.

Este elenco de patrones psicoafectivos, llevaron a Roger a plantearse la repercusión psicológica de la enfermedad en el paciente. El abatimiento lógico de verse postrado o impedido, necesitaba de un apoyo moral de gran magnitud. Por lo tanto ¿qué mejor que la música para conseguir reestablecer la alicaída alma del enfermo?

La mayoría de las dolencias crónicas producían asco, tristeza, miedo e impaciencia, procesos que sin duda retrasaban la recuperación. Con la ayuda musical, amen del tratamiento médico a aplicar, se podía acelerar la recuperación³⁷². Una recuperación por otro lado, que dependía de los síntomas y el grado de la enfermedad. Al respecto, Roger adoptó una nueva forma de simplificar la somatización:

“A menudo, la gravedad de la enfermedad depende de un solo síntoma. Si pudiéramos eliminar el síntoma predominante, la enfermedad reduciría sus elementos y sería mejor conocido y más

³⁷² Ibid. *Traité des effets de la musique...* Prefacio XXXIII

rápido sanado. La tranquilidad relajante de la música que lleva al sistema nervioso, a veces tiene la ventaja de simplificar una condición complicada. Por lo tanto, alivia el delirio, síntoma peligroso cuando no está relacionado con la condición de las fuerzas”³⁷³

Hasta este momento nunca habíamos encontrado una afirmación tan clarividente. Si bien era una opinión muy personal, aunque probada, más adelante veremos como la consecuencia de la música en el sistema nervioso, podía conllevar una patología propiamente dicha, por lo que el factor relajante de los sonidos, era y es muy relativo.

La voz humana también resultaba terapéutica. Basándose en el historiador Plutarco (50-120), y en el médico griego Oribasio de Pérgamo (320-400), escribió que ésta servía para fortalecer y trabajar los pulmones, para facilitar una buena digestión, y para provocar bienestar en las mujeres embarazadas; palabras ya difundidas y estudiadas en el tratado de Richard Browne. Hipócrates (460-370 a.C), gracias al tono de voz, fue capaz de saber si la persona estaba a punto de convulsionar, si era maniática o si estaba o no cerca de la muerte.³⁷⁴

Lo que podemos afirmar, es que cantar, produce fisiológicamente una importante liberación de tensiones, además, claro está, que favorece a la respiración. Es por este lado por donde se decantó Roger, aunque por lo que parece, estaba de acuerdo con los remedios planteados por los griegos mencionados.

Más adelante, el médico francés realizó un exhaustivo análisis anatómico del oído y las vibraciones sonoras y acústicas, por lo que esta parte del tratado correspondía más a la física que a la medicina. No obstante, señaló nueve fenómenos armónicos³⁷⁵, que entrelazó con los modos griegos tal cual los expuso en el Renacimiento el inglés John Case. En esta relación, había ciertas armonías, que producían diversas sensaciones en el alma, aunque bien sabemos, que esto dependía mucho de los factores externos e internos de las

³⁷³ Ibid. Prefacio XXXIV

³⁷⁴ Ibid. pp.27-28

³⁷⁵ Ibid. *Traité des effets de la musique...* pp.133-141

personas, pues a algunos unas armonías les parecerían tristes y les transmitirían ese estado, y a otros podían no afectarles.

Con los ritmos quiso establecer otra cadena de fenómenos, dando razones que explicaran los pulsos binarios y ternarios, e incidiendo en que el ritmo era innato en el hombre, y afirmando que las personas sordas, tenían más facilidad para captar la rítmica que las que oían:

“Los sordos son sensibles a la medida, y parece que la naturaleza se desarrolla esta posibilidad que tenemos ante nosotros a oír sonidos. Se ha informado que una bailarina de París, aunque sorda, es capaz de danzar, con tal precisión que es imposible encontrar ningún fallo ni sospecha que su patología”³⁷⁶

También habló de la música y su efecto en los animales, tema que por otro lado, era muy del gusto de la sociedad clasicista, no por su rigor científico, sino por las curiosas historias en derredor de él.³⁷⁷

En la última parte del tratado, concretamente en el capítulo cuatro, comienza lo que a nuestro parecer, sería la cuestión más interesante. Las primeras notas de este apartado se basaron en lo que los enciclopedistas llamaron la “acción mecánica de la música” y que más tarde desarrollará el norteamericano Samuel Mathews. Dicha acción mecánica, era la que el cuerpo, como un conjunto de fibras, recibía los sonidos sin interferir en él los estados anímicos. Es decir, el cuerpo como un ente de la naturaleza era “azotado” por los sonidos, y “sufría” las vibraciones y consecuencias de ellos sin intervenir factores emocionales. Así lo explicó de forma muy inteligible el galeno francés:

“El sonido resuena sobre las fibras musculares violentamente y la fuerza de todas estas fibras, entre sí es suficientes para determinar los movimientos de este músculo, el brazo o el miembro al que pertenece se extenderá o doblado en una forma, por así decirlo, convulsivo, dependiendo de si el músculo es un extensor o flexor. No

³⁷⁶ Ibid. p.145

³⁷⁷ Ibid. pp.160-173

es raro que para observar estos movimientos involuntarios de la personas sensibles, sean igual que un fuerte ruido”³⁷⁸

En este contexto, introdujo las historias sobre el tarantismo, que eran un claro ejemplo de movimientos involuntarios provocados por la música. El atarantado, era una máquina mecánica de bailar alocadamente ante un sonido que era externo y que nunca se involucraba con los sentimientos.³⁷⁹ La curación en este tipo de enfermedades era física y no mental, pues como veremos más adelante, y ya conocemos, la ponzoña afectaba a las funciones motrices y no tanto a las mentales.

También trató como mecánicos, los efectos de la música sobre la digestión, el pulso o la circulación de la sangre. Todo aspecto fisiológico en el que no interviniera la mente, era una respuesta mecánica al tratamiento terapéutico musical.

En la actualidad, tal aseveración hubiera quedado baldía e incompleta, pues se considera que la mente y el cuerpo son un conjunto inseparable y que la repercusión de una enfermedad física, azota al estado anímico y al sistema nervioso del paciente, siendo la anomalía física, también mental.

Para contextualizar todo el acervo curativo musical a nivel mental, Roger nombró todas las crónicas clásicas y conocidas hasta el momento, estudiadas ya en periodos anteriores: Aquiles, Terpandro, los Lacedemonios, Agamenon, Claudin, Eric de Dinamarca etc.³⁸⁰ Sin embargo ofreció novedades de sus contemporáneos como el historiador Bourdelot:

“Bourdelot relata que el embajador de la Haya, quedo muy sorprendido al presenciar en la habitación del príncipe de Orange, como tres músicos famosos estaban dando un concierto que sirvió de poción para el corazón abatido del príncipe que disipó su melancolía y la enfermedad que le atormentaba”³⁸¹

³⁷⁸ Ibid. *Traité des effets de la musique...* p.189

³⁷⁹ Ibid. pp.195-203

³⁸⁰ Ver epígrafe 6.1. Capítulo 3: El Renacimiento

³⁸¹ Ibid. *Traité des effets de la musique...* p.238

Como el médico alemán Wilhiam Albrecht que curó la melancolía haciendo tocar ante su paciente un ritornello, provocándole gran regocijo y alegría, y levantándose de la cama perfectamente rehabilitado.³⁸²

Citó a Monsieur d’Autrivai, tesorero de Francia durante el reinado de Luis XV, como ejemplo de olvidar el dolor escuchando música:

“Una úlcera en la pierna le hacía sufrir cruelmente, no tuvo remedio para aliviarse, nada más que la música, que era para él un soberano narcótico. Su horrible sufrimiento le llevó a puertas de la muerte, y para suavizar el horror de sus últimos tormentos, celebró con una misa desde su lecho de muerte con abundante música, que él se dio a las y salió de la vida sin más dolor”³⁸³

El tratado en si fue una recopilación de informaciones y documentos muy interesante, con pocas aportaciones personales de Roger. Sin embargo, sirvió de consulta para infinidad de médicos que ante tratamientos tradicionales inútiles, probaron con la música una alternativa terapéutica que muchas veces era efectiva y otras, no tanto. No obstante, marcó una pauta que posteriormente será muy desarrollada en otros tratados del Clasicismo, como el cientifismo musical, y la apertura a otros campos en el contexto sonoro.

5.5. Otros escritos terapéutico-musicales

Aunque no de igual forma que las obras expuestas anteriormente, se dieron cita otros tantos autores entre los que se encontraban médicos, músicos, filósofos y poetas que aportaron no pocas ideas a la causa que mostramos en este libro. Si bien no fueron tratados expresamente dedicados a la terapia musical, si tuvieron la suficiente relevancia como para mencionarlos y otorgarles la importancia que se merecen. A continuación vemos algunos de ellos.

Compositor y violinista esloveno- italiano, **Giuseppe Tartini** (1692-1770), se interesó por la teoría y la composición, sobre todo

³⁸² Ibid.

³⁸³ Ibid. p.243-244

para violín. Sus tratados eran un compendio de la armonía barroca y el principio de la clásica, donde destacaban los estudios sobre la ornamentación, la tablatura y las bases armónicas.

Sin embargo, la parte que nos sugestiona, donde aparecen las alusiones al poder curativo de la música, son las traducciones realizadas por el botánico inglés **Benjamin Stillingfleet** (1702-1771), que aportó algunas anotaciones interesantes al respecto de la terapia musical en pos de las elucubraciones e ideas del compositor italiano. En la obra *Literari Life and select Works*³⁸⁴ publicada en 1811, Stillingfleet escribió un tratado sobre el *Poder y los Principios de Armonía*, principalmente derivados del trabajo de Tartini, llamado *Observaciones sobre la naturaleza y los efectos de la música en la Antigüedad en comparación con lo moderno*.

Comenzó situando la obra de Tartini en 1754, donde el violinista se interesó en relacionar la música con la ciencia. Partiendo de bases estrictamente armónicas, y muy influenciado por la doctrina de las pasiones, Tartini dijo que en la antigüedad clásica: “una simple melodía, a una sola voz, o en el mejor de los casos, a dos o tres voces al unísono”³⁸⁵, era capaz de conmover, curar y causar efectos superiores a aquellas composiciones (barrocas y clasicistas), ricas en armonía, complejidad y fundamentación científico-matemática:

“Si la intención de los griegos, era no excitar ningún afecto en general, sino uno en particular, una pasión específica, es tan cierto como que la Naturaleza no puede equivocarse, que toda pasión tiene su particular movimientos, y su tono particular de voz. Por ejemplo, las pasiones más universales y opuestas, alegría y la pena: la alegría tiene su movimiento vivaz y su tono intenso y agudo de la voz, el dolor de su lento movimiento, y el tono bajo y lánguido. En proporción al mayor o menor grado de cada una de las pasiones, siempre y cuando permanezca dentro de sus límites, y en su naturaleza”

³⁸⁴ SYILLINGFLEET, BENJAMIN.: *Literary life and select Works of Benjamin Stillingfleet: Several of which have never before been published*. London 1811 Vol. I. Cap. XIII. pp.205-216

³⁸⁵ Ibid. p.209

Efectivamente, si se quería estimular una sola pasión, que mejor que el sonido o la melodía más simple para conseguirlo. Si por el contrario, eran diversos los intereses emotivos, era lícito pensar que armonías más complejas se tenían que utilizar. Pero ¿por qué la diferencia entre agudo y grave para expresar un sentimiento?

Evidentemente, Tartini aclaró que era un defecto suministrado por un movimiento enérgico en los agudos, lo cual estaba muy bien para algunas ocasiones, pero mal para otras, ya que un cierto movimiento y una en voz particular, pertenecían a todas las pasiones: “y no es un movimiento separado de la voz, ni una voz separada del movimiento”³⁸⁶.

Por lo tanto, no solo la dinámica y la agógica despertaban las pasiones, sino también la intensidad sonora. Recordemos por un momento la alusión a las efemérides clásicas de Feijoo, cuando mencionó el poderoso toque de trompeta de Herodoto³⁸⁷, donde la intensidad y la fuerza del sonido, insufló vigor a las huestes griegas.

Entonces, lo que defendió Tartini, no fue el avance que a todas luces experimentó la música con referencia al Renacimiento, sino la simplicidad armónica con que contaban los griegos para curar. Hasta tal punto, apoyó esta creencia, posiblemente harto del recargado estilo barroco, del que dijo:

“Yo respondo, ante una canción simple frente a otra exquisitamente modulada de acuerdo con nuestro arte; dejar que el mismo músico cante uno y la otra, y aún así el juicio será sin duda a favor de la primera canción. Repito, lo que tenemos ante la naturaleza tiene más poder que el arte, y añado que la parte más grande y el ritmo de la música es diatónico”³⁸⁸

Para representar la sencillez, el efectismo y la bonanza de la música en el ser humano, según nuestro compositor, con la escala diatónica era suficiente por su naturalidad. Por lo tanto, ¿dónde se podían encontrar esas músicas simples pero cargadas de emotividad y

³⁸⁶ Ibid. pp.210-211

³⁸⁷ Ver epígrafe 7.1. Capítulo 4: El Barroco

³⁸⁸ SYILLINGFLEET, BENJAMIN.: *Literary life and select Works of Benjamin Stillingfleet: Several of which have never before been published.* London 1811 Vol. I. Cap. XIII. p. 212

sensibilidad? En las canciones populares. Stillingfleet, estaba absolutamente de acuerdo con Tartini en esta sentencia, al considerar que estas melodías restauraban el alma de los hombres tras las duras jornadas laborales o tras las batallas y tenían igualmente la candidez para relajar y la fuerza para enaltecer los espíritus más abatidos.³⁸⁹ Como ejemplo de esto, Stillingfleet ilustró con la *Ópera del Mendigo*, estrenada en 1728, y compuesta por baladas populares de gran formato, arias de ópera, himnos de iglesia y melodías folclóricas de la época. Según el inglés, dicha música tuvo tan gran acogida entre el público que tuvo que ser representada durante largas temporadas. Con las letras y las canciones de esta composición la gente se sentía identificada, ya que comunicaban, sin grandes alardes armónicos, una música fácil de entender y cercana al pueblo.³⁹⁰

Posteriormente, continuó Stillingfleet con la disertación de Tartini, que compartió en opinión, puntualizando acerca de las palabras del matemático y compatriota Dr. Wallis sobre la familiarización del tratamiento musical en las personas. Así expuso:

“Que nadie considere todas estas circunstancias, y decidir si es posible conciliarlos con la opinión del Dr. Wallis, que, después de haber observado que la música, con los antiguos, tuvo en la poesía, la danza, el gesto, así como en el cantar y tocar, gran manifestación dice: Ahora todo esto debe operar en las necesidades y en gran medida en las fantasías y los afectos de las personas ordinarias, no familiarizados con este tipo de tratamientos”³⁹¹

Pero a Tartini no solo se le consideró un innovador que relacionó música y ciencia, y abogó por la facilidad melódica para los tratamientos curativos; sino que se le conoció por un hecho que muy bien lo identifica con las tribulaciones demoníacas que sufrieron San Dunstan o Hildegard Von Bingen en la Edad Media:

“Soñó una noche, que hizo un pacto con el diablo, quien se comprometió a estar a su servicio en todas las ocasiones: y durante esta visión, todo lo sucedido de acuerdo a su mente. Por último imaginó que se encontraba presente el diablo con su violín, con el

³⁸⁹ Ibid. pp. 214-215

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid. p.221

fin de descubrir qué clase de un músico que era. Para gran sorpresa suya, se le oyó tocar un solo, de singular belleza, ejecutado con gusto y precisión, superando todo lo que había oído hasta entonces. Tan grande era su sorpresa, y tan intensa era su deleite en esta ocasión, que lo privó de la potencia de la respiración. Se despertó con la violencia de sus sensaciones, y al instante se apoderó de alta del violín, con la esperanza de expresar lo que acababa de oír, pero fue vano. Sin embargo, a continuación, compuso una pieza de música, que es, quizás, la mejor de todas sus obras, y la llamó, Sonatas del Diablo, aunque inferior a lo que había se había producido en su sueño. Declaro entonces que habría roto su instrumento, y abandonó la música si hubiera encontrado otro medio de subsistencia”³⁹²

A pesar de ser una historia de aparente poca consideración, fue representada por algunos pintores de la época, como el francés Louis Leopold Boilly³⁹³ (1761-1845).

Novalis (1772-1801) fue un poeta alemán prerromántico. Su nombre real era Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg. A pesar de la brevedad de su vida, pues vivió tan solo 29 años, escribió relatos incisivos acerca de filosofía, estética y literatura, en los que expresó las principales inquietudes y concepciones teóricas del Romanticismo.

El papel asignado al arte se acercaba al de la religión, por cuanto tenía la misión de hacer visible aquella intuición absoluta, aunque en sus apuntes, Novalis indicó que tal acceso debía realizarse desde la autorrevelación del arte como mediación, como falsedad y, por tanto, como absoluta libertad creativa.

La relación del poeta con este trabajo radica en la concepción que tenía sobre la música y la enfermedad, pues anotó, en línea con Burton: “toda enfermedad es un problema musical; y la curación, una solución musical”. Dicho aforismo ha cobrado en la actualidad una importancia interesante, pues según Marina Meyer Rojas (2008), en un artículo que explica la obra *Musicofilia* del musicólogo Oliver Sacks, lo toma como lema para explicar todo los cuentos sobre la

³⁹² *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp.56-58

³⁹³ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 53

música y su incidencia en el cerebro y en las emociones que relata Sacks.³⁹⁴

Analizando el aforismo en si, podemos pensar que Novalis estaba al corriente de las tendencias terapéutico musicales de la época, en la que la música cumplía una función sanitaria. En otras palabras, dijo: “la curación de la enfermedad a través de la enfermedad, y la tristeza como consuelo de la tristeza”. De semejante hipérbaton, se hicieron los mimbres de la música romántica.

François Joseph Fetis (1784-1871) fue un musicólogo belga, compositor y el crítico más influyente del siglo XIX. Su compilación de datos biográficos llamada *Biographie Universelle des musiciens*, sigue siendo hoy un excelente referente en el campo de la musicología.

Pero no son sus grandes dotes de compilador biográfico lo que más nos interesa de su obra, sino una en concreto, denominada *Curiosidades históricas de la música*, en la que habló de muchos interrogantes alrededor de la vida de compositores, melodías y formas musicales. En el capítulo final del legajo, se abre un último apartado dedicado a la acción física de la música, su influencia en los afectos y las emociones animales y humanas.³⁹⁵

Tras una extensa descripción de los efectos musicales en los animales, que aunque interesante, poco útil a nuestro propósito, cercó sus comentarios alrededor de la aplicación sonora en la salud humana. De tal forma seleccionó una serie de anécdotas al respecto que muy bien le sirvieron para ilustrar sus afirmaciones:

“La Princesa Belmonte Pignatelli, acababa de perder a su marido. Había transcurrido un mes sin proferir ni una queja y ni una sola lágrima. Un peso terrible le estaba oprimiendo: se estaba muriendo. Hacia el anochecer, se encontraba la princesa en sus hermosos jardines pero el aspecto de la naturaleza no era encanto para ella, y no podía darle ningún alivio. En su vida, la princesa había sido protectora de artistas, por lo que se presentó a visitarla el mejor

³⁹⁴ MEYER ROJAS, MARINA.: *Música y Sensibilidad*. 2008 pp.124-127

³⁹⁵ FÉTIS, FRANÇOIS JOSEPH.: *Curiosités historiques de la musique*. Bruselas 1830 pp.442-448

cantante de Alemania, Raff³⁹⁶, que se hallaba en París en aquella época. Una de las doncellas de la princesa se dio cuenta de la presencia del gran artista, y le propuso que cantara tras una arboleda una arietta del compositor Hasse titulada “El Sajón”. Su voz pura y conmovedora, la melodía sencilla pero expresiva, y la letra adaptada a los lugares y circunstancias, produjeron tal efecto en los órganos de la princesa, que comenzó a llorar abundantemente. Este hecho se repitió los días posteriores. La fiebre que devoraba a la princesa cesó por completo y tras la visita del facultativo, le dijo señalando a Raff: Aquí está vuestro médico”³⁹⁷

El poder de la voz humana nos deja nuevamente su huella en el ánimo de aquellas personas, que afectadas por algún mal psíquico, necesitaban de él para regocijo de su melancolía o depresión.

Vimos en el periodo anterior como Farinelli “encandiló” a reyes y súbditos con su extraordinaria voz, y como a través de sus cantatas, oratorios, arias etc., convirtió su excelencia en un elemento curativo muy eficaz. Uno de los cantantes más afamados en esta etapa, fue el alemán Anton Raff (1714-1797). Con su poderosa voz de tenor, trató de agasajar una personalidad quebrada e insensible como la de la Princesa Belmonte Pignatelli. Ésta, al encontrarse con las melodías que brotaban de la garganta del divo, acompañado claro está de factores colaterales (cadencias, flexibilidad y expresividad coral, armonías, letra), quedó seducida por su música y liberó su tensión, transformándola en llanto.

Fetis criticó en ocasiones el uso de la música para ciertas dolencias, e incluso llegó a aseverar que no era un método adecuado para el tarantismo, pues exaltaba en demasía un estado que tenía que aletargarse, no activarse.³⁹⁸

³⁹⁶ ANTON RAFF (1714-1797). Tenor alemán que por la perfección musical y técnica y el enorme registro de dos octavas y media de su voz, fue considerado uno de los mejores cantantes del siglo XVIII. Mozart compuso para él el papel principal de *Idomeneo, Rey de Creta*. Parece ser que su dominio de la voz, al igual que Farinelli, cautivaba a los oyentes.

³⁹⁷ FETIS, FRANÇOIS JOSEPH. : *Curiosités historiques de la musique*. Bruselas 1830 pp.442

³⁹⁸ Ibid. *Curiosités historiques...* p.447

6. Los efectos fisiológicos de la música

En el Clasicismo, poco a poco, los autores demostraron tener enfoques más científicos acerca del tratamiento terapéutico musical. Las especulaciones sin rigor empírico tuvieron cada vez menos cabida, aunque la fundamentación teórica siguió estando presente, irremediablemente supeditada, al acceso que se tuviera a los enfermos.

Algunos de estos autores comprendieron que la música podía actuar sobre el cuerpo tanto como sobre la mente. Aunque esta no era una concepción nueva, el experimentalismo, fue mayor en este campo, pues ayudó a demostrar la repercusión sonora en la fisiología humana.

Encontramos pues hacia finales de siglo XVIII y principios del XIX, cierto material de investigación sobre los efectos puramente fisiológicos de la música. Estos, siguieron racionalmente el creciente conocimiento médico de fisiología y neurología, disciplinas que se tendrán muy en cuenta con la proliferación de los psiquiátricos y el estudio de los “dementes” internos en ellos.

Los estudiosos, al igual que ya promulgaron en Bolonia en el siglo XIV d'Abano y Foligno³⁹⁹, descubrieron alguna relación entre los ritmos corporales y la música, el pulso y el tiempo musical. Observaron el efecto de la música sobre la respiración, sobre la presión sanguínea y la digestión.

En cuanto a la respiración, el inglés Richard Browne, estudiado anteriormente, pensó que el canto, “influyó en el movimiento del corazón, la circulación de la sangre, la digestión, los pulmones y la respiración. Al cantar, la presión del aire sobre los pulmones era mayor que en la respiración común”. Dicha teoría fue expuesta brevemente por el teórico barroco Marin Mersenne en su *Harmonie Universale*.⁴⁰⁰

La repercusión de la música sobre la digestión tuvo más teóricos a los que responder, pues partiendo de los conocimientos

³⁹⁹ Ver epígrafe 6.1. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos.

⁴⁰⁰ Ver epígrafe 4.3. Capítulo 4: El Barroco

de Alcuino de York con Carlomagno en el siglo VIII, y la insistencia en el medievo de utilizar la música constantemente en banquetes y celebraciones gastronómicas, fue en el Clasicismo, donde eruditos de todas las ramas del saber, apoyaron dicho uso como un bien terapéutico sin igual. De este modo, el famoso escritor, historiador, filósofo y abogado francés François Marie Arouet, más conocido como Voltaire (1694-1778), llegó a decir, exageradamente por supuesto, que la verdadera popularidad de la ópera, nació de ser interpretada en los ágapes cortesanos.

Aunque más “exquisito” fue el reverendo anglicano inglés Sidney Smith (1771-1845), quien dijo una vez que su idea del cielo era comiendo foie gras acompañado del sonido de trompetas.

Pero no solamente habló de la música en estos términos, sino que describió gráficamente el efecto de la música para animar a un público manifiestamente aburrido diciendo que en el experimento en si, del cual fue partícipe, primero se ejecutó una compleja fuga por una orquesta experta. De repente, surgió un aire más vivo y expresivo, como evocando un sentimiento natural; y al instante, todos los asistentes sonrieron con suma satisfacción. Tras este episodio, aseveró el clérigo, que la música era capaz de ofrecer el más delicioso y racional entretenimiento tanto a nuestros sentidos como a nuestro estómago⁴⁰¹.

La explicación empírica de la repercusión de la música en la digestión fue desarrollada por el Dr. Herbert Lilly (1878-?), al explicar en una monografía sobre la terapéutica musical, que los sonidos musicales recibidos por el nervio auditivo, producían una acción refleja sobre el sistema simpático, estimulando o deprimiendo los nervios vaso-motores, y por tanto influyendo en la nutrición del cuerpo. Mantuvo, sin temor a equivocarse, qué condiciones ambientales determinadas se veían beneficiadas por armonías musicales adecuadas. La fatiga muscular era superada por melodías estimulantes, como era notablemente ejemplificada en el efecto de inspirar aliento a las hordas de los cansados soldados en la

⁴⁰¹ LAWRENCE, ROBERT M.: *Primitive psycho-therapy and Quackery*. Boston and New York Houghton Mifflin Company. The Riverside Press Cambridge 1910. p.71

batalla. Y es que parece ser un hecho establecido, que el complejo proceso de la digestión se viera facilitado por música alegre, del tipo denominado “música del hígado” por los franceses⁴⁰².

Si hay que destacar en este periodo a un fisiólogo como tal, es al inglés Robert Dunglison (1798-1869), médico que estudió en las universidades de Londres, Edimburgo y París, y que ejerció la medicina en Virginia, siendo médico personal de Thomas Jefferson. Sus conocimientos llevaron al continente americano las enseñanzas y teorías promulgadas en Europa, entre las que destacó la música como medio terapéutico. En sus escritos sobre la digestión o las enfermedades de estómago, la mencionó como un agente de distracción a tener en cuenta. Además se interesó por la repercusión fisiológica del veneno de la tarántula, tan cotidiano en nuestra investigación, en el que la música era el único tratamiento a aplicar.⁴⁰³

Sin embargo, existieron detractores que dilapidaron las funciones fisiológicas que despertaba la música. Uno de ellos fue el ensayista inglés de ascendencia galesa Charles Lamb, (1775-1834), reconocido por su obra *Essays of Elia* y por el libro infantil *Tales from Shakespeare*.

Lamb estaba en contra de utilizar la música como coadyuvante, hasta el extremo de degradarla denominándola como dolorosa. En una de los capítulos de su obra *Ears*, comentó que el sonido de un martillo de carpintero en un cálido día de verano, a la hora de dormir, no era nada comparado con el malicioso poder que la música podía otorgar. De tal forma dijo, que asistiendo a una ópera italiana, tuvo que abandonarla y correr hacia los lugares más bulliciosos y ruidosos de la ciudad para calmar sus nervios, ocasionados por los acordes operísticos, y describiéndolos como insoportables. La música era para él una fuente de dolor, más que de placer.⁴⁰⁴

⁴⁰² *New York Medical Record*, 29 octubre de 1909

⁴⁰³ DUNGLISON, ROBLEY.: *The cyclopedia of practical medicinal, comprising teatrise...* Vol.2 .London 1833. pp. 53-54

⁴⁰⁴ *Ibid. Primitive psycho-therapy and Quackery...* p.69

Pero para nuestra sorpresa, la exagerada opinión de Lamb no estaba aislada, pues el también escritor inglés, versado en música, Richard Eastcourt (1740? -1828), en sus *Apuntes del Origen, progresos y efectos de la música*, dijo que el más insignificante de los ruidos, era capaz de despertar sentimientos concretos en las personas, declarando que el ruido de un brasero era agradable a sus oídos como el mejor concierto que había escuchado.⁴⁰⁵

En la misma línea de sentimientos, Charles Burney, en su infinidad de historias relativas a la música, compiló una significativa al respecto de lo explicado:

“Una joven griega que se afincó en París desde hacía pocos años, fue llevada por primera vez a la ópera, acompañada por otras damas francesas, que supusieron, que como nunca había oído tal acto, quedaría maravillada y extasiada con la música. Contra todo pronóstico, declaró que el canto le recordaba a los aullidos espantosos de los tártaros del Calmuc. Además declaró su aversión por todas las partes de la actuación, criticando la burda imitación y los malvados acordes asemejándolos a los truenos de Dios. Poco después de este experimento, se fue a Venecia, donde se hizo otra prueba sobre sus oídos con una ópera italiana, cantada por el famoso Gizziello⁴⁰⁶. En aquella actuación, sintió tanto placer, que desde entonces fue una apasionada de la música italiana”⁴⁰⁷

La aversión hacia la música francesa, se convirtió en este relato en una cuestión de gustos más que en una cuestión fisiológica, pero sirvió para ilustrar lo que Lamb y Eastcourt pretendían explicar, criticando la acción musical y significando que no era terapéutica para todo aquel que la escuchaba, produciendo malestar en los

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Gioachino Conti, llamado Gizziello (1714-1761), fue un castrati italiano. Llegó a tener una voz soprano muy potente, no estaba dispuesto a abusar de la coloratura y recurrió a explicar mejor su estilo fluido. Siguió siendo famoso como cantante sentimental y gentil, pero también mantuvo, por supuesto, una condición de absoluta excelencia en el virtuosismo vocal, aunque no tan acrobática como, por ejemplo, la de su contemporáneo (y amigo) Farinelli

⁴⁰⁷ *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 p.15-16. También en Burney: *Present of music*

oyentes. Sin embargo lo que el primero de ellos criticó de la ópera italiana, aquí se secundó con la ópera francesa.

François Fournier de Pescay (1771-1833), cirujano jefe del ejército francés, contemporáneo de los anteriores, comentó sobre el hecho de que muchos escritores famosos de la antigüedad habían considerado la música como una panacea, pero que ciertamente, había afecciones, como el reumatismo, que era incapaz de curar.⁴⁰⁸ No obstante, sí reconoció que una obra musical con agógica *adagio*, podía ayudar a dormir a un aquejado de gota, como ya se comentó en el siglo XVI con Carlos V y la interpretación a la vihuela de Luis de Narváez; y una obra con agógica *allegro*, podía operar con éxito en los nervios de una mujer valetudinaria.

Pescay continuó diciendo que si la indisposición era ligera, podía ser tratada con obras de un solo tiempo (poco complejas y relativamente cortas), mientras que si la enfermedad era más grave, se requería una obertura o concierto. Para él, el gusto de los pacientes debía ser consultado.⁴⁰⁹

Todas estas opiniones, además de extrañas, carecían de fundamento musical y rigor científico, pues claro estaba que un olor, un sabor o un ruido, podían recordar a una situación vivida en el pasado, pero de ahí a valorarlo como mejor que una interpretación musical, se antojaba difícil. Además las aportaciones inconexas de Pescay, a medio camino entre la veracidad y el sarcasmo, ponían en buen nombre al tratamiento musical para paliar patologías de tipo físico, tal y como manifestaron renacentistas y barrocos.

Estas raras excepciones, no afines al tema que nos compete, confirman que la regla general de que la música era un valor real en la terapéutica, y que la mayoría de las personas fueron, son y serán susceptibles a su influencia benéfica, es una realidad.

⁴⁰⁸ *The Lancet*, vol. II; 1880.

⁴⁰⁹ LAWRENCE, ROBERT M.: *Primitive psycho-therapy and Quackery*. Boston and New York Houghton Mifflin Company. The Riverside Press Cambridge 1910. p.70

6.1. Algunos escritos sobre la relación entre la música y la fisiología

6.1.1. Alexander Crichton

El médico escocés, Alexander Crichton (1763-1856), estudió en Edimburgo y ejerció la medicina de 1794 a 1801, en el Hospital de Westminster. Posteriormente, en 1803, viajó a Rusia convirtiéndose en médico personal del zar Alejandro I y de su esposa María Feodorovna.

Se interesó por diversos temas como la geología, pero destacó por ser el primero en diagnosticar lo que hoy conocemos como TDAH y describir una condición similar a la del subtipo trastorno por déficit de atención e hiperactividad.

En su obra, *Una investigación sobre la naturaleza y el origen de la enajenación mental: comprensión de un sistema conciso de la fisiología y patología de la mente del ser humano y una historia de las pasiones y de sus efectos* (1798)⁴¹⁰, expuso diversos casos, y como la música y los sonidos repercutían de manera indirecta en las sensaciones que experimentaba el cuerpo, antes incluso de ser recibido por el órgano auditivo. Esta cuestión tenía fácil explicación, pues podemos concretar que a través de las vibraciones que flotaban en el aire cuando había música o cuando había un ruido determinado, el cuerpo experimentaba una sensación que en ocasiones era perceptible, y que en otras no. Así lo explicó Crichton:

“El estallido de una bomba, o, el chasquido de un látigo, o el acto de toser, nos llevan a la conclusión de que el temblor del cuerpo se ha sido propiciado por el aire, y es este afecto del aire el opera en nuestros oídos. Nos influye antes de llegar a nuestro órgano de la audición”⁴¹¹

⁴¹⁰ BERRIOS G.E.: *Alexander Crichton y la mente, en general*. Historia de la Psiquiatría 17. 2006. pp 469-498

⁴¹¹ CRICHTON, ALEXANDER.: *An inquiry into the nature and origin mental derangement: comprehending a concise system of the physiology and pathology of the human mind, and a history of passions and their effects*. Volumen I. London 1798 p.88

Estas sensaciones de las que habló Crichton, solo pueden sentirse a través del sonido o el ruido, pues la transmisión sonora a través del aire es significativa por el modo en el que nos llega la “música” a nuestro cerebro, y la capacidad de este para expresar sentimientos agradables o por el contrario, irritables.

Esta condición, ya la expuso Louis Roger en su obra, como hemos visto anteriormente, pero hay que tener en cuenta, que para desarrollar una terapia musical adecuada, hasta el espacio de su realización es importante. Por ello, Mesmer tuvo tanto esmero en cuidar todos estos detalles colaterales que a simple vista parecían una nimiedad, pero que en el conjunto de un tratamiento musical adecuado eran imprescindibles.

6.1.2. Leopold Deslandes. La higiene musical

El doctor francés Leopold Deslandes (1796-1850), médico y miembro de la Real Academia Médica de París, escribió en 1829 una curiosa obra titulada *Compendio de Higiene pública y privada*, donde destacó aquellos efectos benéficos de la música así como otros no tan positivos.

Desde un punto de vista peculiar, habló del aspecto fisiológico de la música en la musculatura, destacando, que la regularidad sonora era buena para mantener una tonicidad muscular adecuada en los ejercicios físicos:

“La repetición de los sonidos con medida y á unos intervalos siempre iguales tiene un gran poder sobre la regularidad y la energía de los movimientos musculares. Todo el mundo sabe que la tropa siente menos la fatiga de una marcha, cuando la hace al son del tambor. Las danzas peligrosas en la cuerda, lo serían todavía mucho más, y aun no podrían ejecutarse sin el socorro de una música que tenga un ritmo muy pronunciado. El Señor, Amorós hace cantar á sus alumnos, mientras que se entregan á sus ejercicios, y la experiencia le ha demostrado que

esta práctica daba á sus discípulos mucha fuerza, agilidad y destreza”⁴¹²

En el siglo XX, con la entrada de los nacionalismos, la música y el deporte serán las bases que establezcan los nuevos mimbres de las sociedades, elevando así el espíritu nacionalista. En estudios actuales, se ha potenciado mucho la sinergia formada entre el ejercicio físico y la música, adecuándose un tipo determinado de melodías, a un tipo determinado de ejercicio deportivo.

Deslandes, al igual que los patólogos musicales que estudiaremos más adelante, recomendó el uso musical siempre con cautela. Escrupuloso en sus observaciones, vaciló a la hora de confiar plenamente en los sonidos para tratar enfermedades, e incluso propuso que podían provocarlas. Los estados nerviosos se podían alterar con facilidad con la audición de canciones. Así dijo:

“La conmoción nerviosa procurada por una música que habla fuertemente al alma puede llegar instantáneamente hasta los síncope mas prolongados, y hasta las convulsiones mas espantosas. Un abale que tocaba muy bien el violín , y que estaba apasionado de este instrumento , oyó un día tocar la guitarra al célebre Rodríguez , el placer que sintió fue tan vivo que al instante cayó como sofocado ; quitáronle de en medio, y quedó tres días en este estado. Después aseguró que sin duda hubiera muerto si hubiese continuado por mas tiempo á oír esta deliciosa guitarra.”⁴¹³

Al referirse al “célebre Rodríguez”, Deslandes hizo referencia al cisterciense Antonio José Rodríguez, que desarrollaremos más adelante, y que por lo que parece, tenía una especial destreza con la guitarra.

No podemos dejar pasar la idea que este abrumamiento musical nos deja ciertos tintes románticos. El azoramiento que provocó la música en el abate que relata Deslandes, es tal vez algo exagerado, aunque no dudamos de la extrema impresión que se llevó el clérigo al escuchar la guitarra de Rodríguez; el desmayo y las sofocaciones, fueron probablemente producto de algún síncope

⁴¹²DESLANDES, LEOPOLD.: *Compendio de Higiene pública y privada*. Gerona 1829 pp.107-108

⁴¹³ Ibid. p.109

provocado por otra razón externa a la musical. No obstante, el autor francés apuntilló que la música tenía un poder sobre la voluntad humana que el hombre no podía controlar:

“La música consiste para nosotros enteramente en las sensaciones interiores que produce, que se reflejan sobre todos los órganos; que son capaces de modificar todas las funciones, pero que influyen más particularmente en el órgano de la voluntad, y conducen muchas veces a los hombres a las acciones más nobles, a los desastres más atroces, y a los hechos más ridículos”⁴¹⁴

Mencionó posteriormente a su compatriota, el médico Jean Noël Halle (1754-1822), que fue el primer médico de Napoleón Bonaparte. Halle, con un historial médico impecable a sus espaldas, redactó algunos tratados de higiene, y mencionó brevemente la música en uno de ellos:

“Hallé, ha conocido una mujer muy sensible y muy hábil en la música, que no podía hacer ejecutar á sus discípulos un trozo acomodado para piano y muchas arpas, porque al instante le sobrevenía un flujo muy parecido al flujo menstuo”⁴¹⁵

Volvemos a encontrarnos con unos hechos muy improbables y extraídos del mejor surrealismo, pero no seremos nosotros los que pongamos en tela de juicio las afirmaciones vertidas en este trabajo.

Se podría pensar, al respecto de la historia de Halle, que un estado emocional extremo, conducido por la música, podía causar síntomas corporales como el relatado, aunque fisiológicamente sería digno de estudio.

Sabemos que la música tenía el poder de dominar a aquellos más salvajes, de ahí el dicho popular: la música amansa a las fieras. Deslandes, al respecto mencionó al historiador y abogado indígena Médéric Louis Elie Moreau de Saint-Méry (1750 -1819), que en su conocimiento de las islas caribeñas, narró que estando en una fiesta en las orillas del mar, los habitantes de la isla de San Vicente, se reunieron alrededor de un clave (instrumento europeo por excelencia), y tras haberse cantado diferentes arias acompañadas del

⁴¹⁴ Ibid. p.108-109

⁴¹⁵ Ibid. p.110

instrumento citado, la feroz fisonomía de los isleños, se había quedado impasible.⁴¹⁶

Sin embargo, tiempo después, e hilando la historia anterior, contó la transformación que sufrieron los indígenas al escuchar una obra del barroco francés Rameau:

“Mas a poco uno de los espectadores que acababa de llegar de Paris, y que tocaba muy bien el clave, tocó en él el canto conocido de Rameau con el nombre de aria de los salvajes. Apenas oyeron los Caribes los primeros acentos de esta música melodiosa, que al instante fueron sobrecogidos de un movimiento extraordinario; se agitaron, y dieron unos gritos muy vivos de alegría, hasta que al fin se pusieron á bailar siguiendo exactamente el compás y el movimiento de esta hermosa aria”⁴¹⁷

¿Por qué se sobrecogieron aquellos salvajes con la música de Rameau, y no la escuchada en primer lugar?

Probablemente por el carácter agitado de la pieza comprendida en la conocida *Las Indias Galantes*.⁴¹⁸ El sentimiento evocador de las piezas de dicha obra, cautivó a los nativos tal y como contó Moreau de Saint- Méry.

Por otra parte, aquel factor de arenga que la música insuflaba a las tropas en la batalla, se convirtió también, desde la perspectiva de Deslandes, en un medio para potenciar el valor, pero al mismo tiempo, un medio que provocaba la inconsciencia de los combatientes, que se arrojaban sin pensar al peligro enemigo:

¿Quién es el que ignora que los sonidos de una música militar inflaman los soldados, y que con ella los hombres más comunes se vuelven héroes? La música no les comunica más que un valor ficticio, si se quiere, pero este valor les hace arrostrar los mayores peligros, y arremeter las empresas más arriesgadas. No hay hombre que no se

⁴¹⁶ Ibid. pp.110-111

⁴¹⁷ Ibid

⁴¹⁸ *Las Indias galantes* (título original en francés, *Les Indes galantes*) es una ópera-ballet con un prólogo y cuatro actos con música de Jean-Philippe Rameau. Narra historias de amor «galante» en lugares remotos y exóticos, comprendidos bajo el nombre genérico de «Las Indias». Estos lugares son Turquía, Perú, Persia y Norteamérica

sienta animado de un ardor belicoso cuando oye una música guerrera”⁴¹⁹

Igualmente contraproducente resultaba la música para aquellas personas que se mostraban susceptibles con todas las cosas, y en especial, a aquellos que con regularidad, sufrían accidentes nerviosos; a los jóvenes en la edad de la pubertad; y a las mujeres cuando tenían la menstruación, estaban encintas o “en esa edad crítica” (menopausia)⁴²⁰

Sin embargo, Deslandes, como muchos otros que “tiraron la piedra y escondieron la mano”, después de prohibir ciertas apariciones terapéuticas de la música, se puso de parte de sus buenos efectos en la fisiología humana, y respaldó su apoyo con algunos ejemplos contemporáneos:

“Sin embargo, yo me guardaré muy bien de presentar la música como un árbol cuyos frutos son siempre peligrosos, aunque sean dulces: muchas veces se la ha visto obrar unas curas casi milagrosas. En las memorias de la Academia de Ciencias de Paris se halla una observación hecha por Dodart, de un músico que se curó de una fiebre violenta por el placer que experimentó al oír un concierto que le dieron en su cuarto de las arias de Bernier”⁴²¹

Las observaciones del médico francés Denis Dodart (1634-1707), que estudió y se doctoró en París en 1660, otorgaban a la música una importancia más científica de lo que pudiéramos imaginar; aunque la curación de las fiebres por medicación de las canciones era un tema tabú y escasamente fundamentado. Sin embargo Dodart, observó la aplicación sobre un músico de profesión, susceptible a la música y con el órgano auditivo muy entrenado en estas lides; por lo que podríamos pensar que la música influyó inconscientemente en dicho enfermo.

Tal aceptación musical, nos lleva a otro hecho que ratificó la actuación de Dodart. Aunque en el caso siguiente, no fue el galeno francés el facultativo, las semejanzas entre los pacientes, nos ayuda a

⁴¹⁹ DESLANDES, LEOPOLD.: *Compendio de Higiene pública y privada*. Gerona 1829 p.112

⁴²⁰ Ibid. p.115

⁴²¹ Ibid. p.116

constatar que el procedimiento terapéutico musical era una opción muy a tener en cuenta para paliar algunos estados anímicos alterados. La protagonista en esta historia fue la consumada y famosa actriz operística italiana, Anna Zamperini:

“Alrededor del año 1775, Anna Zamperini una de las actrices de ópera más famosas, al regresar de Lisboa por mar, cayó por la borda del barco que la transportaba en medio de una tormenta. Fue rescatada pero cayó en un estado de estupor del que nada la aliviaba. A su llegada a Venecia, recibió toda la asistencia medicina que podía dispensarle su familia pero todo fue en vano. Comía, bebía, dormía, y realizaba todas las funciones de vida normales, pero ella no conocía a nadie, no se interesaba por nada, y parecía estar hundida en un estado inconsciente constante. Algunos de sus allegados, le recomendaron que se tocara un clavicordio en su presencia. Se vio afectada de inmediato, y poco después comenzó a tomar parte de la música, e incluso cantó algunos aires que le eran muy conocidos. Este hecho se repitió con frecuencia durante seis meses, y siempre los mismos síntomas y los mismos efectos. A primera vista, cualquiera la habría tomado por una idiota, pero era verla al lado del clavecín y su rostro cambiaba de expresión con la misma intensidad que de costumbre. Sin embargo, tuvo una fuerte recaída. La señora Durazzo, esposa del embajador imperial de Venecia, se interesó por ella y la trasladó a su casa para someterse a sus cuidados. Gracias a la medicina musical, tuvo la satisfacción de verla totalmente recuperada en el plazo de dos años, con su estado de salud y racionalidad intactos. En 1778, apareció de nuevo en los escenarios de Venecia con el mayor éxito posible”⁴²²

Continuando con la nómina de terapeutas franceses, Deslandes mencionó al médico Edme-Joachim Bourdois de La Motte (1757-1835). De gran calado social por ser íntimo amigo de Napoleón y compañero de profesión de Corvisart, al que comentaremos a continuación, además de por cumplir con creces como médico en las epidemias de tifus de los ejércitos franceses en los Alpes. También recomendó la música en este caso:

⁴²² *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 16-19

“M. Bourdois de la Motte asistía a una señora joven que estaba en el último trance a consecuencia de una enfermedad aguda sumamente grave. Esto famoso doctor vio allí cerca, un arpa, y esto le dio la idea de ensayar si la música no podría tener mejores resultados que sus remedios, a fuerza de muchas instancias llamaron una joven , excelente tocadora de arpa allí en la vecindad , y se puso á tocar cerca de la cama de la agonizante : ya había tocado muchos trozos de música llenos de expresión y de gracia, y ya se había pasado media hora sin que la música hubiese producido ningún buen efecto. Por fortuna, no se aburrieron; sino que continuó tocando, y, a los cuarenta minutos, M. Bourdois notó que la respiración era más distinta y más acelerada; muy luego los movimientos del pecho parece que llevaban el compás de la música. Viendo esto, la joven tocadora redobló su ardor, y un calor vivificante se distribuyó por todos los miembros de la enferma, el pulso subió un poco, se regularizó, y á cada instante salían del pecho unos profundos suspiros, y la enferma parecía como que estaba oprimida, cuando de golpe la sangre salió por las narices, y después de haber echado hasta unas ocho onzas , la enferma volvió al uso de la palabra , y pocos días después se puso convaleciente ”⁴²³

Parece ser que esta vez, las canciones tocadas por la arpista, influyeron sobremanera en la enferma, que tras cuarenta minutos “inerte”, acompasó su respiración con las melodías tocadas. Como si de una erupción volcánica se tratará, expulsó por la nariz gran cantidad de sangre, que muy bien podía haber sido extraída por las sangrías habituales. No obstante, podemos llegar a pensar que la agógica y el vigor de las canciones del arpa, potenciaron y “activaron” el flujo sanguíneo de la enferma y limpió aquel “mal” humor (sangre).

La facultad curativa de La Motte, era harto reconocida en la sociedad médica francesa, por lo que sus aportaciones, opiniones y tratamientos, eran respetados y valorados como hallazgos científicos de notoriedad. Imaginemos en que lugar se ubicó la terapia musical tras estos episodios.

Continuó Deslandes aportando efemérides importantes a nuestro tema mencionando esta vez otra historia, cuyo terapeuta fue el también médico francés, decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de París, Jean Charles Dessesartz (1729-1811). Se

⁴²³ Ibid.

instruyó en pediatría y en epidemiología y tenía cierta inclinación hacia la música como tratamiento. Así lo experimentó:

“El Dr. Desessartz cuenta la historia de una joven de 24 años afectado de una enfermedad cerebral aguda que había resistido a los remedios comunes. Más conociendo el gusto de este joven por la música, y su habilidad en ella, resolvió de ensayar sus efectos, y obtuvo el mas completo suceso. Después de haber tocado algunas arias melodiosas, el enfermo manifestó la sorpresa y la alegría, la respiración se hizo un poco mas libre, y se levantó algún tanto el pecho; pero bien pronto cayó en un estado casi letárgico. Se intentó segunda vez la misma prueba, y se unió al violín el bajón; de repente el enfermo fue atacado de movimientos convulsivos, que se terminaron por una gran debilidad y sudor. Al punto se disminuyó la expresión de la música, y después se fue aumentando por grados todos los días, hasta que al cabo de muy pocos el enfermo entró en convalecencia”⁴²⁴

Esta historia describe a la perfección la facultad de la música para controlar la frágil voluntad humana expuesta a la enfermedad depresiva o melancólica. La balanza entre la alegría y la tristeza estaba a merced de las arias que se interpretaban, llevando al enfermo al estado que estas querían manifestar.

Como no podía ser de otro modo, impresionado por los escritos tarantistas españoles, Deslandes mencionó la relevancia curativa de la música en este contexto.⁴²⁵

En la misma línea que Deslandes, destacó otro higienista francés llamado **Etienne Tourtelle**, que si bien se desconoce el año de su nacimiento, según los documentos consultados, vivió entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera década del XIX. Médico de la ciudad de Besanzon, al noreste del país galo, Tourtelle escribió sobre diferentes aspectos relacionados con la fisiología humana y sistemas higiénicos para mejorar la salud de los enfermos. Entre estos remedios se hallaba la música.

En el Tomo II de un compendio titulado *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas o morales*, publicado en 1806, Tourtelle dio una serie de connotaciones que dejaban bien claras sus intenciones

⁴²⁴ Ibid. p.118

⁴²⁵ Ibid. 412

para con el efecto sonoro, pues incidió en la repercusión de este sobre las pasiones que templó Timoteo sobre su rey magno, o como enfureció el rey danés Eric el Bueno al oír los acordes de un experto tañedor. Ambas historias conocidas sobradamente, se cruzaron con otra que hasta el momento nos era inédita:

“Amurates IV, viniendo de acabar de matar a sus hermanos, fue de tal modo templado por un músico, que también estaba condenado a morir, que hizo saltar las lágrimas a este Emperador bárbaro, libertándose así él y sus amigos de la muerte”⁴²⁶

Amurates IV (1611-1640), Emperador turco, llamado el Intrépido, gobernó con mano dura sobre los otomanos hasta conseguir reformar el estado y “limpiarlo” de la corrupción que lo oprimía. Su temperamento diligente y férreo, le llevó a mostrar una personalidad abatida y poco dada a los momentos placenteros, por lo que no es de extrañar que una música bien tocada o cantada, atemperara sus rudas costumbres.⁴²⁷ Debemos en este punto recordar las prescripciones que dieron en el Barroco Juan de Mariana y Juan de Solorzano en la educación de los reinantes y los poderes de la música sobre sus voluntades y virtudes.⁴²⁸

Tourtelle también se mostró crítico con los efectos de la música en el Clasicismo, y los comparó con los acontecidos en la antigüedad clásica. Sin embargo, testigo directo de algunos de ellos, relató lo siguiente:

“Hay infinitas observaciones que prueban los buenos efectos de la música en otros males. Un organista hallándose con un delirio fuertísimo, fue sosegado por medio de un concierto que se ejecutó en su casa. Yo he visto producir a la música los mismos efectos en un organista de Besanzon que, padecía una fiebre biliosopútrida,

⁴²⁶ TOURTELLE, ETIENNE.: *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas y morales en el hombre y medios de conservar la salud*. Madrid 1806. p. 331

⁴²⁷ RYCAUT, P.: *The History of the Turkish Empire from the Year 1623 to the Year 1677*. Londres, 1680.

⁴²⁸ Ver epígrafe 1.1.1. Capítulo 4: El Barroco

acompañada, de delirio violento, él se calmó con un concierto que le dieron sus amigos gran parte del día”⁴²⁹

Continuando la historia contada por Deslandes, referente al médico Dodart y a aquel músico afectado de fiebre que se rehabilitó con las arias de Bernier, Tourtelle completó el suceso sintomático describiendo con detalle el aspecto físico del intérprete tras escuchar las sonatas:

“Luego que el concierto empezó a afectar su órgano, se puso su rostro sereno y tranquilo, cesaron las convulsiones, lloró de placer, y manifestó una sensibilidad a la música, que ni había tenido, ni tuvo después de curado. No tuvo fiebre durante el concierto, mas luego que cesó volvió á su primer estado. Volviose a continuar el remedio, y volvieron á desaparecer la fiebre y el delirio, y la música llegó á serle tan necesaria, que él mismo mandaba cantar y bailar durante la noche á una parienta que le asistía. Últimamente se curó al cabo de diez días sin otro auxilio que la música y dos sangrías al pie”⁴³⁰

Se antojaba difícil saber el tiempo estimado de tratamiento hasta cesar los síntomas febriles. En este caso con diez días fueron suficientes, pero por lo que parece, el paciente estaba expuesto noche y día a las canciones, siendo totalmente dependiente de las personas que le asistían, obligadas por otra parte, a trabajar sin descanso.

Tourtelle continuó su disertación nombrando a una figura muy representativa de la medicina francesa del Clasicismo, el médico de Arles, Pierre Pomme (1735-1812), quien afirmó en 1752, haber presenciado un suceso en el que una joven fue calmada por la intercesión de los sonidos de un violín, que calmaron los accesos violentos histéricos que padecía.⁴³¹

De todos estos hechos nos documentó Tourtelle con complacencia y dio una opinión al respecto:

⁴²⁹ TOURTELLE, ETIENNE.: *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas y morales en el hombre y medios de conservar la salud*. Madrid 1806. p. 333

⁴³⁰ Ibid. p.334 También en *Historia de la Academia de Las ciencias* París 1707 p.8

⁴³¹ Ibid. Tourtelle, Etienne. *Elementos de...* p. 335

“[...] resulta que la música obra en el sistema nervioso, y que sus impresiones son demasiado decididas para que dudemos de su influencia en la salud, y en la cura de varias afecciones nerviosas. Convendría, pues, que este medio se emplease con más frecuencia, prefiriéndose á las drogas que repugna la naturaleza y que por lo común hacen mas daño que provecho en las enfermedades nerviosas, principalmente en la hipocondría y varias otras especies de delirio”⁴³²

Desde una postura naturalista, el galeno francés creyó más recomendable la acción sonora que cualquier fármaco que entorpeciera las actividades de los delirantes.

6.2. Leopold Auenbrugger y el “método percusión”

El diagnóstico de las enfermedades a lo largo de la historia ha tenido curiosas y controvertidas interpretaciones. Para llegar a saber el tipo de patologías que se padecían, se usaban llamativos métodos tales como mirar al cielo o las estrellas, observar las heces del paciente o los comportamientos y conductas de este.

Sin embargo, es en este periodo, donde encontramos a un médico austriaco, llamado Joseph Leopold Auenbrugger, que utilizó el sonido y la percusión para diagnosticar enfermedades de la caja torácica.

Nacido en Austria en 1722, y muerto en 1809, estudió y se graduó en medicina en la Universidad de Viena, siendo el discípulo más fiel del ya estudiado en esta tesis, Herman Boerhaave. Trabajó durante diez años en el Hospital Militar Español de dicha ciudad, donde tuvo la oportunidad de estar en contacto con pacientes de todo tipo, y poner en práctica su método.⁴³³

Auenbrugger, posiblemente inspirado en las teorías musicales de su mentor holandés, inventó un sistema diagnóstico consistente en utilizar la percusión manual sobre la caja torácica con el fin de conocer el estado de los órganos internos mediante sonidos.

⁴³²Ibid. pp. 335-336

⁴³³ PÉREZ PEÑA, F.: *Los últimos clínicos de San Carlos. Estampas y vivencias de la Facultad de Medicina de San Carlos. Parte Primera (hasta su cierre en octubre de 1965)*. Madrid, Editorial Vision Net. (2005) p.84-85

Era un gran aficionado a la música y estaba acostumbrado a diferenciar distintos tipos de sonoridades. A lo largo de siete años observó las diferencias de tono provocadas por distintas enfermedades de pulmón y de corazón. A esto añadió, además, la realización de necropsias para corroborar sus hallazgos. También llevó a cabo experimentos inyectando en el cadáver distintas cantidades de líquido y estudiando los sonidos a que daban lugar en la zona.

Además de basarse en Boerhaave, es probable que ideara la percusión como método exploratorio, recordando a su padre. Este, regentaba un hotel en Graz, y para saber la cantidad y la calidad del vino o cerveza que servía, golpeaba con los dedos los barriles para calcular el nivel del líquido que contenían. Pero, sin duda, fue su inmensa afición musical y -en consecuencia- su “bien educado oído”, los que le permitieron estudiar, clasificar y describir los distintos tonos que percibía al percutir la pared torácica.

Gracias a estos descubrimientos, las necesidades fisiológicas de los pacientes se podían intuir. La música fue aquí un medio y no un tratamiento, pues se utilizó para diagnosticar, cosa relativamente insólita hasta el momento.

El único guiño que encontramos nos relega al siglo XIII con Bernardo de Gordon, el cual utilizó la cuerda del violín para diagnosticar una fractura craneal⁴³⁴

Auenbrugger, tal vez imbuido por el excelente momento musical que se vivía en Europa, y por su interés hacia este arte, condicionó sus tratamientos al sonido corporal. Fue amigo y colaborador de Salieri, llegando a escribir un libreto para una de sus óperas *El deshollinador*, estrenada en 1781. Conoció a Mozart, y tuvo muy buenas relaciones con Haydn.

Sus hallazgos se publicaron en Viena en 1761, en el libro *Inventum novum ex percussione thoracis humani ut signo abtrusos interni pectoris*

⁴³⁴ Ver epígrafe 7. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos.

*morbos detegendi*⁴³⁵, considerado hoy como un clásico de la historia de la medicina. En el prefacio se puede leer:

“Presento al lector un nuevo método para la detección de la enfermedad, descubierto por mí. Consiste en la percusión del tórax y la evaluación de la cavidad interna de conformidad con la resonancia del sonido que produce. Siete años de observación han hecho el asunto claro para mí, tanto que me siento capaz de publicarlo. Sé que voy a encontrar la oposición de mis opiniones. La envidia y la acusación, el odio y la calumnia han sido siempre la carga de los que entienden el arte amigo de la ciencia y sus descubrimientos”

El ensayo se trata de un sobrio opúsculo de noventa y cinco páginas que comienza describiendo reglas de tipo práctico para el ejercicio de la percusión. Ésta deberá efectuarse de forma suave, juntas las puntas de los dedos, a manera de martillo, y cubierto el tórax del enfermo con la camisa o con un pañuelo. El sonido del pecho sano es análogo al de un tambor golpeado a través de un grueso paño de lana.

Señaló también los límites del sonido pulmonar y mencionó, sin ser muy preciso, la matidez cardíaca. Distinguió cuatro alteraciones del sonido torácico: “alto”, “profundo”, “claro” y “oscuro”, aparte del *sonitus paene suffocatus* o abolición total. Estudió minuciosamente la respectiva presentación de esos cinco signos físicos en otras enfermedades del tórax.⁴³⁶

Tal metodología le llevó a establecer un entramado músico-respiratorio-cardíaco muy interesante y eficaz a la hora de determinar el tipo de anomalía. Gracias a este hecho, Maximilian Stoll (1742-1788), director de la clínica médica del Hospital Español, probó sus procedimientos y le felicitó por ello. Despertó igualmente el interés en varios medios. Por ejemplo, se hizo eco Oliver Goldsmith en el *London Public Ledger*; Albrecht Haller (1708-1777) se refirió a “este importante trabajo” en el *Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen*. En Alemania, quien primero tomó en serio la invención de Auenbrugger

⁴³⁵ AUENBRUGGER, J.L. *Inventum novum ex percussione thoracis humani ut signo abstrusos interni pectoris morbos detegendi*. Vindobonae, J. T. Trattner, 1761, 1763, 1775. La primera traducción al alemán se hizo en 1843

⁴³⁶ FRESQUET, J.L. *Joseph Leopold Auenbrugger (1722-1809)*. 2006

fue el anatomista Johann Ludwig Gasser (1723-1765), que validó las hipótesis de éste experimentando con cadáveres.

Algunos textos demuestran que esta percusión se llevó a cabo por varios médicos antes de entrar en el siglo XIX. Es el caso del cirujano danés Heinrich Callisen (1740-1824) que lo expuso en su *System der Wundarzneikunst*, o el del cirujano parisino Raphael Bienvenu Sabatier (1732-1811).

Pero no todo fueron loas al invento, pues fue dilapidado por otros médicos contemporáneos que no encontraron interés en las novedosas prácticas de Auenbrugger, como Rudolph Augustin Vogel (1724-1774), van Swieten o Anton de Haen (1704-1776).⁴³⁷

Pero si este método tiene que agradecer su difusión durante el siglo XIX, fue por intercesión del médico de Napoleón Bonaparte, Jean-Nicolas Corvisart (1755-1821), que tradujo⁴³⁸ el manual de Auenbrugger al francés y le dio la importancia que merecía.

A partir de este momento, además de “manipular” a los pacientes en busca de enfermedades, se escuchará el interior del cuerpo de estos, desembocando en un instrumento vital en medicina llamado fonendoscopio.

7. Los primeros psiquiatras y la terapia musical en las enfermedades psíquicas

7.1. Los psiquiatras americanos de la Universidad de Pennsylvania

Gracias a los trabajos⁴³⁹ recogidos por el psicólogo norteamericano Everett Thayer Gaston (1901 - 1970), nos llegan referencias y

⁴³⁷ SAKULA, ALEX.: *Auenbrugger: Opus y Opera*. J. Roy. Colegio de Médicos, Vol. 12, 1978. 2

⁴³⁸ La traducción con anotaciones de Jean-Nicolas Corvisart: *La nouvelle méthode pour reconnaître les maladies internes de poitrine par la percussion de cette cavité*. Paris, 1808.

⁴³⁹ GASTON, E. THAYER.: *Man and Music*. *Nordic Journal of Music Therapy*. McMillan 1968

documentos de los primeros pasos de la terapia musical en el continente americano, que fueron fiel reflejo de lo acontecido en Europa durante el Barroco y la Ilustración.

Gaston centró sus estudios en el desarrollo de esta disciplina a partir de 1800, donde se publicaron varios trabajos al respecto con una temática encaminada al tratamiento para dementes.

Las figuras más representativas de esta terapia pionera en el continente estadounidense partieron de la Universidad de Pennsylvania, donde el espíritu investigador coincidía con la práctica médica en el Hospital dependiente de la universidad, en el que un ala del mismo estaba dedicada a los enfermos mentales. Tales eminencias fueron los médicos Benjamin Rush, y sus discípulos Edwin A. Atlee y Samuel Mathews.

Teniendo en cuenta que los Estados Unidos de América se constituyeron como tal el 4 de julio de 1776, cuando el viejo continente contaba con un vasto bagaje cultural, la pronta reacción de los estudiosos colonos, influenciados por las obras inglesas y los enciclopedistas franceses, adoptaron para sí las tesis médicas publicadas en Europa y aportaron interesantes apuntes sobre una densa temática, de la que la terapia musical formaba parte. Estos eruditos, enfocaron sus intereses hacia la psiquiatría y su tratamiento, adoptando la terapia sonora como un tipo de régimen curativo alternativo a los medicamentos y métodos tradicionales.

Las exageradas y primitivas disciplinas de los psiquiátricos europeos, sirvieron a los americanos de acicate para mejorar los métodos de rehabilitación y tratar de forma más humana a los enajenados. Sus experiencias fueron una bocanada de aire para el campo de la neurología y la psicoterapia, encasilladas en las viejas costumbres ilustradas y barrocas del viejo continente. Tanto es así, que los medios utilizados por los norteamericanos, se adoptaron hacia mediados del siglo XIX en los hospitales franceses, los cuales intercambiaron estudios y experiencias con sus homólogos estadounidenses.

7.1.1. Benjamin Rush y el trato humanitario

El doctor Benjamin Rush (1745-1813)⁴⁴⁰, médico de Filadelfia y patriota firmante de la Declaración de Independencia Americana, derivó sus estudios de medicina hacia las afecciones mentales siendo considerado como el “padre de la psiquiatría norteamericana”. Sus convicciones le llevaron a ser de los pocos en reconocer que la enfermedad mental podía diagnosticarse, clasificarse y ser susceptible de recibir un trato humano, fuera cual fuera su tipología.

En 1783 fue contratado como parte del personal del Hospital de Pennsylvania, en cuya Universidad había estudiado y ejercido como profesor. En dicho sanatorio, trabajó hasta su muerte. En este espacio, y según su discípulo Samuel Mathews, Rush intentó en repetidas ocasiones instaurar un tratamiento permanente a los enfermos mentales con terapia musical, pero parece ser que su perseverancia no se vio recompensada:

“Nuestro ilustre profesor de los Institutos y práctica de la medicina (Benjamin Rush), desde hace mucho tiempo deseaba introducir este recurso en el Hospital de Pennsylvania, donde, estoy seguro, que resultaría, bajo su gestión prudente, un lugar bien visible del remache en el escudo de nuestra profesión, pero tenemos que lamentar que determinadas circunstancias hacen de la adopción de tal medida impracticable”⁴⁴¹

Dedicándose por completo al tratamiento de los alienados, jugó un papel decisivo en la mejora de las condiciones de estos pacientes y acabó con el bloqueo y las restricciones imperantes hasta el momento. Aunque parezca primitivo para los estándares actuales, la “silla tranquilizante”⁴⁴², inventada por Rush, fue una alternativa humana a la camisa de fuerza, pues tenía la intención de reducir el flujo sanguíneo que estimulaba la actividad cerebral mediante la unión de la cabeza del paciente con las extremidades.

⁴⁴⁰ GOODRICH, CHARLES A.: *Lives of the Signers to the Declaration of Independence. Benjamin Rush* Published in 1829.

⁴⁴¹ DEUTSCH, ALBERT.: *The Mentally Ill in America: A History of Their Care and Treatment From Colonial Times*. 2007

⁴⁴² Cfr. Addenda iconográfica. Imagen n° 54

Rush, también fue un pionero en el campo de la terapia ocupacional, formalizada años más tarde por Pinel y Esquirol, estimulando a los pacientes regularmente a coser, salir al jardín, escuchar música o hacer ejercicio durante el día.⁴⁴³

Su interés musical era tal, que abogaba por una formación vocal semejante a la que Browne⁴⁴⁴ dictaminó, como parte de su plan básico, ya que el canto, según él, preparaba para “calmar las preocupaciones de la vida doméstica”. Además decía que “la angustia y la aflicción se podía aliviar con una canción”. Físicamente, el canto también ayudaba a prevenir la enfermedad mediante el fortalecimiento de los pulmones y el baile.

Hoy llamaríamos a estos ejercicios, rítmico-vocales, pues también debían fomentarse, ya que preservaban la salud y “hacían que la figura y los movimientos del cuerpo fueran fáciles y agradables”.⁴⁴⁵

Las enseñanzas de Rush se vieron reflejadas en dos tratados exquisitamente fundamentados. Estos opúsculos pertenecieron a sus catecúmenos Edwin August Atlee, (1776-1852) y Samuel Mathews. El primero se basó en algunos postulados de la obra del filósofo Jean-Jacques Rousseau⁴⁴⁶ sugiriendo la capacidad de la música para estimular y modificar emociones como la alegría y la tristeza. Se publicó en 1804, y en él se demostró que la música, tenía una poderosa influencia sobre la mente y por lo tanto, sobre el cuerpo. El segundo, publicado en 1806, se trató de un trabajo más documentado sobre el tratamiento de la depresión y la repercusión de la música en el sistema nervioso.

⁴⁴³ RUSH, BENJAMIN.: *Ensayos, literarios, morales y filosóficos* (Filadelfia, 1798), 6-7

⁴⁴⁴ Ver epígrafe 5.2 del presente capítulo

⁴⁴⁵ RUSH, BENJAMIN.: *Pensamientos sobre la educación femenina*, acomodados a la situación actual de la sociedad, las costumbres, y el Gobierno, en los Estados Unidos de América, dirigida a los visitantes de la Academia de Señoritas, en Filadelfia, 28 de julio de 1787, en el Cierre del examen trimestral (Filadelfia, 1787), 20. p.10-11

⁴⁴⁶ BETES DE TORO M.: *Fundamentos de musicoterapia*. Ed. Morata. Madrid, 2000.

A continuación analizaremos detalladamente ambos tratados.

7.1.2. Edwin August Atlee

Entre la Ilustración europea y el Romanticismo encontramos a un médico psiquiatra, nacido en Philadelphia y educado en la Universidad de Pennsylvania, alumno del también galeno psicoterapeuta Benjamin Rush, denominado Edwin August Atlee (1776-1852), que publicó en 1804 un opúsculo terapéutico musical con el nombre de *Un ensayo inaugural sobre la influencia de la música en la curación de enfermedades*⁴⁴⁷, con la primera intención de trabajar por medio de este arte, las reacciones afectivas y emocionales de los dementes hospitalizados. En dicha obra, destacó la relación indisoluble entre el cuerpo y la mente humana donde todas las impresiones sensibles experimentadas por el organismo, eran un reflejo sensorial transmitido por el sistema nervioso, cuyo centro de operaciones residía lógicamente, en el cerebro. A colación de esto dijo:

“Mi diseño es para tratar de los efectos producidos en la mente por la impresión de que cierta modificación de la música llamada sonido, que espero probar, tiene una poderosa influencia sobre la mente, y por lo tanto en el cuerpo”⁴⁴⁸

Para todas estas afirmaciones, Atlee citó fuentes médicas, literarias y académicas, que incluyeron al teórico francés Jean-Jacques Rousseau, a su mentor Benjamin Rush, y al británico musicólogo Charles Burney.⁴⁴⁹

Entrando en el análisis del tratado, Atlee comenzó con una exposición breve sobre la forma de entender la melodía y la armonía, extrapolando ambos términos a percepciones sensoriales: “Por melodía se entiende, la sucesión de sonidos regulados que producen aires agradables; y por armonía, la unión de dos o más

⁴⁴⁷ ATLEE, E.A.: *Influence of music in the cure of disease*. Universidad de Pennsylvania 1804. pp.8-19

⁴⁴⁸ Ibid. p.8

⁴⁴⁹ CHATERBOX, MICHAEL.: *Discursos, Fiestas y Escritos*. En E. Thayer Gaston: *Un hombre y la Música: El Padre de la musicoterapia en America*.2009

sonidos diferentes en sucesión regular, que sorprende al oído y calma su consentimiento”

Tras este comentario, buscó en el ilustrado escritor, filósofo y músico suizo Jean-Jacques Rousseau (1712 -1778), un paralelismo con su forma de pensar al respecto e incidió ya en el aspecto fisiológico producente de la melodía y la armonía. De tal forma explicó, que el erudito francés elaboró una división de la música acorde con un punto de vista más somático y por lo tanto, terapéuticamente hablando, más enfocado hacía un interés curativo. Así, la música tenía un aspecto físico, que se limitaba a los sonidos mecánicos y que llegaba más allá de los sentidos externos, sin afectar al corazón, y produciendo sensaciones más o menos agradables; y un aspecto imitativo, donde los sonidos provocaban diferentes expresiones corporales a modo de mimesis según el tipo de música (agógica, dinámica, tempo etc.), imponiéndose progresivamente en el corazón y en alma del hombre. Fue a partir de esta última especie de música donde los médicos ilustrados esperaban obtener beneficios en el arte de curar, y los efectos que esta tenía desde las primeras edades del hombre.⁴⁵⁰

Atlee, estableció entonces una conexión racional con la naturaleza de la música como elemento originado por el Creador, siendo la primera de las artes en ser descubierta. Por lo tanto, si analizamos esta idea, podemos dilucidar que el sonido vocal e instrumental, subsistió entre las primeras naciones, tal y como enumeró: “en sus escritos antiguos, tanto sagrados como profanos, en sus leyes, divinas y humanas, en las exhortaciones de la virtud, en los personajes y acciones de sus dioses y héroes, y las vidas de sus hombres ilustres, siendo este un proceso no premeditado”⁴⁵¹

Tras considerar la música como un proceso evolutivo inherente al crecimiento del hombre, Atlee mostró interés hacía el foco de información que tantos otros utilizaron con anterioridad para explicar ciertas efemérides al respecto del maravilloso y enigmático poder curativo de la música. Hablamos evidentemente,

⁴⁵⁰ ATLEE, E.A.: *Influence of music in the cure of disease*. Universidad de Pennsylvania 1804. p.9

⁴⁵¹ Ibid.

de los hechos acontecidos en la antigüedad clásica, pero en cierto modo, y como vimos con Feijoo entre otros, se mostró escéptico con la veracidad informativa de aquellos tiempos, tachando de dudosa la documentación que pervivía hasta el presente.

Posteriormente a la contextualización del tema, comenzó con los aspectos psicológicos en los que influyó la música, y añadió como premisa fundamental: “las pasiones de la mente son particularmente afectadas por la música”.⁴⁵²

Entendamos “pasiones de la mente”, como los sentimientos que despiertan los estímulos musicales cuando son percibidos por el oído y decodificados en el cerebro, y seguidamente “representados” en acciones y actitudes posturales o corporales determinadas.

La primera de las pasiones que describió fue la alegría, definiéndola como un estado violento y agradable que surgía inmediatamente después de un logro o cualquier bien, significando por tanto la abstracción de todo mal. La exposición de la sintomatología que el cuerpo experimentaba al presentarse esta pasión según Atlee, era la siguiente:

“De sus efectos particularmente estimulantes, la influencia nerviosa se determina en el sistema en un grado inusual, y acelera la circulación de la sangre. El corazón, el pecho y la cara sienten un calor agradable, tan grande en realidad es su impresión, que el corazón convulsiona con fuerza. Aunque hay que tener cuidado, pues la excesiva alegría produce la muerte instantánea”

Esta hipótesis de muerte súbita lo ejemplificó en un caso mencionado por su mentor, el ya comentado Benjamin Rush, el cual expresó que durante la Guerra de Independencia de EE.UU., un integrante del congreso, al enterarse de la captura del británico Lord Cornwallis (general de las huestes inglesas 1738-1805), se alegró tanto, que al instante expiró⁴⁵³. Podemos suponer que la emoción de la noticia causó un paro cardíaco al congresista, siendo esta la causa de su muerte.

⁴⁵² Ibid. p.10

⁴⁵³ Ibid. p.11

Atlee consideró que la alegría entonces, cuando no era excesiva, promovía la circulación de la sangre, junto con las secreciones y las funciones del cuerpo. La correlación con la música, residía pues en que el estímulo que esta proporcionaba al cuerpo, estaba en estrecha unión con esta pasión, siendo una observación que superficialmente era más que evidente, hasta el punto de provocar en los más jóvenes efectos violentos y “pasear” por la frontera de la locura.⁴⁵⁴

Siguiendo con el ensayo, sus palabras nos conducen hacia el antagonismo de la felicidad, que era la pasión de la pena, y explicó que la mente sufría un impacto emocional provocado por la pérdida o decepción de algo o alguien. Como era de suponer, sus efectos eran directamente opuestos a la alegría, pero, cuando la pena era de larga duración, repentina o violenta, podía tener el mismo trágico final.

Como hizo con la pasión anterior detalló la sintomatología al respecto:

“La pena es esa especie de dolor que se llama desesperación, y en ocasiones, dispepsia, histeria, hipocondría y melancolía. Se manifiesta con secreciones diferentes a causa de las determinaciones irregulares de la circulación, desasosiego y tristeza”⁴⁵⁵

Para paliar el desarrollo de estas archiconocidas patologías derivadas de la depresión, Atlee recomendó la intervención de la música, que en contraposición de la alegría, tendría un carácter sedante. Por lo tanto, según nuestro médico, los distintos grados o modificaciones de la alegría y el dolor, parecían constituir emociones que podían ser estimuladas por melodías agradables, destacando en contraste, que pasiones como la ira, podían ser estimuladas por sonidos desagradables.

Sabiendo pues que las pasiones afectaban al cuerpo, Atlee intentó aplicar el tratamiento terapéutico musical en la práctica médica, basándose en fundamentos teóricos y no prácticos, debido

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Ibid. p.12

a que la investigación sobre casos reales, estaba muy descuidada y causaba cierto recelo por sus homólogos.⁴⁵⁶

A modo de una declaración de intenciones, se mostró inseguro de llevar a cabo la terapia con pacientes enajenados, pero convencido del poder benefactor de los sonidos en la psique y se propuso “un intento de paliar las miserias de nuestros semejantes”, y creyó en que la profesionalidad para tal experimento era necesaria. Así dijo:

“Por lo tanto, se deberá tener en cuenta que para estas enfermedades sobre las que la música tiene control, ser muy conciso, y tal vez no se podrá aprobar ningún plan nosológico regular, sino que simplemente me limitaré a unos cuantos que me parecen más propensos a ser tratados con éxito”⁴⁵⁷

Como ya hemos visto a lo largo de los siglos, la imposible generalización de las reacciones a los estímulos musicales, sigue siendo la desazón de muchos investigadores. Con Atlee, pasa exactamente lo mismo que sus antecesores en este tema. No encontró una consistencia, incluso antes de realizar la práctica, que pudiera convertir dichas reacciones en una teoría universal.

Toda esta explicación, llevó a este psiquiatra a caer en el tópico de la patología más susceptible de ser tratada con música: la melancolía o manía. Estaba convencido que la música era una medicina genial para este mal mental, así como el opio lo era para el cuerpo.⁴⁵⁸ Sin embargo, definió el germen de la melancolía como algo irracional, puesto que el estímulo de la sensación de dolor, era más fuerte que la voluntad, y dependiendo de donde emanara el dolor, podía curarse con medicina tradicional o con medicina musical:

⁴⁵⁶ Recordar en el subpunto 7.1.1, como Benjamin Rush, intentó establecer una práctica asidua en el Hospital de Pennsylvania, y como se le negó este ejercicio por la misma causa.

⁴⁵⁷ Ibid. p.13

⁴⁵⁸ Ibid. p.14

“Cuando la enfermedad surge del dolor corporal, o es la consecuencia de la fiebre, es cierto que se puede hacer mucho, y con considerable certeza de éxito, pero cuando es consecuencia de una idea delirante o equivocada, independiente de cualquier afección febril del cuerpo, hay razón para suponer que la curación es dudosa, y de hecho a veces imposible”⁴⁵⁹

Estas últimas palabras son bastante ilustrativas sobre la idiosincrasia de la melancolía, puesto que si se manifestaba con síntomas corporales visibles, como el dolor o la fiebre, la cura con medicamentos era más factible, pero si se manifestaba desde el alma, desde lo más abstracto del ser humano, la medicina tradicional quedaba relegada a un segundo plano, siendo la terapia musical, la única herramienta a utilizar. Por ello dio tres razones convincentes de remedio musical:

“1: Puede ser aplicada a casi todos los grados posibles de la enfermedad. 2: Sus efectos son como la electricidad y el galvanismo, instantáneos y universales. 3: Posee un poder que le es propio, e induce al olvido de la enfermedad, siendo este un remedio eficaz para las patologías mentales.”

Efectivamente, con estos tres argumentos, se podía aplicar un tratamiento coherente contra la melancolía, pues ya conocíamos el poder evasivo que provocaba la música, el impacto que el cuerpo experimentaba cuando entraba en contacto con el sistema nervioso, o la plasticidad y la variedad melódica y armónica según el estado anímico de los pacientes.

Para apoyar sus razonamientos, obvió las efemérides clásicas y bíblicas, y narró una serie de historias cotidianas de las que fue testigo presencial y por lo que parece copartícipe, en la que el medicamento a utilizar no era otro que la música:

“Una señora que conozco, que padecía de melancolía, utilizaba con frecuencia, para aliviar su mente, la escucha de la música grotesca que brotaba de mi violín. Una canción en particular, de la que había sido aficionada desde su niñez, solía afectarle sensiblemente. Esta fue “La gaviota se estremece con el viento”⁴⁶⁰ Nunca la había tocado, pero, por

⁴⁵⁹ Ibid. pp.14-15

⁴⁶⁰ Canción de mar escrita por el Comodoro inglés Edward Thompson (1738-1786) hacia 1777 con el título *The Topsail shivers in the Wind*

una especie de asociación de ideas agradables, se alegró y recuperó la felicidad hasta un tiempo considerable.

Utilizó con frecuencia, mientras que me alojé en su casa, esta canción favorita para el alivio, y siempre con buenos efectos”⁴⁶¹

En esta historia desveló una facultad que no se menciona en su biografía, como es el conocimiento que tenía en tocar el violín. Él mismo se desacreditó al decir que su tañido era grotesco, pero al mismo tiempo, lo utilizó como medio para llegar a los sentimientos de su paciente, la cual tras escucharlo mitigó su melancolía temporalmente.

En una segunda historia, la protagonista era una joven que se auto administró la terapia musical al tocar en las teclas de su piano, canciones estimulantes que le alejaran de la depresión:

“Una joven, de salud delicada, aquejada de depresión o histeria, utilizó con frecuencia para aliviar su mente tocar en su piano, un aire estimulante... El efecto fue instantáneo, y totalmente adecuado para el propósito”⁴⁶²

Para finalizar la exposición de la incidencia musical en las patologías de la mente, Atlee ejerció de terapeuta musical y describió un tratamiento en el que prescribió al paciente, que era aficionado flautista, sesiones asiduas con el instrumento, en las que el enfermo, debía tocar canciones agradables que le evadieran y le recordaran tiempos pretéritos mejores:

“No hace muchos meses, tuve la oportunidad de presenciar el efecto de la música en la suspensión de la manía, en un joven que lamentablemente estaba afectado por ella. Él tenido, con anterioridad a su enajenación mental, gustaba de tocar y divertirse con su flauta, y mientras que en estado de locura activa, se me ocurrió probar el efecto de mi medicina en él. Recordé algunos de sus aires favoritos, y le convencí para que los tocara. Fue un gran placer observar que estas melodías inmediatamente no solo lo compusieron, sino que trajo a su memoria muchos objetos de una naturaleza agradable, ideas de las cuales se asociaron con estos temas, y por un tiempo prolongado,

⁴⁶¹ ATLEE, E.A.: *Influence of music in the cure of disease*. Universidad de Pennsylvania 1804. p.16

⁴⁶² Ibid. pp.16-17

suspendió las ideas maniaco-depresivas que se habían apoderado de su mente”⁴⁶³

Estos hechos tendieron a corroborar las opiniones que Atlee promovió respecto de la influencia de la música en los afectos primarios de la mente, para pasar posteriormente, a las enfermedades físicas, también tratadas por medio de los sonidos. De tal forma dijo:

“En las fiebres, por ejemplo, la acción arterial produce morbilidad en el cerebro, induciendo a la manía, y es muy probable que la música pueda actuar de una manera similar a una lanza, es decir, disminuir la acción enfermiza, e igualar la emoción y la excitación del sistema nervioso”⁴⁶⁴

La música en la cura de las fiebres, tuvo un efecto balsámico y relajante, llevando al cuerpo afectado hacia un sosiego que se mantenía alterado e intranquilo debido a la depresión maníaca. Por el contrario, en las enfermedades débiles, la música actuaría como un estímulo saludable y vigorizante, o como un tónico medicinal.

Como conclusión, completó su disertación proponiendo el tipo de música adecuado para cada momento de los que plantea. Así dijo, que si tuviera que recomendar alguna música nacional, recomendaría la escocesa, que según su punto de vista, era más expresiva por su naturaleza quejumbrosa en ocasiones, y festiva en otras. También los aires italianos, eran válidos para la terapia, “pues poseían virtudes que, bajo la dirección de un músico sensato, podían sin duda, ser muy aprovechables”.⁴⁶⁵

Como despedida, inventó a modo de síntesis un bello colofón, a medio camino entre la poesía y la ciencia, recogiendo los temas más significativos que expuso en su trabajo:

“La música es la chispa de los cielos que arde el propio fuego, que exalta la alegría y a cada uno alivia el dolor. En las enfermedades expulsa y mitiga los dolores. Somete a la rabia del veneno y a la peste, y

⁴⁶³ Ibid. p.17

⁴⁶⁴ Ibid. pp. 17-18

⁴⁶⁵ Ibid. p.18

por lo tanto, los sabios de la antigüedad la adoraban. Es un poder físico, melódico y mental”⁴⁶⁶

7.1.3. Samuel Mathews

De Samuel Mathews no se conocen con certeza las fechas de su nacimiento ni defunción, así como su procedencia, pues todo parece indicar, según el documento que se conserva, que era natural de Virginia (EE.UU.) Estudiante de la Universidad de Pennsylvania, publicó 1806 un tratado titulado *Sobre los efectos de la música en la cura y paliación de las enfermedades*⁴⁶⁷. Escrito en primera persona, relató y situó el tema terapéutico musical como un opúsculo lógico a su formación médica.

Antes de proceder a hablar de la música como influyente en la curación de las enfermedades, hizo una observación o dos (como dijo) de la disposición del sistema nervioso y las patologías posibles que lo afectaban. Comenzó con un bello símil neuro-musical:

“En la salud, los nervios se pueden comparar con un instrumento de cuerda bien afinado en manos de un ejecutante diestro, donde todos sus movimientos y vibraciones, se llevan a cabo con regularidad y armonía, y donde los tonos elaborados están de acuerdo precisamente con el deseo y la expectativa del músico”⁴⁶⁸

Se puso de manifiesto en estas primeras palabras las reminiscencias ideológicas vertidas por Vincenzo Galilei, donde el compositor tenía la potestad absoluta de manejar las emociones que despertaban sus composiciones. Aunque lo realmente significativo de este párrafo, es la comparación entre el sistema nervioso y el violín bien temperado. Mientras se templaran las cuerdas del instrumento con maestría, el sonido producente sería agradable y armonioso, al igual que los nervios controlados de la persona.

⁴⁶⁶ Ibid. p.19

⁴⁶⁷ MATHEWS, SAMUEL.: *Effects on music in curing and palliating disease.* University of Pennsylvania. Philadelphia 1806 pp. 9-22

⁴⁶⁸ Ibid. p.9

Cuando el sistema nervioso se veía afectado por cualquier patología, Mathews decía:

“Aquí (continuar mi símil) vemos el instrumento por el manejo inadecuado del mismo, con tonos muy lejos de corresponder con el deseo del intérprete. Las llaves que anteriormente encantaban por su concordancia y armonía, aparecen asaltadas por las duras vibraciones disonantes, que tienden a la fatiga, sin impartir la menor sensación de placer”⁴⁶⁹

Antagónicamente encontramos la mala interpretación instrumental, que destruía toda sensación de placer, al igual que la alteración de los nervios.

Para explicar las diferencias interpretativas y corporales previas, Mathews ofreció una visión superficial de dos enfermedades en las que los nervios se veían afectados, y observó hasta qué punto, las comparaciones anteriores le fueron válidas. El siempre manido tema de la corea o tarantismo, le resultó muy útil al respecto, como rezó a continuación:

“En un estado saludable, ¿no encontramos los músculos voluntarios obedientes a nuestra voluntad, y realizan todas sus funciones con regularidad y facilidad? ¿Cómo se pueden manifestar tan diferentes cuando aparecen en la enfermedad de Corea, donde hay una acción irregular y convulsa de las partes afectadas? Una vez más -en perfecto estado de salud-, me gustaría preguntar ¿qué dos sentidos imparten una mayor satisfacción y deleite para el hombre? Los de ver y oír, y sin embargo, lo doloroso es su funcionamiento”

La patología señalada, desorientaba a la persona que la sufría hasta el punto de perder la noción del espacio-tiempo y, amen de distorsionar la realidad, afectaba al área cerebral del movimiento, por lo que podemos considerarla como una deficiencia psicomotora.

Gracias a los apuntes de Mathews, sabemos que el geofísico y matemático Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), en las Memorias de la Academia de Ciencias de 1737, hablando de los

⁴⁶⁹ Ibid p. 9-10

podere medicinales de la música, y la relación entre los sentidos y el sistema nervioso, expresó:

“Es (dice él) de la conexión mecánica e involuntaria entre los órganos de la audición y la consonancia con la emoción, la expresión de los sentimientos hacia el exterior, unido a la rápida comunicación de las vibraciones de este órgano a todo el sistema nervioso, que debemos a la cura de trastornos espasmódicos, y de la fiebre acompañada de delirio y convulsiones”⁴⁷⁰

De la cita precedente, se desprende varias cosas. Primero, la sensación que la música causaba en el oído, y como éste, mandaba las órdenes al cerebro, que se transformaban en movimiento “coordinado”. A esto, Mathews lo llamó “operatoria mecánica”, es decir, el proceso lógico que los sonidos recorrían cuando entraban en el cuerpo humano. Al hilo de esta teoría, se pronunció el médico francés Jean Louis Alibert (1768-1837), gran defensor de la terapéutica natural, que describió la posibilidad musical para tratar las convulsiones y los estados espasmódicos, así como la capacidad de esta para “activar” el sentido auditivo aletargado:

“También se ha propuesto, do sin fundamento, que para curar ciertas enfermedades nerviosas, espasmódicas y convulsivas, se acuda á la armonía saludable de una música tierna y melodiosa. En todos tiempos los fisiólogos y los médicos han publicado observaciones importantes; relativas á este punto; pero la que no han dicho y conviene decir es que la música, mirada únicamente como un sonido mas fuerte que el de la voz, puede ser muy útil en la sordera que dimane de la relajación de la membrana del tímpano. Yo mismo he conocido a una dama de un oído muy tardo, que estaba menos sorda después de haber asistido á un concierto. ¿Quién sabe en efecto lo que puede producir un sacudimiento agradable comunicado a las ramificaciones del nervio acústico? Desearía que esta idea se examinase á fondo con experiencias, pues no dudo que pudiera sacarse mucha utilidad de este trabajo, como se emprendiese con perseverancia y discernimiento”⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Ibid. p.11

⁴⁷¹ ALIBERT, JEAN LOUIS.: *Nuevos elementos de terapéutica y de materia médica*. Madrid 1826. pp.29-30

Posteriormente a estas palabras, Alibert se pronunció sobre el tarantismo y dio fe de ello al publicar un apartado en su obra *Nuevos elementos de terapéutica y de materia médica* de 1826, sobre los acontecimientos detallados por el galeno español Bartolomé Piñera y Siles, que veremos más adelante, y la observación de un picado por la tarántula.⁴⁷²

En el mismo contexto, resaltamos que una de las patologías que producía movimientos espasmódicos y violentos, así como convulsiones, era la corea o tarantismo. Solo con la música, se rebajaban estos espasmos hasta el punto de desaparecer, y era por medio del baile, como se conseguía. El efecto medicinal de este remedio dependía enteramente de la susodicha “operatoria mecánica” de la música extraída de los instrumentos musicales. Mathews, además de la operatoria, añadió que no todo el que la escuchara sentiría lo mismo, pues los había más inclinados y receptivos a los sonidos y los menos. Al respecto de esto dijo:

“Que la música es a veces de servicio por su acción mecánica, no lo voy a negar, pero que su único efecto es su acción mecánica no lo puedo consentir. Con la ayuda de mis Pasajes de las obras de autores respetables, puedo demostrar que la operación de la música en el cuerpo es doble. En primer lugar, afecta a aquellos que están musicalmente inclinados, o tienen “buen oído para la música” como se dice; y en segundo lugar, respeta al hombre que no tiene música en sí mismo, pues no se mueve con la concordia de los dulces sonidos”⁴⁷³

Para el tratamiento en cuestión, este genial autor dio incluso las pautas musicales a emplear, pues añadió que se debían tocar tonos al unísono, pues si la música era compleja desde el inicio, podía ser perjudicial para el estado nervioso. Dicho efecto nocivo para la salud, lo comparó con los “golpes” derivados de un intérprete inexperto con un instrumento desafinado.

Dentro del tema de la corea, y como no podía ser de otro modo, versó sus comentarios en Giorgio Baglivo, que como

⁴⁷² Ibid. pp.319-330

⁴⁷³ MATHEWS, SAMUEL.: *Effects on music in curing and palliating disease.* University of Pennsylvania. Philadelphia 1806 p.12

conocemos, elaboró un interesante tratado acerca del tarantismo, sus efectos y su tratamiento musical, apostillando que, todo el conjunto de síntomas despertados por el veneno de la tarántula, eran regulados por la acción perfecta y precisa de los instrumentos musicales y las melodías emergentes de ellos.

Pero Mathews, no solo adoptó las teorías de Baglivio para su disertación, sino que además, se basó en la *Historia General sobre Música* de Burney y en sus efemérides terapéutico-musicales, con las que ilustró pruebas convincentes del uso antiguo y eficaz del remedio musical en la cura de enfermedades. Comentando el trabajo del musicólogo inglés dijo:

“El Sr. Burney nos informa, que la música fue utilizada como un remedio por los antiguos egipcios, hebreos, griegos y romanos, y no sólo en los trastornos agudos, sino también en la vida cotidiana. También nos dice que el Sr. Burette, los filósofos modernos, los médicos y anatomistas, así como los antiguos poetas e historiadores, han creído que la música tiene el poder de afectar no sólo la mente, sino también al sistema nervioso, de tal manera que dará un alivio temporal en ciertas enfermedades, y al final incluso operar una cura radical”⁴⁷⁴

Basándose en remembranzas, Mathews aseguró que desde los griegos, hasta sus contemporáneos, la música había formado parte del acervo científico-médico de las sociedades europeas y que tanto poetas, historiadores, filósofos, médicos, como anatomistas, la habían adoptado en el seno de sus investigaciones como un remedio y tratamiento en la cura de afecciones.

Pero ahondando en el comentario en si, no debemos olvidar a un personaje estudiado en el periodo anterior, que surge gracias a la documentación que nos aporta el médico americano. Hablamos del médico y músico Pierre Jean Burette (1665-1747), al cual recordamos por su excelente trabajo sobre los efectos musicales descritos en la Grecia antigua por Plutarco, y la autoaplicación de la terapia musical como elemento de relajación.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Ibid. p.13

⁴⁷⁵ LAMBERT, CLAUDE-FRANÇOIS. : (1705-1765), *Histoire littéraire du règne de Louis XIV , dédiée au Roy* [2v]. Prault fils, Paris 1751, pp. 197-200

Continuando con el ensayo, y en una línea que se aproxima más al campo de la psiquiatría, se estudiaron los efectos de la música en las enfermedades de la mente, cercando su interés en la influencia de estos sobre la hipocondría y los estados maniaco-depresivos, así como otras patologías que describió únicamente desde el punto de vista físico o mecánico, como él denominó.

De acuerdo con la disposición anterior, nuestro autor se ciñó a la repercusión de la música en la hipocondría. Hasta este momento, ningún autor se había interesado por esta dolencia propiamente dicha, por lo que es digno de elogio el interés mostrado por Mathews hacia uno de los trastornos del que partían un gran número de patologías mentales. Desarrollando este tema dijo:

“En la hipocondría, donde la mente está constantemente ocupada en la contemplación de uno mismo, y no se calcula excitar las emociones agradables, pues son recibidas con desagrado, debe ser la exposición de la música un remedio preciso, y que debe ser determinado por las notas que acomoden la excitabilidad de la mente del paciente. Con esta precaución, poco a poco se puede plantear los temas de los que juzgamos apropiado en el comienzo, e ir hacia una naturaleza más viva, casi imperceptible, que saca la mente del paciente de sí mismo, (si se me permite la expresión) y así obtener para él un alivio temporal de su angustia mental”⁴⁷⁶

Esta especulación, aparentemente, no aporta nada significativo a nuestra cuestión. Pero no nos quedemos en la superficie de las palabras mostradas. Es evidente que el factor de distracción que otorgaba a la música era uno de los pilares elementales de su peculiaridad. Pero cuando una mente perturbada por una anomalía necesitaba de los sonidos para evadirse, los efectos que la música causaba en el cerebro tenían mayor repercusión que si se aplicara el mismo método a una persona sana. Científicamente, entraríamos en una amalgama de neuro conceptos que se nos escapan de la mera observación, pero a simple vista, la persona afectada experimentaría una distracción de sus preocupaciones cuanto menos relevante. Para

⁴⁷⁶ MATHEWS, SAMUEL. : *Effects on music in curing and palliating disease.* University of Pennsylvania. Philadelphia 1806 pp.13-14

ilustrar tal elucubración Mathews recurrió a su mentor Benjamin Rush, y adjuntó a su teoría:

“Un caballero, en la habitación contigua a la de un hipocondríaco, con la intención de divertirse, tomó una flauta, y sin pensarlo, comenzó a tocar una alegre melodía. El hipocondríaco, enfureció, y se precipitó hacia la habitación, tomó el instrumento de las manos del artista intérprete y se lo rompió sobre su cabeza diciendo: ¡Qué diferente sería si hubieseis tocado algo que no alteraran mis nervios!”⁴⁷⁷

Para el virginiano, era tan importante la correcta interpretación como la adecuación de las melodías según la patología. En este ejemplo, se evidenció que el hipocondríaco, en un estado nervioso extremo, necesitaba una relajación que no llegó por medio de la música, pues la molestia que le causó la interpretación, fue, aunque correcta melódica y armónicamente, totalmente nociva terapéuticamente.

Las valoraciones sobre si era correcta o no dicha reacción huelga, pues como hemos dictaminado tantas y tantas veces a lo largo de este trabajo, las reacciones ante la música dependían de muchos factores endógenos y exógenos de la persona afectada, por lo que la no generalización de los síntomas hace baldía la fundamentación empírica y por tanto el establecimiento de una teoría irrefutable al respecto.

Esta alternancia en los temperamentos merece el estudio detallado de Mathews que, aún con contar con numerosas pruebas en la historia sobre la eficacia de la música en las enfermedades, tuvo la mortificación, como expresó drásticamente, de desconcertarse hasta el punto de perder la esperanza en su trabajo; pesimismo originado por ciertos resultados imprevistos.

Sin embargo, el desánimo no disuadió al galeno, que tras presumibles estudios de campo, llegó a la conclusión que si la aplicación de la música instrumental de diferentes tipos, no tenía el efecto deseado, había que recurrir a la vocal. Ilustrando esta teoría, encontramos una historia que narró, cuyo protagonista fue el poeta y creador de himnos inglés, William Cowper (1731-1800). En un

⁴⁷⁷ Ibid. p.14

ataque de melancolía, se le aplicó la rehabilitación musical con la voz del hijo de doce años del teólogo y filósofo inglés William Paley, obteniendo un resultado muy satisfactorio.⁴⁷⁸

De todas las observaciones vertidas hasta este momento, podemos sustraer la evidencia de que la aplicación de la música debía ser propuesta con gran cautela, cosa que otros estudiosos no se habían planteado con anterioridad, bien por los conocimientos que se tenían, bien por los recursos que utilizaban. Sin embargo, en una época donde la experimentación científica estaba a la orden del día, la música, según el criterio de Mathews, debía haber sido investigada con mayor profundidad, a lo que dijo:

“No es un poco sorprendente, en mi opinión, que los efectos beneficiosos de la música eran tan conocidos en edades tan remotas en el alivio de las enfermedades mentales, y sin embargo tan poca atención se paga en una época en que toda ciencia está avanzando rápidamente a la perfección”⁴⁷⁹

Esta última afirmación nos lleva a vislumbrar un improbable desconocimiento por su parte, de los trabajos publicados en el Clasicismo por autores europeos. Si bien hay que recalcar, que en la gran amalgama de tesis que se publicaron entre los siglos XVIII y XIX, alrededor de la medicina y ciencias de la salud, la música ocupó en este sentido un mínimo espacio, no podemos dejar de señalar que hubo en este periodo trabajos muy bien considerados y de una riqueza terapéutico musical muy importante. Recordemos a Mesmer, a Franklin, Brocklesby, Pargeter o Browne.

Finalmente Mathews, entrando en el campo emocional de las personas dijo: “el sonido tiene una gran influencia sobre la vida humana” y expuso cuatro razones para fundamentar esta creencia que veremos a continuación. No obstante, y antes de entrar en el razonamiento de dichos argumentos, debemos destacar que la palabra “sonido” que nuestro autor empleó, fue para referirse a los sonidos naturales o “ruidos”:

⁴⁷⁸ Ibid. p.15

⁴⁷⁹ Ibid. p.16

1. “Uno de los casos que reunió a las personas melancólicas fue la acción estimulante de los gritos de sus amigos, y las relaciones circundantes”.
2. “En la práctica de los malayos, existe la costumbre de golpear un tambor frente a las personas enfermas de fiebre, y así son atendidas con éxito”
3. “El feliz efecto de los disparos de los cañones a bordo de un barco de guerra francés, en el que había muchos en estado depresivo.
4. “El sonido también alivió los dolores de la muerte. Aquí el estímulo contrarresta el dolor. Este hecho se explica por traer a la mente una máxima de ley animal, que dice: “ante dos impresiones de desigual poder escuchadas al mismo tiempo, la menor debe ceder el paso a la acción mayor”⁴⁸⁰

La información que aportó Mathews en estas cuatro premisas fue desde la etnomusicología, utilizando la música como elemento por excelencia de la acción medicinal de las tribus indígenas, hasta el efecto catártico de la misma, representado en la fortaleza sonora de los cañones y los tambores, así como antagónicamente, en la muerte y todo el ritual que la rodeaba. Dichas descripciones no dejan más que representar como los sonidos naturales, o como denominó Mathews “animales”, influyen igualmente a los seres vivos tal y como lo podría hacer cualquier melodía armonizada e instrumentada.

Para apoyar tal efecto musical, mencionó la obra del *Mercader de Venecia* de William Shakespeare, en su escena I del acto V⁴⁸¹, donde la conversación entre Jessica y Lorenzo describía el poder de la música y su efectismo:

“Jessica: Jamás estoy alegre cuando oigo una dulce música.

Lorenzo: La razón es que todos vuestros sentidos están atentos. Fijaos un instante como se conduce un rebaño montaraz y retozón, una yeguada de potros jóvenes sin domar, haciendo cabriolas y locuras, acciones a que les impulsa naturalmente el calor de la sangre; si ocurre por casualidad que esos potros oyen un sonido de trompetas, o si

⁴⁸⁰ Ibid. p.17

⁴⁸¹ Ver epígrafe 8. Capítulo 4: El Barroco

alguna tonada musical llega a herir sus oídos, los vereis bajo el mágico poder de la música, quedarse inmóviles como por acuerdo unánime, y sus ojos tomar una tímida expresión... pues no hay cosa tan estúpida, tan dura, o tan llena de cólera, que la música no le haga cambiar su naturaleza”⁴⁸²

Hay que considerar la cita de Shakespeare, como un excelente colofón a lo que el médico quiso resaltar con este ejemplo y como conclusión a su ensayo. Tal intencionalidad residió en que la mente del hombre más perturbado (enajenado), comparable a un intelecto primitivo o animal, se veía afectada por los sonidos, ya fueran rudos y atronadores, como melódicos y suaves. La naturaleza humana, tan cercana a la animal, se estremecía misteriosamente ante los estímulos sonoros, que según Charles Darwin: “ni la capacidad de disfrutar ni la de producir notas musicales tienen la menor utilidad para el hombre en sus hábitos cotidianos”⁴⁸³.

7.2. Los psiquiatras europeos

Al mismo tiempo que se iba forjando la constitución del nuevo continente, en Europa, se sucedían los acontecimientos sociales, políticos y científicos. Dentro de la medicina, la rama de la psiquiatría comenzó a despuntar sobre todo en Francia e Inglaterra, donde especialistas de renombre, se pusieron al mando de importantes instituciones desde donde irradiar su acción terapéutica con los enajenados y darla a conocer al mundo. En el Reino Unido destacó el psiquiatra William Pargeter, mientras que en Francia, se comenzó a aplicar más incisivamente, el trato humanitario en los manicomios y la introducción de las artes como medio terapéutico alternativo a las prácticas tradicionales. El director del nosocomio de Charenton, François Simonet de Coulmier, que veremos a continuación, fue un claro ejemplo de ello.

⁴⁸²SHAKESPEARE, WILLIAM.: *El mercader de Venecia* Acto V, Escena 1 y también en Mathews, Samuel. *Effects on music in curing and palliating disease*. University of Pennsylvania. Philadelphia 1806 p.18

⁴⁸³ DELAHAY, FRANCISCO, REGULÉS, SERGIO.: *El cerebro y la música*. Revista ¿Cómo ves? Universidad Nacional Autónoma de México. N°87 p.11

Pero si hay que destacar una figura por encima de todas, fue el médico y reformador francés Philippe Pinel, quien planteó un cambio radical en la forma de entender la psiquiatría y dispensar nuevas hipótesis y terapias novedosas a los enfermos. Basó sus teorías en la observación directa de los orates, pasando a ser considerados como seres humanos merecedores de un tratamiento médico. Regentó en 1793 el manicomio de la Bicêtre y en 1795 el de la Salpêtrière. En ambas instituciones elaboró lo que denominó “tratamiento moral”, y en su obra *Tratado de la Insania* (1801), clasificó cuatro tipos de enfermedades mentales que hasta hace bien poco aún se conservaban; a saber: manía, melancolía, idiocia y demencia. Cuando entró a formar parte de la plantilla de la Bicêtre conoció al superintendente al que sustituyó después, llamado Jean Baptiste Pussin (1746-1811) y su esposa Marguerite. A ellos debe Pinel los conocimientos sobre la humanización de los enfermos de dicho establecimiento. Tal era la inteligencia y conocimientos sobre el tema de Pussin, que se convertirá en asistente personal de Pinel en la Salpêtrière en 1797.

Pinel tuvo muchos seguidores entre los que sobresalieron Jean-Étienne Dominique Esquirol, continuador de la terapia moral o François Leuret.

Curiosamente, todas estas figuras, representantes del género, utilizaron la música como vehículo para tratar los estados beligerantes de los internos en las instituciones mentales.

7.2.1. William Pargeter. Los primeros pasos

El inglés William Pargeter (1760-1810), es recordado en la historia de la psiquiatría por sus observaciones sobre los trastornos obsesivos y su terapéutica novedosa que incluía sesiones de música⁴⁸⁴.

Toda su labor se desarrolló en un momento en el que se miraba con lupa la experimentación con personas que padecían

⁴⁸⁴ HUNTER, R.: and Macalpine, Ida, *The Reverend William Pargeter, M.D.*, St. Bart's Hosp. 1956 52-60.

patologías psíquicas, pues se interponían los valores morales en los tratamientos, y a su vez se restringían ciertas prácticas con estos enfermos, pasando a ser el trato humanitario el más eficaz para la interrelación con los pacientes. Demostró, que este contacto con los severamente perturbados, podría influir favorablemente en el curso de la enfermedad y, a veces, iniciar la recuperación. Sin embargo, aunque este método pudiera parecer primitivo, aplicó un elemento subyacente: el sonido.⁴⁸⁵

Trabajó en el Hospital de St. Bartholomew de Londres, donde tuvo contacto directo con los enfermos, estando bajo la tutela de William Austin y David Pitcairn, particularmente interesados en la locura. Entre sus contemporáneos estaban Andrew Marshall y John Haslam, conocidos por sus contribuciones a la psiquiatría.

En 1795 publicó anónimamente *Formulae Medicamentorum Selectae*, con el pseudónimo de William Batt. De dicho compendio, de tan solo 58 páginas, existe un solo ejemplar en la Biblioteca de la Sociedad Farmacéutica inglesa, pero no aporta nada novedoso a la galénica conocida hasta el momento. En el mismo año de la publicación, Pargeter decidió entrar como capellán en la marina de guerra, abandonando toda investigación científica.

Lo que realmente se sabe de la labor médica y de la aplicación músico-terapéutica de William Pargeter está comprendido en los años en los que fue estudiante de medicina en Oxford, donde formó parte de una asociación médica de la que se han encontrado unas “Actas” ubicadas en la Biblioteca de la Universidad de Edimburgo, y en las que se describió vagamente las pocas afirmaciones interesantes del galeno inglés al respecto de la terapéutica musical:

“He empleado a menudo la música, pero muy pocas veces tuve buen éxito con ella. Trae paz y compostura de la mente pero no cura. He encontrado a quienes la música pone furiosos: a uno, porque todos los tonos le parecían falsos; a otro, porque pensaba que era horrible que alguien pudiera entretenerse cerca de una piltrafa como él... no

⁴⁸⁵ *William Pargeter and the Medical Society of Oxford 1780-3*, p.181 Ponencia leída en la reunión de la Sección de Historia de la Medicina, la Sociedad Real de Medicina, que se celebró en el Merton College, Oxford, 04 de abril 1964

obstante es un valioso agente curativo; en particular, en la convalecencia. No debe ser descuidado, por muy indeterminados que sean sus principios de aplicación o la incertidumbre de su eficacia”⁴⁸⁶

A pesar de ser la única referencia que se tiene del médico sobre el tema que nos ocupa, hay que considerar sus palabras valiosamente. Indudablemente su comentario fundamentó gran parte de las teorías establecidas al respecto hacia finales del XIX y el XX. Pero el aplomo al afirmar que la música no curaba, sino que ayudaba, es desde el punto de vista científico, una gran verdad.

Describió los extremos emocionales a los que sometió la música al ser humano, de sobra comentados en esta tesis, y dijo no descuidar la labor musical aún no sabiendo con certeza los resultados y la eficacia de su tratamiento.

Dicho escepticismo se convirtió en una de las fundamentaciones más coherentes dentro de lo que hoy se conoce como musicoterapia, pues este pensamiento constató que no se podía generalizar con los efectos de la música.

Igualmente novedoso resultó el interés de Pargeter en la figura del terapeuta, pues incidió en la necesidad de que éste, conociera la ciencia musical (como él la llamaba), además de la ciencia médica, por descontado. De esta forma supo como aplicar el tratamiento adecuado, como encontrar las melodías idóneas, y como conjugarlas con los diferentes temperamentos alterados de la persona:

“Si aquellos que ejercen la dirección de la música en los trastornos maníacos comprendieran la teoría de esa ciencia habría muchas más posibilidades de buen éxito que si la administraran imprudentemente... Una parte considerable del conocimiento en música será requisito indispensable para elegir aquellas composiciones e instrumentos, y los arreglos de las partes instrumentales para que correspondan exactamente con el pathos animi, y atraigan y fascinen la atención e influyan el temperamento de los espíritus y del alma”⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ HUNTER, R., Y MACALPINE, IDA.: *Three Hundred Years of Psychiatry*, London, Oxford Univ. Press, 1963

⁴⁸⁷ HUNTER Y MACALPINE,,: *300 Years of Psychiatri*, p. 376

El médico británico nos demostró una gran inteligencia a la hora de utilizar la música, pues según parece, los enfermos del hospital donde trabajó, fueron partícipes de estos tratamientos, aunque no está excesivamente documentado, sus aseveraciones nos llevan a pensar que así fue.

En la bibliografía consultada, no se desvela ninguna afición determinada hacia la música ni hacia la interpretación instrumental, no obstante, su contexto cultural le pudo aproximar supuestamente a poseer ciertos conocimientos musicales.

7.2.2. François Simonet de Coulmier. Las artes como terapia

François Simonet de Coulmier (1741-1818) fue un sacerdote católico y abad francés, director del manicomio de Charenton. Su novedoso tratamiento a los internos a través de las artes, le granjeó críticas por un comportamiento un “tanto liberal” con los enfermos, pues permitía a los pacientes expresarse a través del teatro, el canto y la pintura como parte de la terapia.

Curiosamente, Coulmier no era médico, pero era suficientemente autodidacta para comprender todos los pormenores de la función que desarrollaba como director de un psiquiátrico.

Rechazó las palizas y los encadenamientos, pero no los baños de agua fría, las sangrías y purgaciones, amen de otras “pequeñas” brutalidades típicas de los nosocomios del momento, aunque empleó avanzados tratamientos como dietas, baños higiénicos y constantes paseos al aire libre, con el fin de mantener la salud física de sus internos.

Fue un gran psicoterapeuta y utilizó la música como medio de comunicación con enfermos maníacos y como medio correctivo a las conductas disruptivas de algunos de sus residentes. Creó una coral que promocionó ofreciendo audiciones a las clases burguesas de la sociedad, al igual que un no desdeñable número de obras teatrales, muchas de las cuales fueron escritas y dirigidas por el díscolo Marqués de Sade, recluido en Charenton de 1804 a 1814, año de su muerte.

Si bien se conoce a Coulmier por la relación de amistad con Sade, hay que decir en su favor que la aplicación de las artes para reflotar las delicadas mentes de los enfermos de su institución, fue una gran iniciativa, interrumpida por los cambios sociales producidos en la Francia napoleónica. Coulmier nunca sopesó la permisividad con la que dejaba actuar a Sade y producto de ello acabó con la dirección del manicomio tan pronto se descubrió su amistad.⁴⁸⁸

Precisamente, en una biografía⁴⁸⁹ de la vida de Sade, podemos documentarnos más sobre la labor terapéutica de Coulmier, que fue absolutamente vilipendiado por arriesgarse a conceder crédito a las artes para el tratamiento de sus enfermos. De tal forma, y por curioso que parezca, Jean Etienne Esquirol, director de La Salpêtrière después de Pinel, que veremos a continuación, condenó “las representaciones teatrales, la danza, y la coral, como un remedio soberano para la tratar locura”. En su obra *Rapport sur la statistique maison royale de Charenton (1818)*, declaró sin rodeos que esta nueva terapia “no tenía ningún valor curativo” y que “las actuaciones fueron un fraude”, pues según él, Coulmier engañó al público:

“El demente no actuaba en absoluto, ya que todo el asunto era sólo un espectáculo de mal gusto, pues los dementes, fueron objeto de la curiosidad de un público frívolo, imprudente, y el malo a veces. La postura extraña y el comportamiento de estos infortunados provocó la risa burlona y la piedad insultante de la público”

Lejos de las duras críticas de Esquirol, probablemente provocadas por celos profesionales producidos por el innegable éxito de Coulmier, no cabe duda, de que éste último innovó hasta tal punto con el uso artístico como terapia para la locura, que hasta el propio Esquirol reconocerá, como analizaremos más adelante, la gran influencia de la música en la mente enajenada y lo acertado del tratamiento del director de Charenton.

⁴⁸⁸ Shaffer, Neil. *Marquis de Sade, a life*. Ed. Trogildayte. EE.UU 2000 p. 482

⁴⁸⁹ Ibid. pp. 486-487

7.2.3. Philippe Pinel. Los mimbres de la nueva psiquiatría

Philippe Pinel (1745-1826), fue un médico francés dedicado al estudio y tratamiento de las enfermedades mentales. Se especializó junto con otros pensadores en la observación y el análisis sistemático de los fenómenos perceptibles de la enfermedad. Mejoró las condiciones de los internos en los psiquiátricos que regentó (Bicetre y Salpêtrière) propugnando una humanización en el trato y eliminando los excesos físicos y psicológicos a los que se les sometía⁴⁹⁰. Consideró posible la recuperación de un amplio grupo de dementes a partir del tratamiento moral, apoyado muchas veces por el musical.

En éste último tratamiento centraremos nuestras miradas, puesto que igual que resultó novedosa su terapia moral, lo fue sin duda, la musical, ya que además contó con efemérides de gran calado entre sus escritos, que corroboraron la eficiencia de los sonidos en las mentes perturbadas de sus pacientes alienados.

La casuística fue uno de los puntos fuertes en los escritos de Pinel, pues desde ella, teorizó sobre los acontecimientos con los dementes, haciendo gala de la observación directa como método para diagnosticar y valorar. Gracias al relato de los casos que trató con terapia musical, estamos ante uno de los terapeutas más incisivos de la historia de la medicina, ya no solo por su metodología, sino por la veracidad de los sucesos de los que fue partícipe.

Describió un primer caso en el que una paciente, residente del hospital de la Bicêtre, presentó una sintomatología paroxística durante periodos comprendidos entre 3 y 4 días, en los que no probaba alimento alguno. Tras estas delirantes jornadas, se sucedían 7 u 8 días de bonanza anímica seguidas de una voracidad singular, para volver a recaer en los paroxismos con la misma violencia. Pinel, tras utilizar infructuosamente psicoterapias y tratamientos alternativos que causaran distracción a la afectada, reparó en la música como una vía a tener en cuenta:

⁴⁹⁰ Cfr. Addenda iconográfica. Imagen nº 55

“Es digno de advertirse que durante los paroxismos, las funciones del oído, lejos de estar destruidas o interrumpidas, parecían haber adquirido nuevo grado de vivacidad, pues habiendo tocado el violín junto a la enferma un músico muy diestro, aunque en aquella ocasión parecía insensible a los encantos de la música, sin embargo se conmovió tan vivamente, que confesó, recobrado el uso de sus sentidos, haberle causado la música una especie de éxtasis delicioso”⁴⁹¹

Tras leer este párrafo, dilucidamos que Pinel dirigió su mirada hacia un aspecto fisiológico de la música en el que el oído, se mostraba activo hacía los estímulos de las canciones tocadas al violín. De tal forma, los sentimientos que durante los paroxismos habían aparecido alterados, se fueron moderando tras el delirio hasta el reestablecimiento. En la confesión posterior de la enajenada, la música, que aparentemente había sido interpretada en el momento más álgido de su exaltación, había sido escuchada y procesada en el cerebro, causándole un momento extático que probablemente desembocó en relajación.

Por lo tanto, el sentido auditivo, era un canal que durante los ataques, fuera cual fuera su índole, permanecía “consciente” y receptivo a todo lo que ocurría alrededor de los pacientes y sus estados anímicos extremos. Además, y haciendo honor a la época clásica, mencionó a los pensadores griegos apoyando la perfección del órgano auditivo tal y como pitagóricos y platónicos plantearon, así como el efecto sobre las virtudes y sobre las enfermedades nerviosas.

“El oído confirma el grado de perfección y finura á que pueden elevarse nuestros sentidos por un asiduo cultivo, y de aquí los asombrosos progresos de la música entre ciertas naciones...Pitágoras cuidó de incorporarla, digámoslo así, con la Filosofía, y hacerla servir á la conservación de la pureza de las costumbres y de la salud. El mismo Platón en su República cree ser de suma importancia el cultivar la música, y prohíbe toda innovación que pudiera hacerla degenerar (diálogo 3). ¿Qué prodigios no ha hecho la música en nuestros ejércitos para que triunfase la república? Todos los Médicos observadores conceden á la música un lugar preeminente en la clase de los remedios

⁴⁹¹ PINEL, PHILIPPE.: *Nosografía filosófica o Aplicación del método analítico á la medicina*, Volumen 2 Imprenta Real (Madrid) 1803 p.29

propios para emprender la curación de la mayor parte de las enfermedades nerviosas”⁴⁹²

Gracias a un valioso documento del musicólogo Charles Burney, se constató que la audición, en relación a los sentimientos, podía mantenerse atenta incluso en los momentos de máximo descanso. Por lo que si dicho órgano era capaz de permanecer activo en los violentos instantes de los paroxismos, también era capaz de estar alerta en los momentos de sueño. Así explicó el británico en relación a los extraños efectos de la música, que un Highlander escocés, que siempre lloraba al escuchar una canción determinada tocada con gaitas ensordecedoras, lloró como un niño cuando, sin saberlo, se le tocó de noche, mientras dormía, la misma canción en una flauta alemana.⁴⁹³

La valoración de la música desde este punto, condicionó la terapia de Pinel, que intensificó aún más su idea moral de los tratamientos. Mencionando a su homólogo austriaco Joseph von Guarin (1733-1814), médico de la emperatriz M^a Teresa y de su hijo el Emperador Jose II de Austria, apoyó el tratamiento musical para evitar la aparición de los paroxismos epilépticos:

“Guarin, Médico de Viena, refiere la historia de una joven muy sensible a los encantos de la música, la que por este medio precavía siempre la alferecía. Quizá sería necesario emplear mas á menudo este modo de excitar fuertes impresiones, tanto en lo físico, como en lo moral, para evitar la aparición de los paroxismos epilépticos”⁴⁹⁴

La música como medicina preventiva, ya ha sido tratada en este trabajo, incluso para la misma patología epiléptica. Recordemos los requisitos que necesitaban los médicos musulmanes⁴⁹⁵ para entrar a

⁴⁹² Ibid, p.138

⁴⁹³ *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals.* Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. Londres 1814 pp. 14-15

⁴⁹⁴ Ibid, p.76

⁴⁹⁵ Ver epígrafe 6. Capítulo 1: Los efectos terapéuticos de la música en Al-Ándalus

formar parte de la plantilla de los nosocomios, o a la renacentista Oliva de Sabuco⁴⁹⁶ y su exposición sobre el tema.

Volviendo al texto, reparemos por un momento en el vocablo “alferecía”, también conocido como “el espasmo del sollozo”⁴⁹⁷. Hay versiones que lo ubican en la infancia, y otras lo sitúan en momentos puntuales de la vida de la persona adulta. Se presenta como un mal psicológico producido por un estímulo negativo y se manifiesta por una crisis exagerada de llanto (entre 5-10 seg), un repentino corte del sollozo y suspensión de la respiración, rostro pálido o contrariamente cianótico (morado); el cuerpo adquiere posiciones de flacidez o sacudidas parecidas a los ataques de epilepsia leves, especialmente de los miembros superiores e inferiores y ocasionalmente puede estar acompañado de enuresis (orina) como también de pérdida momentánea del conocimiento.⁴⁹⁸

Parece ser, y según lo dictaminado por Joseph von Guarin, que tal patología, era producida por una excitación anormal de la corteza cerebral conducente hacia unos ataques o convulsiones, alterando la función cerebral y provocando cambios en el comportamiento. El remedio que el galeno austriaco gustó utilizar para evitar este extraño estado, fue la música, y en palabras de Pinel, la usó también para prevenir los paroxismos epilépticos. La repercusión musical de este tratamiento podría traducirse en unos efectos sedantes que llevarían al cuerpo a un estado de relajación, evitando así un futuro ataque nervioso.

Curiosamente, Pinel no solo se interesó por las enfermedades mentales sino que tuvo en cuenta como médico, patologías físicas que sufrían sus pacientes y que en muchas ocasiones les obligaba a estar hospitalizados largas temporadas, si la dolencia, claro está, no acababa con ellos. Sin embargo, la pericia del psiquiatra fue significativa, pues aprovechando la terapia mental, intentó tratar con los mismos medios la física. Así, siguiendo su tratamiento moral, incluyó en él, el corporal. En el siguiente párrafo lo explicó con la cura de la tuberculosis:

⁴⁹⁶ Ver epígrafe 4.2.2. Capítulo 3: El Renacimiento

⁴⁹⁷ DRAE: Del árabe hispano *alfaliğyya*, y del griego ἀποπληξία, apoplejía

⁴⁹⁸ Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, 22^o edición

“Es peligroso adoptar un método general y uniforme para curar la tisis en el primero y segundo período, y es menester variar esta curación según las distinciones que he establecido...Si el enfermo está dotado de una constitución irritable y espasmódica, debe habitar valles, lugares bajos y húmedos, beber emulsiones, comer frutas bien maduras, usar de farináceos, y leche aguada con cocimiento de cebada. Aficionarse a la música y tomar baños tibios”⁴⁹⁹

Si observamos en este mismo capítulo las ideas presentadas por Richard Browne o Benjamin Rush sobre la mecánica del canto para hacer trabajar el sistema respiratorio, la elucubración de Pinel para sanar la tuberculosis “aficionándose a la música”, como el dijo, tenía mucho sentido. Aunque probablemente, el factor que el psiquiatra francés buscaba era más psicológico que físico, es decir, encontrar en las melodías o en la interpretación un factor de distracción que evadiera al paciente de pensar en su dolencia. No obstante, ya fuera para mantener la mente ocupada, o para la ejecución de ejercicios rítmico-vocales, Pinel desembocó en la utilización musical como coadyuvante al tratamiento corporal.

Tal idea, fue secundada y desarrollada por uno de sus últimos discípulos, el también psiquiatra y difusor del tratamiento moral en Sudamérica, el argentino Diego Alcorta (1802-1842), que en la observación de los enfermos maníacos señaló:

“En el período de la convalecencia tiene también lugar un tratamiento higiénico. El uso moderado de las facultades físicas del maníaco concurre poderosamente a su curación. La música ha sido en todos tiempos mirada como un medio poderoso en el tratamiento de la manía; los medios de distracción son indispensables; los vestidos, los alimentos y todos los objetos físicos que rodean al maníaco deben ser dirigidos con destreza a robustecer su razón débil; las secreciones y excreciones deben ser promovidas por todos los medios posibles; no deben omitirse el ejercicio del cuerpo. La equitación, la esgrima, los viajes y todo lo que sea capaz de entretener la atención recreándola”⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Ibid, p.267

⁵⁰⁰ ALCORTA, D.: *.Disertación sobre la manía aguda.* Tesis de Diego Alcorta, presentada en la Universidad de Buenos Aires en el año 1827. Publicado en Anales de la Biblioteca. vol. II, pp. 181-192

En la tesis de Alcorta, publicada en 1827, se dieron una serie de prescripciones para el tratamiento de la locura y los estados maníaco-depresivos, donde como reza el texto precedente, la música era utilizada como distracción, siendo esta la única alusión a la terapia sonora de su disertación, denominada *Sobre la manía aguda*.

Los intereses musicales del francés, radicaron en los trabajos de traducción que realizó durante su etapa como director en la revista *Gazette de Sante* en 1784. Concretamente en las *Instituciones de medicina práctica* del escocés William Cullen en 1785, obra que copió ampliamente en su *Nosographie philosophique* y una nueva edición comentada de las *Œuvres Médicales* de Baglivi en 1788, interesándose por el tema del tarantismo y su tratamiento:

“Lo maravilloso del tarantismo, esto es, de los síntomas singulares que Baglivio atribuye á la mordedura de la tarántula, y que pretende ser curable por la música y bayle.... Debemos considerar las producciones de Baglivio como ensayos de un hombre dotado de gran talento y de juicio delicado, pero que una muerte prematura le arrebató al punto que comenzaba á ejecutar su proyecto de reformar la Medicina”⁵⁰¹

La inspiradora obra de Baglivi, aportó a Pinel un amplio conocimiento de la locura producida, en teoría, por la picadura de la tarántula. No obstante, lo que realmente interesó al psiquiatra fue el tratamiento musical, pues probablemente, pacientes que presentaron el mismo cuadro sintomático, no estando relacionados con el tarantismo, fueron tratados de igual forma, entrando a ser la terapia musical, un procedimiento curativo único en ocasiones, y coadyuvante en otras, pero en la mayoría de estos casos, necesario.

La aportación de la obra del escocés William Cullen (1710-1790), se orientó más hacia el campo de la psiquiatría como tal, pues fue el que en 1769, acuñó el término neurosis. Asoció el concepto de carga y descarga en los cuerpos sometidos a electricidad y lo aplicó al cerebro en el sentido de mayor o menor energía (excitación y agotamiento) cerebral. Desde ese momento, se relacionó a la melancolía con un estado de menor energía cerebral. Lo que hoy se conoce con el nombre de hipoergia o, más radicalmente, anergia.

⁵⁰¹ Ibid, p.382

Cullen mencionó que la incidencia de la música en tal lesión, ordenaba las pasiones melancólicas hasta el punto de restaurar casi por completo la salud del convaleciente, aunque como describió Pinel, las recaídas constantes, hacían que la terapia se tuviera que utilizar en repetidas ocasiones en espacios de tiempo indeterminados, supeditados a la variabilidad endógena y exógena del enfermo.

El médico escocés, se basó en el *Melancholia et morbis melancholicis* del célebre Mariano Carlos Lorry, en cuyo 2º capítulo del 2º tomo, se estableció un breve apéndice que justificó la utilización musical para curar la melancolía.⁵⁰²

Pinel se apoyó en los encomiables trabajos de Johann Meckel y Cotumni sobre la neurosis acústica y los efectos de la música sobre la moral y el físico, y como la anatomía del oído se mantenía intacta gracias a la conjugación del aire y el líquido de este.⁵⁰³

7.2.4. Jean-Étienne Dominique Esquirol y la terapia musical en la Salpêtrière y Charenton

Jean Etienne Dominique Esquirol (1772-1840), psiquiatra francés y alumno dilecto de Philippe Pinel, al que sustituyó en la dirección de La Pitié- Salpêtrière (Hospital psiquiátrico situado en el distrito XII de París). Al igual que su mentor, creía que el origen de las enfermedades mentales residía en las pasiones del alma y estaba convencido de que la locura no afectaba total e irremediablemente la razón del paciente.

En 1805 se publicó su tesis *Las pasiones consideradas como causas, síntomas y medios de curar casos de locura*. En 1810, 1814 y 1817 recorrió todos los psiquiátricos de Francia, para presentar en 1818 ante el ministro del Interior, una memoria llamada *Dictionnaire des sciences médicales* en la que describía detalladamente sus descubrimientos.

⁵⁰² CULLEN, WILLIAM.: *Elementos de medicina práctica* 3. Madrid . 1790 p.388

⁵⁰³ ALCORTA, D.: *Disertación sobre la manía aguda*. Tesis de Diego Alcorta, presentada en la Universidad de Buenos Aires en el año 1827. Publicado en Anales de la Biblioteca. vol. II, p.431

Estos artículos contaban las espantosas condiciones de vida de los locos franceses, demostrando, que las reformas que se habían llevado a cabo en la capital (trato más humanitario, terapia ocupacional etc.), no se habían trasladado a otras provincias. Fue en estos viajes cuando visitó Charenton, y realizó la dura crítica sobre los tratamientos, que bajo su criterio, ridiculizaban a los internos. Alrededor de 1825, él mismo llegó a ser director de esta institución.

Dedicado por completo al estudio de la demencia y sus características, se centró en dividir el dominio de la melancolía en monomanías y lipemanías. Se trataba de lo que actualmente llamamos “psicosis delirantes crónicas” y “depresiones”.⁵⁰⁴

Para relacionar las teorías de Esquirol con las ideas que aportó a la terapia musical, es necesario definir el concepto de “monomanía” como un cuadro clínico que se definía como un delirio y que se limitaba a un único objeto o a un grupo pequeño de ellos con predominio de una pasión alegre o expansiva. Se trataba, en definitiva, de un “delirio parcial” con manifestación de una “idea fija” (obsesión) que se hacía dueña de la mente del paciente. La característica especial del monomaniaco era que, al margen del nombrado delirio parcial, el sujeto sentía, razonaba y obraba como un individuo normal.⁵⁰⁵

Una vez contextualizado el centro de investigación del psiquiatra francés, concretemos la utilización sonora con los alienados.

A pesar de contar con un mentor como Pinel, que abogó por el uso musical en el tratamiento de la demencia, Esquirol, por razones que se desconocen, no fue un excesivo creyente de esta receta, aunque nunca se negó a reconocer sus poderes, se mostró cauteloso a la hora de afirmar con rotundidad acerca de los poderes musicales en la psique:

⁵⁰⁴ CAROLIFE, ALFONSO.: *La obra de Jean Etienne Dominique Esquirol (1772–1840)*. Alcmeon 21. Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica. Año VIII - Vol 6 - N° 1 - Junio 1997

⁵⁰⁵ HUERTAS, R.: *Entre la doctrina y la clínica: la nosografía de J.E.D. Esquirol (1772-1840)*, en *Cronos*, 2 (1), pp. 47-66 (1999).

“He empleado a menudo la música, pero muy pocas veces tuve buen éxito con ella. Trae paz y compostura de la mente pero no cura. He encontrado a quienes la música pone furiosos: a uno, porque todos los tonos le parecían falsos; a otro, porque pensaba que era horrible que alguien pudiera entretenerse cerca de una piltrafa como él... no obstante es un valioso agente curativo; en particular, en la convalecencia. No debe ser descuidado, por muy indeterminados que sean sus principios de aplicación o la incertidumbre de su eficacia”⁵⁰⁶

En primer lugar, confesó haber utilizado la música para sus tratamientos con escasa efectividad. Probablemente, y por increíble que parezca, por lo escrupuloso que fue en el estudio de los casos depresivos, no tuvo en cuenta todos los factores que hay que tener para aplicar terapia musical, a saber, condicionantes externos e internos en el momento de las sesiones.

Consiguió observar que las melodías causaban sosiego, cosa que no era nueva, y por lo que parece, le sorprendieron los estados bipolares que producían estas, procesándose un cambio temperamental en los pacientes a los que se les aplicó. Sin embargo, lo más alentador de sus palabras fue, que a pesar de lo indeterminado de los efectos de la música, como ya hemos dicho en tantas ocasiones, no había que obviar dicha terapia.

La aparición de la mayor parte de sus comentarios al respecto de la aplicación de la terapia musical se presentó en la obra *Mental Maladise a Teatrise on insanity*⁵⁰⁷. La variedad de opiniones según la conveniencia fue una de las señas representativas de este escrito, pues comenzó castigando la acción musical en la educación de las mujeres jóvenes, y la señaló como una posible productora de la locura:

⁵⁰⁶ ALVIN, JULIETTE.: *Musicoterapia*. Barcelona 1967 p. 60. Ver también Hunter, Richard Alfred, Ida, Mc Alpine. *Trescientos años de la psiquiatría, 1535-1860 : una historia que se presenta en una selección de textos en inglés*. Oxford University Press, 1963 p.377 También en Esquirol. Jean Etienne. *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845 p.80

⁵⁰⁷ ESQUIROL, JEAN ETIENNE.: *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845

“Los vicios de la educación adoptada por nuestras jóvenes, se basan en la preferencia dada a adquisiciones puramente ornamentales, la lectura de novelas, lo que da a la inteligencia una actividad precoz y deseos prematuros, junto con las ideas de una excelencia imaginaria que nunca se puede realizar, la frecuentación del plan y de la sociedad, el abuso de la música, y la falta de ocupación, se hace suficiente para que se produzca la locura entre nuestras mujeres”⁵⁰⁸

Más adelante, pareció resarcirse de sus palabras iniciales y recurrió a los clásicos para justificar la bonanza musical y sus extraordinarios poderes morales, acordándose de los modos griegos y sus efectos:

“Los antiguos se han jactado de los efectos maravillosos de la música. Heródoto y Pausanias aseguraron que la mayoría de los legisladores eran músicos, y que la música fue empleada para civilizar a los hombres. El modo frigio, dominaba a la furia, el lidio, tranquilizó a la melancolía, el eólico se dedicó a las pasiones amorosas. Cada pasión tenía un ritmo que era propio de él, mientras que los modernos han sacrificado todas las cosas a la armonía. Los Judíos, griegos y romanos eran igualmente conscientes del poder de la música”⁵⁰⁹

Aunque no nos sorprenda, la incredulidad hacía los poderes terapéuticos de la música de su tiempo, hace que pensemos que el deseo del psiquiatra era que la terapia musical no cayese en el olvido, pero dudando también de los antiguos, dijo que sus homólogos psiquiatras, médicos e historiadores contemporáneos no documentaron ni fundamentaron la acción curativa de la música, por lo que vaciló de su utilidad:

“Creo que los antiguos han exagerado los efectos de la música, así como muchas otras cosas. Los hechos, denunciados por los modernos, no son lo suficientemente numerosos como para que podamos determinar las circunstancias en que la música puede ser de utilidad”⁵¹⁰

No obstante, a pesar de las vacilaciones y del escepticismo, no se resistió a su aplicación, y precisó, bebiendo de las fuentes medievales sobre los tratados de la melancolía, que la música tenía más incidencia en esta patología que en cualquier otra. De tal modo,

⁵⁰⁸ Ibid. p.36

⁵⁰⁹ Ibid. p.80

⁵¹⁰ Ibid.

actuó como terapeuta esta vez, y explicó la adecuación de las canciones que se debían interpretar según la dolencia del paciente:

“Los efectos de la música, a la que los antiguos han atribuido muchos milagros, es más beneficioso en la melancolía que en otras formas de enajenación mental. Galeno nos asegura, que Esculapio estaba acostumbrado a curar las enfermedades de la mente, por las canciones y la armonía. Nosotros leemos en la historia de la música, y en los escritos de los médicos, los ejemplos de curas efectuadas por este medio. Con el fin de hacerla eficaz, hay que emplear un pequeño número de instrumentos, y seleccionar aires adaptadas a la condición del paciente”⁵¹¹

A nivel fisiológico, según Esquirol, la música actuaba sobre el físico mediante la determinación de las vibraciones nerviosas, estimulando la circulación sanguínea y actuando sobre el estado de ánimo mediante la fijación de la atención, transmitiendo impresiones dulces, y llamando a los recuerdos agradables. Para exponer esto mencionó el popular instrumento suizo “ranz de vaches”, cuerno alpino que despertaba la nostalgia de aquellos que lo escuchaban.⁵¹² El psiquiatra francés propuso entonces, al igual que Rousseau, que la música popular era la más adecuada al tratamiento:

“¿Querían éxito en el tratamiento de los enfermos mentales?, Pues para conseguirlo, hay que elegir a un pequeño grupo de instrumentistas, que se deben colocar fuera de la vista del paciente, y deben ejecutar aires conocidos de su infancia o que eran agradables a él antes de su enfermedad”

Sin saberlo, en estas últimas palabras, Esquirol estaba aplicando una introspección musical muy interesante para el enfermo, pues el trabajo memorístico de recordar las melodías, le llevó a encontrarse con tiempos mejores y con la música de su infancia, que es la que realmente nos entenece y nos puede descubrir patologías psíquicas del pasado.

La ubicación del grupo de cámara era significativo, pues al igual que pasaba con Farinelli y los monarcas españoles del barroco entre otros, parece que la terapia debía conducirse desde una

⁵¹¹ Ibid. p. 230

⁵¹² Ibid. p.80

habitación contigua de donde se encontraban los dementes, jugando con el factor inconsciente del enfermo, donde el sonido le llegaba no sabiendo que era para el tratamiento de su dolencia, pues podía llegar a rechazarlo: “He encontrado a quienes la música pone furiosos..., a otro porque pensaba que era horrible que alguien pudiera entretenerse cerca de una piltrafa como él...”⁵¹³

En otro apartado de su obra, describió la epilepsia y sus posibles terapias, entre las que se encontraban efemérides que constataron el uso musical como prevención de los ataques. Así lo comentó:

“Es esencialmente a las influencias de higiene, que hay que recurrir en la lucha contra la epilepsia. Son de aplicación indispensable, para renovar, en cierto modo, la constitución de los enfermos. Por estos medios se les permitirá participar en el cultivo de la tierra, en el ejercicio a caballo, y en la gimnasia, el baile, la natación y la esgrima. Hipócrates recomendó el cambio del país. Van Swieten ha sido testigo de muchos epilépticos, que no tenían ataques durante su residencia en las Indias Orientales. Marín cita el ejemplo de una niña, que impidió a los ataques por parte de la música”

Tomando el ejemplo de la casuística de su maestro Pinel, Esquirol detalló con mayor precisión y redacción algunos casos cuya terapia y experimentación se desarrollaron en el campo de la música.

Se rodeó de grandes personalidades de la medicina psiquiátrica del momento, así como de grandes músicos, que le asesoraron y contribuyeron a su investigación.

El caso “Quenau”

“Quenau fue admitida en la Salpêtrière en 1781, a la edad de diez años. Tenía buena constitución. El rostro estaba más desarrollado que el cráneo. La parte superior de la cabeza estaba deprimida, la pequeña porción occipital y la frente aplanadas.

Su fisonomía era estúpida; se expresaba lo suficientemente bien para conseguir sus propósitos. Estaba constantemente expuesta al aire, sin importarle el clima, y tenía un apetito considerable. Era necesario

⁵¹³ Ibid. p.80-81

vestirla. Cuando intentaba hablar, lanzaba un grito ronco, raramente articulado, y no cesaba hasta que se le entendía. Ella comprendía por medio de los gestos, lo que hacía relativamente fácil comunicarse. Agradecía a la enfermera que la asistía y progresivamente, entendía el lenguaje si se le hablaba despacio y en un tono alto de voz. Aunque no habitualmente, se enojaba con facilidad cuando no conseguía satisfacer su gula, y lloraba empapando su cara, teniendo buen cuidado de no mojarse la camisa, pues se cubría la garganta con las manos.

Nunca ha sido capaz de aprender un oficio. Sin embargo, esta imbécil, es un músico. Fui testigo de una danza en la que saltaba al tiempo del compás, además repetía con voz áspera la melodía cantada, no con la letra, sino los aires, de los cuales ha aprendido una gran mayoría.

Un alumno de la de la Salpetriere tocaba el violín. Le propusimos tocar para Quenau, que siguió el sonido con extrema atención, buscando de dónde podían venir aquellos sonidos. Poco a poco se fue acercando al músico y se sentó junto a él, sin parar de mirarlo. Monsieur Guerry, que así se llamaba el violinista, improvisó una melodía. Ella la siguió, la retuvo y la repitió exactamente igual a como había sido interpretada. Así, cuando se le pedía que recordara la pieza de Monsieur Guerry, como instantáneamente la “cantaba” sin problemas, de principio a fin.

Un día, Monsieur Despres, un interno del hospital, cantó un aire complicado; Quenau, redobló su atención, fijó sus ojos en sus pupilas, y se esforzó por ponerse al unísono con el cantante. Entonces, sabiendo lo que le gusta comer, colocamos en la puerta de la habitación, a la vista de ella, un cuenco con frutas. Sus miradas y gestos, deseaban tomarlas, pero cuando hizo el ademán de echarles mano, Monsieur Despres, cambió el aire y el tempo de su música. Inmediatamente, Quenau abandonó la idea de los frutos y volvió junto al cantante, marcando el nuevo tempo propuesto. Una vez cesó el canto, atacó con avidez la fruta.

En el 25 de agosto de 1833, M. Litz, por invitación del señor Leuret, asistió con mucho gusto a los siguientes experimentos, que se hicieron en presencia del Doct. Mitivié⁵¹⁴, en el estudio de M. Pariset, médico de

⁵¹⁴ Jean-Etienne Frumance Mitivié (1796-1871) publicó con François Leuret: *La frecuencia del pulso en la locura*. en cuenta en relación con las estaciones, la temperatura atmosférica, fase lunar, edad, etc. La refutación de la opinión aceptada en la disminución de la frecuencia del pulso en los ancianos. Tenga en cuenta la gravedad específica del cerebro de los enfermos mentales. París, Crochard, 1832, pp XI-90.

la división de los enfermos mentales en el Salpetriere. M. Liszt improvisó varios aires. Quenau los escuchó con detenimiento, pero manifestó dificultades para repetirlos. Su voz era incapaz de llegar a la habilidad del célebre músico. Mientras M. Liszt tocaba el piano, Quenau estaba inmóvil, sus ojos mirando los dedos del gran intérprete, y comenzó un movimiento convulsivo, dirigiéndose hacia varias direcciones, mordiéndose los puños, golpeando con el pie, alzando los ojos hacia arriba, y utilizando todo lo posible para ponerse al unísono. La transición hacia un sonido agudo, provocó una contracción repentina de todos los músculos, como si estuviera agitada por una descarga eléctrica. Este último experimento se repitió más de veinte veces, y siempre con el mismo resultado. El Dr. Leuret indujo a abandonar el estudio, y le mostró unos albaricoques. Sin embargo M. Liszt volvió a tocar el piano. Ella volvió a su lado, y mientras se oía el instrumento, volvió a quedar prendada del sonido, volviendo a los albaricoques sólo cuando la música cesaba. A pesar de esta capacidad innata para la música, según informó Gall, su cráneo no ofrecía el desarrollo para que esta área estuviera tan desarrollada.

El 15 de enero de 1837, Quenau, a la edad de sesenta y seis años, murió de neumonía aguda⁵¹⁵

Indudablemente, es uno de los casos mejor narrados sobre la casuística terapéutico-musical que nos hemos encontrado a lo largo de los periodos estudiados. Además, es el primero cuya intervención se realiza a una paciente con una deficiencia mental severa, que hasta físicamente (forma craneal), estaba descrita como evidente.

La patología en sí, pues no se detalla exactamente, podía ir desde una malformación congénita, hasta un accidente cerebral (golpe, ataques etc.), donde la paciente mostraba síntomas inequívocos de lo que Kraepelin en su *Ein Lehrbuch für Studierende und Aerzte*⁵¹⁶, en 1899, llamó idiocia simple con atraso mental, en el que se disponían de aptitudes muy leves.

Padecía estados convulsivos cuando no se hacía lo que quería, carecía de lenguaje, pero su comunicación y entendimiento era

⁵¹⁵ ESQUIROL. JEAN ETIENNE. : *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845 pp. 455-456

⁵¹⁶ KRAPELEIN, EMIL. : *Ein Lehrbuch für Studiarende und Ärzte*. 6th ed. Leipzig: Barth, 1899

posible. Estaba especialmente obsesionada con la comida, manifestando más gula que apetito.

Por lo que parece, el descubrimiento de su interés por la música fue casual, pero desde ese momento, fue la terapia más utilizada cuando se le quería disuadir de la voracidad mostrada con la comida. De hecho, el experimento descrito en primer lugar, se mostró como un estímulo- respuesta, tal y como años más tarde describirá el ruso Iván Pavlov (1849-1936). Pero centrémonos en el hecho musical en si y en la capacidad musical de Quenau.

Evidentemente, Quenau no podía tener la aptitud de interpretar al instrumento ni de entender las notas que tarareaba, pero lo que si estaba claro, es que tenía una capacidad innata para decodificar sonidos en su cerebro y traducirlos en vocalizaciones ordenadas y secuenciadas, donde las melodías escuchadas eran transformadas en un ronco tarareo, por lo documentado, bastante inteligible. Si a esto añadimos una capacidad memorístico-musical importante, al recordar las canciones que en su presencia se habían interpretado, la conexión entre esa mente maltrecha con la realidad, a través de la música, era un hecho probado.

No se describe si en alguna sesión se le hizo partícipe de intentar manipular o tocar algún instrumento de percusión con el que pudiera seguir el ritmo marcado por los instrumentistas, por lo que la terapia se limitaba a la audición y a la imitación. Si el interés por conseguir el objetivo era canalizar la obsesión por comer hacía los sonidos, parece, según lo escrito, que se había conseguido.

Pero vayamos más allá en cuanto a la música que se empleó en la terapia. En las primeras sesiones, las melodías eran canciones simples con instrumentos con una sola línea melódica (violín o voz), donde la repetición era más viable y más sencilla. Aquí la paciente se mostró complacida con su éxito de equipararse al unísono a la música que brotaba de las fuentes sonoras señaladas.

En la sesión del 25 de agosto de 1833, se la extrajo de la Salpetriere para realizar el experimento, y se llamó a un pianista virtuoso. Tal intérprete no era otro que el extraordinario pianista húngaro Franz Liszt (1811-1886), afincado en París desde 1823, que

contaba con 22 años cuando se le requirió para formar parte del tratamiento. Dado el increíble virtuosismo del pianista magiar, y la cantidad de notas que tocó ante la demente, ésta, no fue capaz de igualarse tonalmente con él en ningún momento, desquiciándose, convulsionando, y poniéndose muscularmente rígida. Al interrumpirse la música, se le ofrecieron albaricoques, a los que atacó insaciablemente, y liberó su cuerpo de los síntomas mostrados. Sin embargo, cuando Liszt volvió al piano, Quenau dejó los albaricoques y corrió de nuevo a su lado.

El interés de la paciente era escuchar e intentar corresponder con lo que se le ofrecía, en este caso la música. Manifestaba una actitud de gratitud hacia lo que se estaba regalando, frustrándose cuando no era capaz de corresponder con “su arte”, cuando no era capaz de aportar nada a aquel maravilloso sonido.

Es fácil pensar que tanto Esquirol como los allí presentes, buscaban una forma de comunicación alternativa a la verbal, de la cual carecía la enferma, y si además se conseguía atemperar la obsesión por comer y despistar esa manía, el tratamiento había funcionado.

El pensamiento a favor del entendimiento musical de los dementes, era un tema bastante extendido por la Europa clasicista. El médico, frenólogo y mesmerista inglés, John Elliotson (1791-1868), estaba convencido de que en la demencia (a la que denomina idiocia), los afectados podían ser capaces de utilizar los cinco sentidos perfectamente, y el sentido de la audición en relación con la inteligibilidad musical era viable, tal y como nos demostró Quenau en el caso anteriormente relatado:

“Muchos idiotas tienen los sentidos defectuosos y no saben nada en absoluto; sólo pueden comer, beber y dormir. Algunos idiotas tener un gran placer en la música, no es que vayan a ser grandes músicos, pero saben qué es la música, ellos la entienden, y muchos recuperan cierta cordura por su mediación”⁵¹⁷

⁵¹⁷ ELLIOTSON, JOHN.: *Lectures on the theory and practice of medicine*. University College. London 1839. p. 420

Sin embargo Elliotson dio una explicación factible a una posible elocuencia pasajera de los “idiotas”, es decir, creyó que las habilidades musicales mostradas, eran efímeras y que eran producto de una “excitación cerebral” que pronto desaparecería. Al respecto nos ilustró con casos contados por Benjamin Rush, al que ya hemos estudiado y por el Dr. Pinel:

“Hay personas que en la locura tienen sus facultades mentales aumentadas. El Dr. Rush dice que tenía una paciente demente, que compuso y cantó himnos y canciones deliciosamente, al final sin embargo, nunca mostró ningún talento para la música o la poesía anterior. Había un entusiasmo parcial del cerebro mientras que otra parte estaba mal. El Dr. Willis⁵¹⁸ tuvo un paciente, que, en el paroxismo de la locura, recordaba largos pasajes de los autores latinos, y se deleitaba repitiéndolos.

Circunstancias similares a éstos se dan cuando el cerebro está bajo la excitación de la fiebre”⁵¹⁹

Tras leer las anotaciones de Elliotson, podemos entender el escepticismo de Esquirol, al no dar un absoluto crédito a la labor musical en el cerebro enfermo. No obstante, como veremos más adelante con el Dr. Leuret, las aptitudes, por muy lisonjeras que fueran, podían educarse, y aquellos dementes que mostraran afinidad por la música, podían ser instruidos en ella y adquirir conocimientos interesantes.

Pero no nos desviemos de las investigaciones de Esquirol.

⁵¹⁸ Francis Willis (1718-1807), médico personal del rey Jorge III, que sufrió una demencia durante gran parte de su vida. En la primera aparición de la enfermedad Willis trató al monarca con rudimentarios tratamientos que compaginó con paseos al aire libre, conversaciones y audiciones de música. Tras esto el rey se recuperó, pero doce años más tarde recayó e intentaron curarle con la misma terapia. Esta vez no funcionó y se llevó la locura a la tumba en 1820.

⁵¹⁹ ELLIOTSON, JOHN.: *Lectures on the theory and practice of medicine*. University College. London 1839. p. 428

El caso Gian

Los casos de las investigaciones de Esquirol fueron muy amplios a la par que interesantes. Posteriormente a los trabajos realizados con Quenau entre otros, abandonó la Salpêtrière para instalarse en 1825 como director de Charenton. Con el bagaje musical que había adquirido, siguió aplicando esta terapia con otros internos. Así en este mismo año, describió otros sucesos en los que la música fue el modo de comunicación de algunos de sus alienados:

“M. de Gian ingresó en Charenton con treinta y seis años de edad en el año 1825. Su patología era congénita, habiendo sufrido la madre en el parto, una afección moral. Su estatura estaba algo por encima de lo normal, y su complexión era bastante varonil. Nadie habría dicho de su anomalía, puesto que era expresivo y muy receptivo con su entorno.

Reconocía a su asistente sin dificultad y era muy sumiso a los gestos y la voz de éste, así como a las personas que manifestaron interés en él, pues les sonreía de lejos, sin embargo, cuando se le acercaban, su cara se tornaba triste.

Hasta la edad de veintiún años, estaba acostumbrado a cantar sin cesar, sin articular ninguna palabra. En esta época sin embargo, había dejado de cantar, después de un ataque de reumatismo articular agudo. No obstante, la música seguía produciéndole una impresión de gran alcance, y le excitaba fuertemente.

La emoción manifestada con la música era proporcional al número y el ruido de los instrumentos. Pues al hacerle escuchar una flauta, parecía no prestar atención a la dulzura de su sonido. Cuando por el contrario, escuchaba música con un sonido fuerte, irrumpía un conjunto alocado de risas, bailes y saltos”⁵²⁰

El objetivo propuesto con M. Gian no está del todo explicado, sin embargo, podemos llegar a una conclusión ciertamente evidente. Por lo que parece, tenía un carácter muy reservado y se manifestaba tímido con su entorno. La conexión comunicativa con los demás, era a distancia, menos con su asistente, por lo que sería razonable pensar, que desde este punto se utilizara la música para buscar una vía alternativa de contacto con el medio. No obstante, las exigencias

⁵²⁰ ESQUIROL, JEAN ETIENNE.: *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845 pp. 458-459

musicales de Gian eran peculiares. Como hemos leído, cualquier música no era válida para conseguir llamar su atención. Tenía que ser polifónica, instrumental y dinámicamente *forte-fortissimo*. Probablemente tal intensidad sonora enardecía su espíritu aturdido y apocado, consiguiendo en él un impulso anímico interesante.

Tras este último caso, Esquirol describió como, prácticamente todos los internos en las instituciones que regentó, cantaban y se mostraban afines a la música. Algunos gesticulaban, otros entonaban, pero todos eran sensibles a los sonidos y a ninguno de los pacientes representados en los casos descritos dejaba indiferente:

“...sin embargo, que no nos sorprenda la facilidad que la mayor parte de los idiotas poseen, de cantar, y recordar una variedad de “aires” al lado de los ejemplos que he relacionado anteriormente, he aquí que casi todos los niños idiotas, los cuales he tratado, cantan un poco de “aire” con más o menos corrección, o por lo menos, algunos pasajes de música, aunque privados de la palabras”⁵²¹

Otros casos

En el volumen 6 del *Dictionnaire des ciencias medinales* publicado en 1828, se recogió un breve suceso en el que Esquirol, realizó un tratamiento con música a una paciente con una melancolía aguda, taciturna y en estado nervioso constante. Las reacciones de ésta ante los estímulos sonoros cambiaron por completo su estado de ánimo, pues al escucharlos bailó al ritmo de la misma hasta la extenuación, durmiendo profundamente desde entonces.⁵²²

François Leuret, homólogo y contemporáneo de Esquirol, también contó algunos casos terapéutico musicales de éste último. Así narró la historia de un lipemaníaco (melancolía o depresión aguda), al que Esquirol prescribió música para su tratamiento desacertando la opción por completo, pues el paciente se mostró irascible y disconforme con la terapia:

⁵²¹ Ibid. p 468

⁵²² Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 6 p.418. Bruselas 1828

“El hermano de un lipemaniaco, trajo de París a los mejores músicos para que tocaran ante su hermano, según había mandado M. Esquirol. La reacción no fue la deseada, pues al escuchar la música de los intérpretes, que se disponían en un apartamento contiguo al suyo, se puso furioso, y violento con los que estaban con él. Decía: es horrible para estén tocando tan felices cuando yo me encuentro en este estado. Mi hermano amado, ya no lo es, pues quiere volverme aún más loco de lo que estoy.

Tras esta desagradable experiencia, M. Esquirol concluyó: He observado varios a músicos muy cualificados que me han ayudado a tratar la enfermedad, pero en algunos casos, los alienados durante sus dolencias no han podido escuchar los tonos, mostrándose molestos en primer lugar, e irritables al final”⁵²³

En este último caso, se demuestra las veces que hemos considerado a la música como un estímulo bipolar, es decir, capaz de producir bonanza, pero también irritabilidad. Del mismo modo, en otro momento, contó Esquirol como una señora, apasionada e intérprete musical al piano y al canto, padecía de la misma dolencia que el anterior (melancolía), y como se le indujo a que tocara y cantara para alegrar su estado anímico. Comenzó con fuerza y alegría a tocar y cantar melodías que le eran familiares y que recordaban a su niñez, pero pronto se sumió en la desesperación y su interpretación se tornó absoluta e insoportablemente monótona, agravando su estado de salud.⁵²⁴

Tal vez fueran dos de las aplicaciones del psiquiatra francés que más le hicieron dudar de los poderes musicales, llevándole a una desazón relativa, en la que gracias a su insistencia no cejó en seguir intentándolo con aceptables resultados posteriores.

Sin embargo, el ansia de investigación alrededor de la música llevó a Esquirol a plantear un innovador tratamiento terapéutico musical en masa, nunca antes concebido, obteniendo un rendimiento a sus propósitos algo confusos. Así nos lo describió:

“El hospital de la Salpêtrière, me ofreció un inmenso campo en los ensayos clínicos con la música, y no me reprocho el haber descuidado

⁵²³ LEURET, FRANÇOIS.: *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p. 300-301

⁵²⁴ Ibid. p.301

otros tratamientos. Contábamos con más de 1200 mujeres locas internadas en el hospital. De estas, 200 estaban sometidos diariamente a un observación particular y fueron seleccionadas para el tratamiento sonoro. Tenía tantas aplicaciones parciales con la música, que quería probar a las masas. Mis experimentos se realizaron durante el verano de 1824 y 1825. Contraté a algunos músicos muy distinguidos de la capital, acompañados por estudiantes del Conservatorio de Música, que vinieron a la institución varios domingos. El grupo lo formaba el arpa, piano, violín, instrumentos de viento y voces excelentes, que se combinaron se combinaron para hacer conciertos conciertos agradables e interesantes. Después de los primeros conciertos, se desarrollaron los acontecimientos, y respondieron a la terapia satisfactoriamente alrededor de 80 mujeres. Entre las convalecientes, estaban las maniáticas, las monomaniacas, y las lipemaniacas tranquilas”

Hasta este punto, la información que Esquirol relató parece, cuanto menos, amen de innovadora, prometedora, pues haciendo un estudio de campo como lo hizo, seleccionando los sujetos control, y con una recogida de datos estadística, se podría convertir en el primer análisis con una fundamentación empírica probada. Sin embargo, las conclusiones no fueron tan alentadoras como prometían:

“Se transmitió la música en todas las claves y modos posibles, así como en todas las medidas. Se tocada y cantaba con variaciones y grandes fragmentos de obras. Mis locas estaban muy atentas, sus caras se animaron, sus ojos se hicieron más brillantes, pero todo se quedó en silencio: un par de lágrimas cayeron, dos de ellas pidieron que se cantara una canción concreta y les dimos ese deseo”⁵²⁵

Ante una población de estudio tan amplia, los resultados desde los propósitos de la terapia musical, fueron inciertos y poco homogéneos. A pesar de la selección que realizó Esquirol y su ayudante Chambeyron, los sentimientos despertados en las 80 mujeres fueron dispares y difícilmente medibles. Aunque si bien coincidieron en silenciarse todas a la vez, tal vez el psiquiatra se esperaba mayor reacción de ellas, gritos o alabanzas, aleluyas o danzas, un halo de recuperación, pero tras la música solo se oyó el viento. Así transmitió Esquirol su frustración: “Este nuevo

⁵²⁵ LEURET, FRANÇOIS. *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p. 302

espectáculo para nuestra enfermedad, no estuvo exenta de influencia, pero mediante él no se obtuvo curación, ni siquiera la mejora en su estado mental...”⁵²⁶

Favorecer a un grupo tan nutrido de pacientes con un mismo tratamiento evidenció la falta de conocimientos del psiquiatra francés al respecto, aunque la intención no era mala, era muy difícil hacer coincidir los gustos musicales de 80 enfermas. Algunas sentirían lo mismo, otras tantas lo contrario, algunas manifestarían tristeza, otras alegría, pero no hubo una uniformidad emocional como la que pretendía el psiquiatra. No obstante, y como hemos podido suponer, la música no dejó indiferente a ninguna, pero no era suficiente para argumentar una acción terapéutica convincente.

Como colofón a los sucesos en su estancia en Charenton, Esquirol nos regaló una síntesis perfecta a la realización de la terapia musical y un último caso, en el que el paciente, después de haber sido sometido a psicoterapia y actividades de diferente tipo, encontró su único alivio en la acción musical:

“Ocho años de experiencia en el Hospital Psiquiátrico (Charenton) me han otorgado oportunidades de utilizar la música para el tratamiento de los enfermos con profundas deficiencias mentales y defectos físicos. De seis meses a un año de terapia musical, fueron suficientes para cambiar totalmente la visión del mundo que tenían los enfermos y la visión que el mundo tenía sobre ellos.

Entre los más impresionantes ejemplos, es el caso de un enfermo mental de 55 años de edad quien después de 20 años de psicoanálisis, terapia de sueño, psicodrama y una infinidad de intentos para tratar de tener una vida normal, encontró el valor para revivir y contar una experiencia traumática que había enterrado profundamente en su subconsciente desde los 14 años. Esta catarsis dramática seguida de una completa metamorfosis de la personalidad del enfermo fueron posibles gracias a una composición específica de música”

Un siglo antes que Sigmund Freud acuñara el término psicoanálisis, nos recreamos en la genialidad de Esquirol, pues utilizó métodos similares para encontrarse con un paciente cuyo pasado, no le permitía evolucionar ni psíquica ni físicamente. A diferencia de

⁵²⁶ Ibid. p.303

Freud, Esquirol recurrió a la memoria musical hasta llegar al punto introspectivo en el que el paciente se había estacionado. Gracias a dicha memoria, el enfermo revivió una angustiada situación que fue capaz de revertir, y según parece, solo con la audición de una determinada melodía.

Esquirol, no deja de sorprendernos con estos detalles relatados con devoción. Sin embargo, y como hemos podido corroborar, sus propósitos sufrieron altibajos significativos, pues en muchas ocasiones, los objetivos propuestos o las reacciones esperadas tras la aplicación del tratamiento musical, no fueron las esperadas, compaginando con momentos exitosos al respecto, donde la música jugó un papel determinante en la “recuperación” de sus dementes.

A pesar de las dudas, se convirtió en un referente de la terapia musical, al que hay que recurrir para hacernos una idea de la innovación que llevó a cabo en una etapa convulsa y llena de prejuicios.

7.2.5. François Leuret y la educación musical de los dementes

François Leuret (1797-1851) anatomista y psiquiatra francés oriundo de Nancy, estudió medicina con Jean-Étienne Dominique Esquirol, y fue el médico jefe de la Bicêtre, en París. Dos de sus estudiantes más conocidos fueron Paul Broca (1824-1880) y Pierre Louis Gratiolet (1815-1865).

Leuret hizo numerosas investigaciones con los dementes de su institución y fue partícipe en otras de sus homólogos, pero al igual que estos, véase Esquirol, utilizó la música como un recurso más, que en ocasiones se convirtió en una poderosa herramienta terapéutica tal y como lo expuso en su obra *Du traitement moral de la folie*⁵²⁷. En este escrito, dio pinceladas significativas alrededor del tratamiento sonoro valorándolo desde un punto de vista muy ilusionante, a la par que escéptico. En el siguiente párrafo transmitió esa sensación de duda:

⁵²⁷ LEURET, FRANÇOIS. : *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 vv.pp

“Yo también quería probar la música como terapia. Hay pocos médicos alienados que han recurrido a estos medios de distracción, ya sea entre los antiguos como entre los modernos. Se han hecho intentos en este género, pero he encontrado, demasiado incompleta la cuestión en cuanto a la eficacia de la música en el tratamiento de la locura, y voy a hablar con los que hicieron estos intentos”

¿Por dónde comenzar a investigar en este campo?

En primer lugar, Leuret no tenía entre su plantilla a ningún músico que le sirviera de terapeuta, por lo que tuvo que buscar entre sus pacientes. Las pesquisas dieron resultado, y encontró un músico violinista con un trastorno obsesivo. Lógicamente, primero había que tratar al violinista, pues su miedo al entorno, había creado a un personaje temeroso, melancólico y obsesionado. Así lo describió nuestro psiquiatra:

“Como no tenía a mi disposición, ni cantante ni músico, tuve que buscar entre los alienados. Entre ellos había un violinista viejo y enfermo, del que aparentemente poco se podía sacar. Creía que le perseguía la policía, y no se atrevía a comunicarse con nadie. Para hacer que funcionara y poder darle de comer tenía que usar varias alternativas. Lo cierto es que no sabía muy bien como hacerlo y pensé directamente en la música.

Conduje al paciente hasta el cuarto de baño. Tenía dos alternativas, o el baño de agua fría o coger el violín: debía elegir. Vaciló durante algún tiempo, pero finalmente prevaleció el recuerdo de su profesión, y tomó el violín. Tocó una melodía, una que él quiso, la Marsellesa. Teniéndolo en este punto, tenía que aprovechar para obtener más de él. Sin dilación lo lleve a la escuela de música contigua a la Bicetre, y contraté a algunos cantantes para que él los acompañara.

Realizamos este tratamiento durante dos meses, en los que el hombre volvió a ser el gran violinista que era y continuó con el ejercicio de su profesión. Desde entonces, y para cualquier tratamiento con otros pacientes, acudí para que me ayudase”⁵²⁸

Tengamos en cuenta, que el paciente violinista, presentaba una patología “curable”, si se trataba correctamente. Según Leuret, no hubo otro medio de terapia que no fuera la música.

⁵²⁸ Ibid. p.177

Sabemos por otros escritos, que las personas que tenían contacto directo con este arte (intérpretes), eran susceptibles de tener mayor aquiescencia con todo lo que fuera relativo a ella. Una mente preparada para aceptar y reproducir sonidos o movimientos, adquiriría una plasticidad distinta a aquellos que no estaban acostumbrados a este ejercicio. Cuando el paciente era un intérprete de cualquier instrumento, la concesión de permisos de disfrute, podían proporcionar una ocupación a la mente, pero aun así, se tenía que actuar con precaución para realizar una adecuada adaptación de la música en el individuo.⁵²⁹ Por lo tanto cabe pensar, que la terapia se sucedió en un periodo relativamente corto de tiempo, obteniendo resultados inmediatos.

Por otra parte es interesante comentar el reclamo utilizado por Leuret para que el paciente volviera a sus costumbres. Podemos entender que la idea de la ducha fría no era nada alentadora, y que no había muchas alternativas donde elegir. De este modo, al alienado no le quedó más remedio que elegir lo menos agresivo para su cuerpo y mente. Sin embargo, la psicoterapia, que hubiera sido lo más adecuado, no apareció en el escrito, aunque por otra parte, no sabemos si fue un método utilizado y no aceptado por el enfermo.

En conclusión, el paciente se reestableció por completo de sus manías gracias a la intervención de la música. Así lo mostró Leuret con dos posibles hipótesis al respecto de la intervención musical en la locura:

“La curación de P... es, sin duda, debido a lo que él hizo con la música. Es la música por lo tanto influenciante en el tratamiento de la locura? O bien P... sanó debido a que haciendo música, volvió a su antigua profesión? Estas dos causas son, en mi opinión, las que han contribuido a la curación, y no podía decir que ambas cual de ellas han tenido mayor participación en el resultado”⁵³⁰

A partir de este hecho, el psiquiatra se interesó cada vez más por la acción terapéutica de la música y se esmeró en encontrar entre sus

⁵²⁹ *La práctica de la medicina: un tratado de patología especial y terapéutica*. Filadelfia 1848. p. 277

⁵³⁰ LEURET, FRANÇOIS.: *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p. 298

pacientes y los del hospicio de la Bicetre, un grupo de cámara y un pequeño coro.

Tan pronto tuvo su conjunto musical, aplicó asiduamente un tratamiento a todos sus enfermos, convirtiendo a la música en un elemento de distracción para todos los internos y en una terapia medicinal indispensable para aquellos susceptibles de ser curados:

“Encontré a un grupo de músicos y cantantes; los músicos se encontraron entre las personas ciegas del hospicio, y los cantantes entre los locos. En pocos días fueron capaces de cantar juntos y en armonía. Ahora, aplicó la música para muchas cosas: después de las lecturas por la noche, un par de canciones por las mañanas que elijo de forma draconiana, y veo la satisfacción de mis enfermos, dejándoles que de ellos broten algunas ideas y sentimientos suaves, que se multiplican cada día, y en aquellos que son curables, no dejar de alentar su retorno a la razón”⁵³¹

Las apariciones del pequeño grupo musical se multiplicaron y se recurrió a ellos para el día a día de los enfermos e incluso para las reuniones entre los profesionales del establecimiento mental:

“Dos veces por semana, nuestras reuniones más serias, están acompañadas de canto y música. Si el tiempo es malo, nos quedamos en el pasillo de la escuela, y si hace buen tiempo, vamos al jardín del hospicio, y allí, todos nuestros pacientes se disponen entorno a los músicos y cantantes”⁵³²

Visto que el éxito de las investigaciones alrededor del hecho musical, cumplían los objetivos de Leuret, estableció un sistema educativo en el que la música y el canto se convirtieron en objeto de estudio para los dementes inteligentes:

“Esta institución se está perfeccionando. Varios miembros del Consejo, tales como Hervé de Kergorlay y Jean Dennis Cochin, seguido y apoyado por las ideas progresistas del Sr. Wilhelm⁵³³, que tiene tan felizmente establecidas escuelas de canto en todos los distritos

⁵³¹ Ibid. 177

⁵³² Ibid.

⁵³³ Leuret buscó patrocinadores y hombres de negocios que apostaran por su proyecto musical. De este modo encontramos al político y abogado Hector Kergorlay (1803-1873), y el abogado y filántropo Jean Dennis Cochin (1789-1841).

París, me han ofrecido la ayuda de su experiencia, y se ha diseñado un proyecto para la educación musical adaptada a los intelectuales de nuestros pacientes, un proyecto que espero poner pronto en ejecución”⁵³⁴

La declaración de intenciones del psiquiatra y sus propósitos se orientaron hacia un sector muy determinado de su comunidad: aquellos alienados capaces de obtener un resultado satisfactorio de la educación musical. Entre ellos se manifestaban diferentes sensaciones que en conjunción con los sonidos derivaban en distintas impresiones:

“Estas lecciones, para que fueran útiles, era necesario hacerlas incluso cuando había mala gana o a la fuerza. Una persona demente que se comprometía a tomar clases de música estaba por lo general, muy cercana a sanar. Si se trataba de un músico, se sabía de antemano que podía mantener la ilusión y hacer música: la música y la locura siempre podían caminar juntas sin ningún tipo de perjuicio. Pero sí, por el contrario, la locura provocaba estados de abatimiento y tristeza, la música, era una especie de antídoto contra las ideas locas, que terminaban siendo rechazadas y derrotadas”⁵³⁵

Desgraciadamente, a lo largo de sus escritos, no se estableció que tipo de enseñanzas musicales se llevaron a cabo, pero ligado a este hecho, sí detalló como utilizó el ritmo musical para acompañar los pasos de aquellos internos que tenían problemas de movilidad y desplazamiento, cuyas anomalías podían ser reeducadas con el ritmo en la deambulación.

Por otro lado, Leuret tenía muy presente que la “nueva terapia” que estaba comenzando a aplicar, manifestaba mediante la práctica, sus pros y sus contras. Evidentemente, no se le podía escapar el hecho de que las características del paciente estuvieran por encima del propio tratamiento, contraindicando en ocasiones la terapia sonora, dependiendo de la que presentaran, no obstante, se erigió en defensor absoluto de la terapia considerando infundadas aquellas teorías que la refutaban y criticaban:

⁵³⁴ LEURET, FRANÇOIS.: *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p.178

⁵³⁵ Ibid. p.304

“Sé que en los últimos tiempos sobre todo, la influencia de la música en la locura, ha sido considerada como nula, y creen que es útil sólo para aquellos cuya recuperación está a punto de terminar; pero esta opinión está totalmente infundada. La música para los locos actúa igual que cualquier remedio farmacéutico en el tratamiento de enfermedades comunes. La locura ofrece muchas variedades y depende del estado de locura donde la música es adecuada y otros en los que sería perjudicial. Y para los pacientes en que la música es adecuada, no creo que cualquier tipo de música pueda tener éxito. Cada forma de locura, sus síntomas, los achaques, lleva sus curaciones distintas”⁵³⁶

Para sostener su defensa de la terapia musical reprodujo las efemérides de Saúl y David, así como las de Farinelli y Felipe V.⁵³⁷ Además contó con la inestimable colaboración de su homólogo y amigo Esquirol, con el que, como hemos visto anteriormente, compartieron investigaciones en este campo. De él dijo:

“Hay pocos escritores que han visto en la música una forma de medicina para curar la patología de la locura, pero debo decir que hay pruebas suficientes para ser positivo y dedicarle una gran confianza. M. Esquirol, en muchos experimentos, trata de determinar lo que se debe pensar en este punto, y en su libro sobre las enfermedades mentales, dice: Sé que algunos autores, tienen escritos sobre el poder de la música, y he leído algunos hechos fiables al respecto. Tuve que tratar la música como una manera de curar a los locos y la he utilizado por todos los medios y circunstancias más favorables para el éxito. A veces, los pacientes se irritaban a causa del furor causado, otras veces les distraía pero en todos los casos, ha sido beneficiosa para los convalecientes”⁵³⁸

Tras estudiar todos los casos de Esquirol, Leuret sacó conclusiones de aquellos en los que la música no había funcionado. Por ejemplo, aquel en el que fracasó con la terapia musical en masa, extrajo el aspecto positivo y aprendiendo de los errores de su homólogo, sentenció con una gran afirmación “la música no cura pero ayuda”:

“Evidentemente, el uso de la música no fue adecuada para las mujeres de La Salpêtrière, produjo poco efecto sobre ellas. Yo intenté

⁵³⁶ LEURET, FRANÇOIS.: *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p.298

⁵³⁷ Leuret extrae la cita del V. L’art. Musique en *Dictionnaire des Sciences médicales* t. XXXV, p. 70, artículo de Fournier-Pescay.

⁵³⁸ LEURET, FRANÇOIS.: *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840 p.300

constantemente utilizar la música con la locura, utilizando a músicos muy cualificados. No voy a concluir a partir de sus fracasos, pues es necesario hacer música para alienados, aunque si la música no cura, distrae y por lo tanto alivia, trae algo de alivio al dolor físico y emocional y, obviamente, es útil para convalecientes, así que no rechazaré su uso”⁵³⁹

Ante todo, la frase acuñada anteriormente puso a Leuret, Esquirol y Pinel en una línea muy crítica con la terapia musical y sus resultados, pues los tres pensaban de igual forma, mostrándose escépticos y cautelosos antes de formalizar ninguna teoría irrefutable al respecto. Tal visión les favoreció, pues a pesar de probar diversos tratamientos musicales, en el trasfondo de los mismos siempre volaba la sombra de la duda.

Leuret advirtió que las sesiones de audición y participación debían ser más continuas y no tan espaciadas en el tiempo para obtener resultados más tangibles:

“El efecto de la música que M. Esquirol aplicó no logró producir la curación o la mejoría en el estado mental de este hospital para enfermos mentales, y su impotencia era constante. El resultado de los intentos realizados por M. Esquirol disminuyó su confianza, pero gracias a los relatos de los escritores antiguos, se sintió con fuerzas para no abandonar, sin embargo, creo que los ensayos de M. Esquirol, no fueron tan numerosos ni tan variados como lo podían haber sido. Los pacientes de la Salpêtrière no hicieron más que escuchar la música, nunca la ejecutaron, y sólo la escuchaban una vez por semana, es decir, con siete días distancia. En vez de hacer esto, ¿qué hubiera pasado si se les hubiera enseñado lecciones de música que se repitieran cada día? No se detuvo en pensar en estas variables. Escuchar música puede resultar ineficaz, hay que poner atención a lo que se está ejecutando, ya que de ello depende la efectividad”

Podemos aseverar, que la cruzada de Leuret con la música tuvo un interesante proceso, pues mejoró lo que sus homólogos habían experimentado, y creó nuevas ideas de aplicación en los tratamientos para los dementes.

⁵³⁹ Ibid p.303

7.2.6. Jean Martin Charcot. El continuador de la terapia musical psiquiátrica en el siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el interés por la psicología de los dementes y sus tratamientos, fue tomando un interés especial. Tras los eminentes Pinel, Esquirol y Leuret, entre muchos otros, surgieron figuras de la talla de Jean Martin Charcot, que introdujo en sus prescripciones con los dementes, sesiones de hipnotismo, siendo en cierto modo, precursor de Sigmund Freud, Joseph Babinski, Gilles de La Tourette y Gilbert Ballet; todos ellos alumnos del genial neurólogo francés.

Jean Martin Charcot (1825-1893), fue profesor de anatomía patológica, titular de la cátedra de enfermedades del sistema nervioso, miembro de la *Académie de médecine* (1873) y de la *Académie des Sciences* (1883). Cofundador con Guillaume Duchenne de la neurología moderna y uno de los más grandes médicos franceses de todos los tiempos. Dirigió la medicina mental con importantes innovaciones y evidenció la relación existente entre las lesiones de ciertas partes del cerebro y la afectación de las habilidades motrices. Fundador de la escuela de neurología del Hôpital de la Salpêtrière, donde impartió clases, entre 1885 y 1887. En este entorno, fue donde más prolífica fue su práctica con los alienados internos en dicho hospicio.

Si bien no escribió un tratado en el que explicitara la música como medio terapéutico en el alienado, si sabemos por otros documentos, que Charcot gustó siempre de acompañarse con música en muchos de los tratamientos que practicaba con los internos de la Salpêtrière. De este modo, hiló musicalmente los baños, los paseos y otras distracciones en las que la música era un coadyuvante, pero en ningún caso una receta única.

Los jóvenes y brillantes médicos europeos que viajaban a Francia para perfeccionarse con el nacimiento de la psiquiatría moderna, observaron como Charcot organizó asiduamente conciertos en su establecimiento para las internas y luego comprobaban que la música las calmaba, aunque sus efectos eran

menos duraderos que los que provocaban los chorros de agua helada sobre aquellas pobres mujeres⁵⁴⁰.

7.3. La crítica al tratamiento musical. Incidencia de la música en el sistema nervioso y patología musical

A principios del siglo XIX, la preocupación por la amenaza moral planteada por la música fue reemplazada en parte, por la idea de que ésta, podría sobre-estimular el sistema nervioso, lo que podía conllevar a la enfermedad, la inmoralidad, e incluso la muerte.

Durante la Ilustración, la relación entre el sistema nervioso y la música, como hemos podido observar en los tratados al respecto, establecieron una sinergia tan poderosa que se tomó como un refinado y sensible tratamiento de la patología mental. Sin embargo, hacia la primera década del XIX, este punto de vista fue cuestionado por algunos médicos, que basándose en la etiología de la enfermedad, vieron la excesiva estimulación provocada por la música, como una de las principales causas del mal. La crítica radicó en el efecto nocivo de esta en el orden cósmico y social, algo que se intensificó por los cambios políticos y culturales desatados por la Revolución Francesa.

La idea de que la música podía ser contraproducente para el ser humano, ya apareció en los relatos homéricos al contar como Ulises, fue atado al mástil de su navío para no ser hechizado por el canto de las sirenas. Pero lejos de leyendas y mitos, se estableció en el Clasicismo, un discurso sistemático sobre las patologías que la música podía despertar en el hombre. En este momento, la concepción platónico-cristiana sobre los efectos morales y físicos de la música reminiscente del Renacimiento y Barroco, quedó reemplazada en parte por la idea de que la música podría agitar la

⁵⁴⁰ UCHA UBADE, M.: *Música funcional en los ambientes laborales*, Relato Oficial del II Congreso argentino de Medicina del Trabajo, Buenos Aires 1959.

vulnerabilidad del sistema nervioso y con ello causar enfermedades.⁵⁴¹

Poco se ha escrito al respecto, y desde este punto, consideramos una obligación, el plantearnos a los detractores de la terapia musical, tal y como la conocemos a lo largo de los capítulos expuestos.

A modo de introspección, es necesario recorrer brevemente todos los pensamientos que se vertieron sobre la incidencia musical en el sistema nervioso. De tal forma, durante gran parte de los últimos tres mil años, la noción pitagórica de la música como una cuestión matemática y armónica para templar los nervios, fue más influyente que cualquier paradigma centrado en este tema. Desde Damon, contemporáneo de Sócrates, muchos argumentaron que la música era esencialmente una cuestión de orden y no de placer. Pitágoras y el pensamiento platónico de la música hacían hincapié en la relación entre el ethos y la importancia en el papel que esta jugaba en el cuerpo y en los sentidos. Sobrevolaba la sombra de un enfoque más empírico representado en las teorías de filósofos como Aristóteles y Aristoxenus.⁵⁴²

En este contexto, los efectos terapéuticos de la música se veían como algo muy positivo, pues ayudaba a regular el cuerpo y sus pasiones. En la Edad Media, a través del trabajo de Boecio, entre otros, los conceptos de orden universal dominando el pensamiento medieval y renacentista con respecto al poder musical, levantaron una ola especulativa sobre el tema. Ya en el siglo XVII, Robert Fludd, Johannes Kepler, y Atanasio Kircher, refrendaron las teorías expuestas en una música basada en la relación entre el microcosmos humano y macrocosmos cósmico.⁵⁴³

⁵⁴¹ FOUCAULT, MICHEL.: *The History of Madness* Oxford: Routledge, 2006, p.322

⁵⁴² MCCLARY, SUSAN.: *Music, the Pythagoreans, and the Body*, en *Choreographing History*, ed. Susan Leigh Foster (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 82–104.

⁵⁴³ GOUK, PENELOPE.: *Music, Melancholy and Medical Spirits in Early Modern Thought*, in *Music as Medicine*, ed. Hordon, 173–194

Sin embargo, otras tendencias se movieron hacia un pensamiento distanciado de la cosmología, y enfocado hacia una visión más materialista que colocó al sistema nervioso, en la intersección entre el cuerpo, la mente y el corazón. El trabajo de filósofos de la naturaleza como Vincenzo Galilei, Mersenne, Descartes y Newton, sobre los temperamentos musicales, marcaron un cambio en el pensamiento que se tenía hasta entonces.⁵⁴⁴ La armonía del mundo, se convirtió en una mera metáfora, aunque todavía con fuerte influencia en la sociedad clasicista.⁵⁴⁵ Este cambio se reflejó en la teoría musical de la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII, donde las doctrinas barrocas de Kircher y Descartes fueron impugnadas por una idea más física y subjetiva de la sensibilidad, que se basaba en atemperar de manera deliberada al sistema nervioso a través de la música.

Tal amalgama de pensamientos al respecto eran un conjunto de asociaciones complementarias entre las ideas filosóficas del inglés John Locke (1632-1704), las composiciones de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) y los conocimientos matemáticos de Johann Georg Sulzer (1720-1779), dirigiéndose hacia una estética de la sensación, en el que la música era vista como un estimulante del nervio.⁵⁴⁶

El historiador estadounidense George Sebastien Rousseau (1969), ha demostrado en un estudio actual, la importancia de la neurología en la base para la integración de la sensibilidad, la cortesía, gentileza, y el sentimiento, desarrollado como una reacción a la violencia y a la intolerancia.⁵⁴⁷ Un panorama similar se observa con respecto a la reflexión sobre el uso médico de la música. Los

⁵⁴⁴ GOUK, PENELOPE.: *The Role of Harmonics in the Scientific Revolution*, en *The Cambridge History of Western Musical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 223–43.

⁵⁴⁵ KASSLER, JAIME.: *Music, Science, Philosophy: Models in the Universe of Thought* (Aldershot: Ashgate, 2001), p.177

⁵⁴⁶ DAVID BLASIUS, LESLIE.: *The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience*, en *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. Ian Bent. Cambridge University Press, 1996, pp. 3-24.

⁵⁴⁷ ROUSSEAU, GEORGE S.: *Science and the Discovery of the Imagination in Enlightened England*, Eighteenth Cent. Stud., 1969, 3, pp. 108-35.

trabajos registrados en el Barroco de Kircher, *Musurgia Universalis*, o libros posteriores como los de Michael Ernst Ettmüller en 1714 denominado *Disputatio effectus musicae in hominem* o Friedrich Erhardt Niedten en 1717 llamado *Veritophili*, tendieron a hablar de los efectos médicos de la música en relación a la armonía que debía existir entre el alma y el cuerpo.⁵⁴⁸ Sin embargo, desde mediados del siglo XVIII las obras sobre este tema proliferaron, como las *Reflexiones* de Richard Brocklesby de 1749, las efemérides presentadas en 1737 en la *Memorias de la Academia Francesa de Ciencias*⁵⁴⁹, o el *Verbinding der Musik mit der Arzneygelahrheit* de Ernst Anton Nicolai en 1745, que hicieron hincapié en la poder de la música y su incidencia en el sistema nervioso.

La Dra. Penélope Gouk⁵⁵⁰, observó que uno de los primeros tratados en enfatizar los efectos de la música en los nervios fue el *Medicina Musica* de Richard Browne en 1729, que asumía que el poder que la música sobre las emociones era verificable experimentalmente, y sobre todo, identificó los nervios como responsables del impacto emocional de la música, como muestra el siguiente extracto del tratado:

“La consecución sonora, supone un aumento de las pequeñas vibraciones o movimientos del aire, que son recogidos por el oído externo, y son llevados desde allí a través de la vía auditiva hasta el tímpano, en el que late, los cuatro huesos pequeños del oído mueven el aire interior, que, según el grado de movimiento, toma una impresión del nervio auditivo en la cóclea y el laberinto, por lo que de acuerdo a las refracciones diferentes del aire exterior, el aire interno hace varias impresiones sobre el nervio auditivo, el órgano inmediato de la Audición, y estas impresiones diferentes representan a la mente diferentes tipos de sonido”⁵⁵¹

⁵⁴⁸ KIRCHER, ATHANASIOS.: *Musurgia universalis* (Rome: 1650); Michael Ernst Ettmüller, *Disputatio effectus musicae in hominem* (Leipzig: Johann Gottlieb Bauch, 1714); Friedrich Erhardt Niedten, *Veritophili* (Hamburg: Benjamin Schiller, 1717).

⁵⁴⁹ BURNEY, CHARLES.: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Age*, 2 vols. (New York: Harcourt, Brace and Company, 1935), I:p.159.

⁵⁵⁰ GOUK, PENELOPE.: *Raising Spirits* p.92.

⁵⁵¹ BROWNE, RICHARD.: *Medicina Musica or a Mechanical Essay on the Effects of Singing Music, and Dancing on Human Bodies*. London: J. Cooke, 1729, p. 33.

Aunque esta idea de la estimulación del nervio auditivo, desde una perspectiva fisiológica, se convirtió en una de las bases científicas más comentadas durante la Ilustración, es sorprendente, aún encontrándonos en el Clasicismo (retorno a los saberes de la antigüedad clásica), la gran tradición pitagórica que se mantuvo en el contexto de la sensibilidad auditiva.⁵⁵² La noción de que la música afectaba a los nervios desde la perspectiva pitagórica, no era otra que la desarrollada por los alquimistas barrocos como Robert Fludd, en la que los nervios podían ser vistos como una continuación de la visión de la música en la alineación del microcosmos humano y el macrocosmos cósmico, utilizando en este período, una terminología de la neurología moderna, algo que se reflejó en la “retórica del orden”.

Así pues, desde la década de 1790 hacia delante, los escritores cambiaron la terminología a utilizar, y se ocuparon de la incidencia de la música en el cuerpo utilizando un lenguaje neurológico, aunque, en su mayor parte, se siguió considerando a esta como un modelo de orden moral relacionado con la salud, tal cual rezaban las ideas neoplatónicas, siendo los sonidos, un medio para “refinar” los nervios y calmar las pasiones malsanas, incluyendo las sexuales.⁵⁵³

A pesar de algunas voces hostiles al respecto, como las de Jean-Jacques Rousseau, que se quejó del escaso propósito moral de la música de su época y de la variopinta amalgama de sensaciones que ésta era capaz de producir en los oyentes:

“Si el mayor imperio que tienen nuestras sensaciones sobre nosotros no se debe a causas morales, ¿por qué entonces somos tan sensibles a impresiones que no existen para los bárbaros? ¿Por qué nuestras músicas más conmovedoras son sólo un ruido vano para el oído de un caribe? ¿Sus nervios son de otra naturaleza que los nuestros? ¿Por qué

⁵⁵² FUBINI, ENRICO.: *The History of Music Aesthetics*. London: Macmillan, 1990, pp. 194- 201

⁵⁵³ NORTHROP, FRYE.: *Towards Defining an Age of Sensibility*, ELH, 1956, 23, pp. 144-56

no se estremecen del mismo modo? ¿Por qué esos mismos estremecimientos afectan tanto a unos y tan poco a otros?”⁵⁵⁴

El médico y moralista escocés John Gregory (1724-1773), creyó que el cultivo sin control de la música por sí misma, minaba la salud moral de una sociedad. Para evitar esto, era necesario encontrar el justo equilibrio entre los extremos de primitivismo y la decadencia, un proceso que requería una regulación cuidadosa.⁵⁵⁵ Este equilibrio, lo halló en la génesis de la música en sí, en la música natural, primitiva, aquella que incide con mayor celeridad en el alma humana. Según Gregory, la música no debía caer en manos de intérpretes al uso, sino de compositores - como ya nos explicó Vincenzo Galilei-que supieran manejar las emociones y sentimientos de la platea:

“La influencia de la música sobre la mente es tal vez mayor que la de cualquiera de las bellas artes. Es capaz de levantar todas las pasiones y las emociones del alma. Sin embargo, los efectos reales producidos por la misma son despreciables. Esto es debido en gran medida a que se dejó en manos de los músicos prácticos, y no bajo la dirección del gusto y la filosofía. Para, con el fin de dar a la música una influencia extensa sobre la mente, el compositor y el intérprete debe entender bien al corazón humano, las diferentes asociaciones de las pasiones, y las transiciones naturales de uno a otro, de manera que puedan ser capaces de comandarlo, como consecuencia de su habilidad en la expresión musical”⁵⁵⁶

La expresión y el control de las pasiones con la música, eran centrales en el discurso de Gregory, que se organizó en torno a tres temas: en primer lugar, la relación adecuada entre la música y la filosofía; en segundo lugar, el papel de la música en el proceso de civilización, incluyendo los nocivos, así como los beneficiosos

⁵⁵⁴ ROUSSEAU, JEAN-JACQUES.: *Essai sur l'origine des langues*, en *La música y la estética en los siglos XVIII y XIX*, ed. Peter le Huray y James Day (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p.82 y en Colección estética y crítica n° 23. *Escritos sobre música*. JJ.Rousseau. Universidad de Valencia. Dir. Roman de la Calle. 2007, p.298

⁵⁵⁵ GOUK, PENELOPE.: *Music's Pathological and Therapeutic Effects on the Body Politic: Doctor John Gregory's Views*, ed. Penelope Gouk y Helen Hills. Aldershot: Ashgate, 2005, pp 191-208.

⁵⁵⁶ Ibid. 191

efectos; y por último, la asociación de la música con la identidad nacional, especialmente en relación con Escocia.

Otros esteticistas y médicos ilustrados, a menudo, escuchaban música culta y observaban su aspecto moral, así como su repercusión en el sistema nervioso.⁵⁵⁷ Sin ir más lejos, el profesor de medicina de la Universidad de Edimburgo, Robert Whytt (1714-1766), sugirió que la música era productiva para conducir un estado nervioso extremo, provocado por una enfermedad neurológica, y rebajar la intensidad de la virulencia gracias al sonido de las canciones.⁵⁵⁸ Describió para ilustrar este caso, la hidrofobia, enfermedad infecciosa del sistema nervioso, producida por un virus que provocaba encefalitis aguda que podía resultar fatal. Afectaba a varias especies de animales, en especial carnívoros y roedores, y al ser humano. Podía ser causa de muerte.

En las siguientes palabras observamos como se propuso el tratamiento musical para la hidrofobia y como el propio Whytt se mostró escéptico al respecto, sin embargo la secundó:

“Aunque este razonamiento parece estar confirmado por el cuidado de los pacientes del Dr. Nugent, sin embargo, en este lugar, la música y otros recursos fueron utilizados, así como los opiáceos, que podían poner en duda si el primero tenía alguna parte importante en la curación”

Posteriormente añadió la doble función de la música para exaltar o calmar las pasiones del hombre, e incluso le otorgó toda la potestad a la hora ser el único medio de curación: “Se pueden excitar las diferentes pasiones mediante las melodías. También puede calmarlas, y según algunos, la música puede curar ella misma las enfermedades”⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ BROCKLESBY, RICHARD.: *Reflections on Antient and Modern Musick*
London: M. Cooper, 1749, p.11

⁵⁵⁸ WHYTT, ROBERT.: *Observations on the Nature, Cause, and Cure of Those Disorders Which are Commonly called Nervous, Hypochondriac or Hysterical*. Harvard University 1765. p.442

⁵⁵⁹ WHYTT, ROBERT.: *Les vapeurs et maladies nerveuses, hypocondriaques ou hysteriques*. Vol.1. Paris 1767 p.252

Sin embargo, Whytt acertó al describir los efectos imperceptibles de la música, pues como ya hemos comentado en diversas ocasiones, si los tratamientos eran de larga duración, los efectos se reflejarían a largo plazo, por lo que dio constancia de que la intercesión sonora no era una medicina inmediata, según claro está, la patología sobre la que se utilizara:

“Los buenos efectos de la música son con frecuencia menos visibles de lo que parecen. Riverius lo utilizaba dos veces al día, y lo menciona como un éxito hasta en trece ocasiones, a la hora de curar a los histéricos, y ahora, es común ordenarlo, con dosis más grande, tres o cuatro veces al día”⁵⁶⁰

En la cita precedente, Whytt hizo referencia a Lazare Riviere (1589-1655), médico francés del Barroco, asesor de Luis XIII de Francia, en cuya obra *Methodus curandarum februum*, dio una brevísima connotación de que la música era adecuada para el tratamiento de los estados histéricos, pues calmaba los nervios y restituía los temperamentos alterados.⁵⁶¹ Sin embargo no hizo alusión a las sesiones que los pacientes debían tomar. Por lo tanto, y de forma personal, Whytt recomendó terapia musical, cuantas más veces al día mejor:

“También es posible, por lo que se ha dicho, que los delirios y la locura frenética, han sido curadas por el poder de la música, así como los ruidos fuertes han sido de gran ayuda en la enfermedad, pues distraen la atención, y hacen que los estados desordenados del cerebro y sus membranas, se reordenen y desplacen o eliminen la enfermedad”⁵⁶²

Para concluir con las aportaciones de Whytt a nuestro tema, podemos pensar que, según lo expuesto, solo teorizó al respecto tomando referencias de autores coetáneos, no dando ninguna evidencia a la práctica terapéutico musical como tal. No obstante, fue absoluto conocedor de su poder medicinal e incidencia en el sistema nervioso.

También tuvo su aparición el efectismo musical en los nervios, en los libros destinados a la dietética publicados en este

⁵⁶⁰ WHYTT, ROBERT.: *The works of Robert Whytt*. Edimburgo 1768 p.648

⁵⁶¹ RIVIERE, LAZARE.: *Methodus curandarum februum*. 1645

⁵⁶² WHYTT, ROBERT.: *The works of Robert Whytt*. Edimburgo 1768 p.242

período, tales como *Las Normas para la Preservación de la Salud* de John Fothergill de 1762, tratando a la música desde dos puntos terapéuticos interesantes y curiosos. Uno de ellos como factor de distracción e interés en su estudio, no reportando, según Fothergill, un esfuerzo excesivo:

“La música para la distracción en la falta de hambre, provoca en las mujeres con un carácter bilioso (irritable), facilidad para su interpretación, pues no necesitan de grandes esfuerzos para la técnica musical, evitando de este modo ejercicios en los procesos mentales agudos”⁵⁶³

El otro punto de vista fue la función de relajación indispensable durante el descanso de las actividades cotidianas:

“Durante esta hora de la relajación, la institutriz o una hermana podría leer en voz alta, la música puede ser ejecutada, o la instrucción oral dada para evitar pérdidas de tiempo innecesarias. En algunas circunstancias, sin embargo, el descanso intelectual bien coordinado, puede acompañar al del cuerpo”⁵⁶⁴

En esta misma línea se mostró la obra *La Historia de la Salud y el arte de preservarla*, donde James Mackenzie (1680?-1761) en 1760 recomendó los sonidos para tratar el estado de ansiedad que provocaba la hipocondría:

“Quiere decir que los vómitos, si se repiten con frecuencia debido a los trastornos hipocondríacos, son curados con el sonido, siendo este útil para la curación de los estados nerviosos, producidos por una vida ajetreada”⁵⁶⁵

Samuel Auguste André David Tissot (1728-1797), notable médico suizo cuya investigación se centró en las alteraciones del sistema nervioso y las patologías que las provocaban, escribió sobre el onanismo, y fue reconocido por Kant, Voltaire y el propio

⁵⁶³ Anon. *Letters to Ladies, on the Preservation of Health and Beauty*. London: Robinson and Roberts, 1770, p. 165

⁵⁶⁴ Ibid. p. 144

⁵⁶⁵ MACKENZIE, J.: *The History of Health, and the Art of Preserving It*. Edinburgh: William Gordon, 1760). Reimpreso en 1979 por Arno Press Inc. Duke p. 198

Napoleón Bonaparte, como una eminencia de la medicina del siglo XVIII.

En 1790, escribió un tratado llamado *Le traité des nerfs et de leurs maladies* y otro denominado *De l'influence de las passions de l'ame*⁵⁶⁶, en el que ofreció un amplio dispendio del uso musical y su repercusión en el sistema nervioso. En todo el escrito se mostró crítico por un lado, y complacido por otro, de los resultados musicales en contacto con los nervios.

Dio a la música la absoluta potestad de dominar la mente y al cuerpo humano a su antojo, prohibiéndola en las mujeres embarazadas, y en aquellos jóvenes con una personalidad voluble. Sin embargo, la recomendó para templar las pasiones del alma, aquellas que por cualquier contratiempo, se veían alteradas y entristecían al hombre, perjudicando sobremanera su salud alterando los humores corpóreos.⁵⁶⁷

Desde esta perspectiva incidió también en valorar la música como tratamiento a la ciática y la gota, reivindicando las palabras del renacentista von Nettesheim o Paré, y nombrando como ejemplo de curación al Duque Alberto IV de Baviera.⁵⁶⁸ Todas estas patologías eran producto de alteraciones nerviosas no controladas.

Como buen clasicista, recurrió a los clásicos y las historias que muy bien nos relató John Case en el Renacimiento sobre los modos griegos y sus efectos.⁵⁶⁹ También nombró las archiconocidas leyendas de David y Saul, de Timoteo y Alejandro Magno, de Clinias, de Plutarco o Plinio, y las llevó al plano mental, donde la música había recalado tan satisfactoriamente.

⁵⁶⁶TISSOT, S.A.D.: *De l'influence des passions de l'a^me dans les maladies et des moyens d'ene corriger les mauvais effets*. En Karl-Heinz Polter, *Musik als Heilmittel*. Dusseldorf: G.H. Nolte, 1934, p. 4

⁵⁶⁷ TISSOT, SAMUEL AUGUSTE.: *Traite des nerfs et de leurs maladies*. París 1790 pp.417-443

⁵⁶⁸ Ver epígrafe 4.1. Capítulo 3: El Renacimiento. Tissot, Samuel Auguste. *Traite des nerfs et de leurs maladies*. París 1790 p.412

⁵⁶⁹ Ver epígrafe 6.1. Capítulo 3: El Renacimiento

Tissot estableció, ya de manera personal, que la atracción del hombre hacia la música era una cuestión natural y animal. Dejándose embelesar por sus sonidos, esta era capaz de corromper la voluntad o de satisfacer los sentimientos. Para algunos casos, estimaba la música incitativa, para otros la calmante.

Otorgó a la música un importante apartado en su terapéutica, aunque de forma teórica, pues en ningún caso se expresó siendo él mismo el aplicador de estos tratamientos. Nombró a contemporáneos suyos como los médicos Sauvages para explicar el tarantismo, Dodart, Pierre Pomme, o Mandajors.

A nivel educativo, el italiano Giuseppe Tartini (1692- 1770), compositor y violinista italiano del último periodo Barroco, sugirió que la música debía ser estudiada por las jóvenes en particular, porque “aplacaban los nervios”.

Los nervios fueron reemplazando gradualmente a las pasiones en el foco de la terapia de música, desde donde se plantearon, lo que podríamos llamar la "fisiología moral", argumentando que la música podría inflamar las pasiones y que a su vez podría hacer daño a los oyentes. En este contexto dijo Tissot: “Si la música puede estimular la virtud, aún las pasiones y sanar enfermedades físicas y morales, no es de extrañar que también sea capaz de levantar pasiones a un nivel alto”⁵⁷⁰

Un ejemplo de esta “fisiología moral” se puede encontrar en la obra del médico alemán Johann Georg Friedrich Franz (1737-1789), *Abhandlung Einflusse der Musik* publicada en 1770, sugiriendo que “la música cromática es extremadamente peligrosa para la salud de las personas”.⁵⁷¹ Franz trabajó en este tema apuntillando constantemente que la interpretación musical era una forma adecuada para calmar las pasiones. Como ejemplo tomó las palabras de la obra *Noche de epifanía* (Acto primero, escena primera) de

⁵⁷⁰ TISSOT. S. A.: “*Al transportar la música virtudes para sanar y calmar las pasiones enfermedades físicas y morales, por lo que no es de extrañar que ella fue capaz de revivir la pasión en un alto grado*”, *Abhandlung über die Nerven und deren Krankheiten* Leipzig: Friedrich Gotthald Jacobaer und Sohn, 1781, p. 728.

⁵⁷¹ FRANZ, JOHANN-GEORG-FRIEDRICH. *Abhandlung von dem Einflusse der Musik in die Gesundheit der Menschen*. Leipzig: J.G. Büschel, 1770, p. 9.

Shakespeare, que retrató a la música como una cura para la sensualidad y la melancolía amorosa: “Si la música es el alimento del amor, tocad siempre, saciádmeme de ella, para que mi apetito, sufriendo un empacho, pueda enfermar, y así morir”.⁵⁷²

El cambio en el pensamiento sobre la música y los nervios de la sensibilidad a la patología se basó en la profesionalización de la medicina y en el establecimiento de la psiquiatría como un campo muy desarrollado en este período, lo que hizo tener en cuenta la idea de la estimulación nerviosa en la medicina.

Todo estaba preparado para la inclusión de la música en este tipo de estimulación por lo que tanto Johan Goerg Sulzer, como el irlandés Daniel Webb, argumentaron que la música tenía un efecto directo sobre los nervios, y no necesariamente por medio de la audición o las pasiones⁵⁷³. En su influyente *Theorie der Künste schönen* de la década de 1770, Sulzer retrató a la música como “descargas entregadas a los nervios del cuerpo”⁵⁷⁴. Esto contrasta con las opiniones de quienes, como el alemán John Joseph Kausch, manifestaron que la música afectaba a la mente a través de la imaginación, utilizando la teoría de John Locke sobre la asociación de ideas.⁵⁷⁵

Este modelo de pensamiento, sirvió de base para establecer el cambio entre ver a la música como una fuente productora de pasiones que podría ser excesivas, a considerarla como un estimulante que podía ser peligroso.⁵⁷⁶

⁵⁷² HOENIGER F.D, *Musical Cures of Melancholy and Mania in Shakespeare*, en *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G. R. Hibbard*, ed. J. C. Gray. Toronto: University of Toronto Press, 1984, pp. 55–67

⁵⁷³ WEBB, DANIEL. *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. London: J. Dodsley, 1769 p.6

⁵⁷⁴ RILEY, MATTHEW. *Musical Listening in the German Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2004 p.72

⁵⁷⁵ KAUSCH, JOHANN JOSEPH.: *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste*. Breslau: Johann Friedrich Korn, 1782

⁵⁷⁶ SCHUMACHER, RUDOLPH.: *Die Musik in der Psychiatrie des XIX. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang, 1982. p.39-59

Durante este periodo, los cambios en el pensamiento acerca de cómo funcionaban los nervios ayudaron a promover igualmente la idea de la música como estímulo.

El siglo vio una importante variedad de teorías sobre la naturaleza de los nervios coexistiendo con los modelos de los espíritus animales, el fluido nervioso, vibrante y eléctrico. El fisiólogo alemán Emil Heinrich du Bois-Reymond (1818-1896), estableció a mediados del siglo XIX la idea de “vibración simpática”⁵⁷⁷ entre la música y los nervios, que resultó muy influyente en su época. Se adaptó especialmente a la retórica de la sensibilidad, ya que combinaba los nervios con la armonía y la simpatía.⁵⁷⁸

Desde Galeno, se había instituido la comparación entre los nervios y las cuerdas de un instrumento musical. Posteriormente la “doctrina de la vibración” de Isaac Newton y Locke, instauró una explicación más científica al respecto, tal y como la preconizó el italiano anatomista, fisiólogo y psiquiatra Antonio María Valsalva (1666-1723), sobre el recorrido neuronal que seguía la música cuando era percibida por el oído. En el ya mencionado *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrheit*, del médico y científico alemán Ernst Anton Nicolai (1722-1802) se habló sobre el tono de las fibras del cuerpo (músculos y arterias), así como de los nervios “como una cuerda tensa de un instrumento musical” y no lo decía metafóricamente⁵⁷⁹, pues añadió que el estado de estos nervios estaban en sinergia con la tensión en las cuerdas, y por tanto, determinarían la salud.⁵⁸⁰

Todo este compendio de estímulos por medio de la vibración pronto se convirtió en objeto de estudio de una disciplina llamada

⁵⁷⁷ DU BOIS-REYMOND, EMIL.: *Untersuchungen über thierische Electricität*, 2 vols. Berlin. G. Reimer, 1848 p.9

⁵⁷⁸ GOUK, PENÉLOPE.: *Music, Melancholy and Medical Spirits in Early Modern Thought*, in *Music as Medicine*, ed. Hordon, 173–194

⁵⁷⁹ NICOLAI, ERNST ANTON.: *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrheit*. Halle, Carl Hermann, 1745, VIII- IX. Lo decía literalmente al argumentar que las sensaciones, así como la vida misma, no podían ocurrir sin vibración.

⁵⁸⁰ Ibid. X

electrofisiología, cuyo fundador fue el anteriormente mencionado Emil Heinrich du Bois-Reymond.

Pero el verdadero trabajo de la “electricidad animal”, lo llevó a cabo el médico italiano Luigi Galvani (1737-1798). En relación directa con la música, expresó el psiquiatra estadounidense Edwin Atlee: “los efectos de la música son como la electricidad y el galvanismo, instantáneos y universales”⁵⁸¹

Desde este punto, se abrió alrededor de 1800 la cuestión de que la música podía ser un estimulante potencialmente patológico. Esta concepción se basó fundamentalmente en la comprensión de la misma como una forma de “estímulo eléctrico”.

Surgió entonces una corriente llamada brunonianismo⁵⁸², creada por el médico escocés John Brown (1735-1788), que promulgaba una medicina que consideraba y trataba las enfermedades que eran causadas por el defecto o exceso de excitación. Como podemos entender, la música jugaba aquí un papel preponderante. Este nuevo pensamiento tuvo gran auge en Alemania, donde el médico vienés Joseph Frank (1771-1841), lo extendió declarando:

“Sería fácil para mi demostrar en esta coyuntura, que el efecto de la música se puede explicar desde la teoría de la estimulación. Utilizando dicha teoría, grandes conocedores de la música han descubierto que la forma de lograr ciertos efectos era especialmente con la música teatral”⁵⁸³

Al decir estas palabras, Frank, que era músico, y amigo y médico de Beethoven, se basó probablemente en la figura de Salieri y sus composiciones. Sugirió que los pacientes hiperesténicos (nervios, malas digestiones, desasosiego etc.) requerían silencio ya que la música en este caso, causaba en el oído cierto malestar e irritabilidad. No obstante Frank abogó por continuar con la música

⁵⁸¹ ATLEE, EDWIN A.: *On the Influence of Music* .Philadelphia, 1804 p.15

⁵⁸² BROWN, JOHN.: *Elements of Medicine* 1780, repr., Philadelphia. Webster, 1814

⁵⁸³ FRANK, JOSEPH.: *Erläuterungen der Erregungstheorie* . Heilbronn. 1803, p.341.

como terapia con cautela, pues lo que si comprobó fue que el sonido como estimulante tenía más aceptación en los casos de astenia (cansancio, fatiga y debilidad física y psíquica)⁵⁸⁴

En la misma línea se movió Peter Lichtenthal (1780-1853), que estudió medicina y música en Viena. Era gran admirador de Mozart y arregló varias de sus obras para conjunto de cámara. De este modo podían llegar con mayor facilidad a grupos de aficionados que se reunían en casas y salones para interpretar la música de sus compositores favoritos. Entre las obras transcritas por Lichtenthal estaba el *Requiem*. En 1807 escribió *Der Arzt musikalische*, donde explicó el brunonianismo en su tratamiento de los efectos de la música en el cuerpo⁵⁸⁵. Sin embargo, también creía que la estimulación musical podía resultar peligrosa, y argumentó: “La música debe tener necesariamente consecuencias perjudiciales cuando la actividad del corazón y los vasos de sangre (flujo sanguíneo) se incrementan, como es el caso de inflamación (hiperestenia) o la fiebre”

Tras este último párrafo, debemos echar la vista atrás y recordar la inclusión de la música en el pulso tal y como lo expusieron los boloñeses Gentile da Foligno y Pietro d’Abano.⁵⁸⁶ No obstante, y salvando las distancias, Lichtenthal, haciendo un exhaustivo estudio de la influencia de la música en el cuerpo humano, estaba en buena posición para debatir acerca de los poderes benefactores y detractores de los sonidos. Así continuó diciendo:

“Esto no es el único caso donde la música tiene resultados negativos. Uno siempre debe recordar que está en una posición para estimular la mente a tal grado y es uno de los poderes estimulantes más importantes, y por lo tanto, debe ser perjudicial cuando la estimulación se incrementa notablemente. Las personas que se están recuperando de una enfermedad grave no pueden soportar el menor ruido, sin sufrir

⁵⁸⁴ Ibid. p. 343-344

⁵⁸⁵ LICHTENTHAL, PETER.: *Der musikalische Arzt*. Viena. Wappler y Beck, 1807. p. 172.

⁵⁸⁶ Ver epígrafe 6.1. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos.

una sensibilidad notable... el sonido es un gran estimulante para las personas con mayor sensibilidad, produciéndoles irritabilidad”⁵⁸⁷

Lichtenthal quiso resaltar la facultad negativa de la música en la salud, producida por una sobre estimulación de los sentidos, llevando a la persona enferma a un estado nervioso perjudicial, de ahí que aseverara que aquellos pacientes en proceso de recuperación no debían escuchar música por sentirse más sensibles de lo normal y no recaer en la enfermedad.

Como un estimulante social artificial, la música se vio mezclada en una serie de discursos sobre la clase y el género, y llegó a ser vista como un signo de patología y no como un signo de refinamiento de las clases ociosas. Entonces, se convirtió extrañamente, según algunos teóricos de la época, en un acicate que provocaba enfermedades nerviosas.

A partir de este momento, tanto médicos como escritores se preocuparon de sus consecuencias en el estado de salud. Como ejemplo de esto encontramos al médico escocés David Uwins (1780-1837), que explicó que la movilidad social y los estilos de vida modernos, incluida la música, podían conducir a la enfermedad: “Pianos, sombrillas, restaurantes en Edimburgo. Estas son las verdaderas fuentes de nerviosismo y las enfermedades mentales”⁵⁸⁸

Preocupaciones similares se produjeron en la obra del médico inglés Thomas Beddoes (1760-1808). En *Hygeia Beddoes*⁵⁸⁹ publicada en 1804, se ve el punto de vista de la música como una posible causa de las condiciones neuropatológicas. En un punto de este trabajo, dio a entender que la muerte de un joven se produjo por la intercesión musical.⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ Ibid. Lichtenthal, Peter *Der musikalische...* p. 161-162.

⁵⁸⁸ UWINS, DAVID.: *A Treatise on those Disorders of the Brain and Nervous System*. London 1833 p. 51.

⁵⁸⁹ PORTER, ROY.: *Doctor of Society: Thomas Beddoes and the Sick Trade in Late Enlightenment England* London: Routledge, 1992

⁵⁹⁰ BEDDOES, THOMAS.: *Hygeia*, 3 vols. 1804 Bristol 2004. II: Essay Seventh, p. 92.

En otra parte de la obra, puso de manifiesto muchos de los temas que dominaron el discurso durante las siguientes décadas sobre los males médicos producidos por la música. En primer lugar, Beddoes dijo que se trataba de un problema relacionado con la educación moderna de las niñas, que enfermaban por los hábitos sedentarios y artificiales. Añadió entonces, que aquellas que habían seguido los postulados educativos de Rousseau, no enfermarían, mientras que las mujeres inglesas, cuya sociedad era artificiosa y manida, estaban en situación de riesgo total.

En segundo lugar, el sistema nervioso era el medio por el cual los efectos nocivos de la música se transmitían.⁵⁹¹ Pero ¿qué elementos nocivos podía tener la música?

El doctor irlandés James Johnson (1777-1850), médico de Guillermo IV (1765-1837) y hombre de letras, sostenía que la música podía dañar el sistema nervioso femenino en particular y ser absolutamente perjudicial para el ser humano en general. En su libro *Economía de la salud* publicado en 1837, Johnson escribió que “la manía” producida por la música “daña a la salud femenina e incluso limita la vida de miles de personas cada año así como del bello sexo, debido a los hábitos sedentarios que manda, y las simpatías morbosas que engendra”⁵⁹²

La consecuencia era que las funciones languidecían y se deterioraban; condición aumentada por el efecto peculiar que la música tenía en el sistema nervioso:

“El arte o la ciencia, que alguna vez fue inventada por el ingenio humano ejerce una influencia tan poderosa sobre la mente y el cuerpo como la música. Es el fluido galvánico de la armonía, que vibra en el oído y electrifica el alma y las emociones a través de cada nervio en el cuerpo”⁵⁹³

⁵⁹¹ Ibid., I: Essay Third, pp. 53-54.

⁵⁹² JOHNSON, JAMES.: *The Economy of Health, or the Stream of Human Life from the Cradle to the Grave, with Reflections Moral, Physical and Philosophical on the Successive Phases of Human Existence* Londres. 1837 pp. 32.

⁵⁹³ Ibid. p.32-33

El efecto galvánico de la música vuelve a ser enfocado como un aliciente para contraer enfermedades neuronales llevando al extremo las emociones humanas. Al respecto de esto, el propio Johnson se preguntó: ¿Es probable que tan potente excitante, aplicado diariamente, pueda producir efectos extraordinarios? La música, utilizadas en pequeñas cantidades como el vino, regocija, pero en general embriaga”

Para ilustrar este último párrafo, Johnson se regodeó en la idea de lo pernicioso de la música, e incluso castigó duramente que las mujeres dedicaran demasiadas horas a tocar el instrumento musical, pues las distraía de los verdaderos valores útiles:

“Ella, que pasa de cuatro a cinco horas diarias en el estudio y la práctica de la música, actúa con incorrección. El tiempo extra que pasa es injuriosamente abstraído de otros quehaceres, mejoras y ejercicios de la mente y el cuerpo. El tiempo de absorción en el piano no deja espacio suficiente para la adquisición de ese “conocimiento útil”, que fortalece la mente en contra de las vicisitudes de la fortuna y la moral. Recomendamos que la mitad del tiempo dedicado a la música”

Podríamos pensar que los escritos de Johnson estaban embargados por un machismo algo insultante, pero no aseverarlo con total certeza. La obcecación en la educación de las mujeres y la incidencia musical en ellas, estaba enfocada a la presumible sensibilidad que pudieran tener más que los hombres y su indudable protagonismo en la sociedad. Evidentemente, eran las únicas capaces de procrear, por lo que no debían descuidar en exceso esta labor. Por otro lado, maduraban antes que los hombres y eran más longevas, con lo que en el pensamiento de Johnson, podrían jugar un importante papel futuro, y no las eximió de ser capaces de todas las habilidades de los hombres. Sin embargo, temió por su honradez y cordura en ciertos campos como la música. No dijo que no la practicasen, pero cuidado, había de ser una práctica temporalmente controlada, pues la música incidía en el cerebro femenino y en su sistema nervioso de forma preponderante:

“Estas restricciones sobre el uso indebido de la música, no están pensadas para reflexionar sobre las madres y las hijas, pero en la manía, en los tiempos en que vivimos, la realización de la música es patente a

todos los males y desordenes resultantes a partir de su estudio y práctica excesiva”⁵⁹⁴

Según Johnson, todo aquello que sumergiera a la mujer en un sedentarismo: pintar, tocar algún instrumento etc., separándola del aire libre y la gimnasia, le perjudicaba en su salud, sumiéndola en una melancolía profunda:

“La vida sedentaria de las jóvenes, los pasatiempos de la música, la pintura, o la lectura, son perjudiciales, y nada más que el ejercicio gradualmente creciente del cuerpo al aire libre ofrece una oportunidad de comprobar el abatimiento producido por la melancolía de estas otras actividades”⁵⁹⁵

Vuelve a cruzarse en nuestro camino la melancolía. Esta vez la música no fue la medicina para este mal, sino que fue la productora. Pero muy inteligentemente, el autor inglés estableció la relación entre dicha patología y la música diciendo que eran los músicos los que, por su idiosincrasia y personalidad, se mostraban melancólicos, por lo tanto, ciertas cosas que compusieran tendrían un alto contenido de aflicción, tristeza y abatimiento, que transmitirían a sus oyentes, siendo pues más que un beneplácito, un decaimiento continuo.

“¿Y puede el devoto de la música escapar ileso? Los músicos, en general, son melancólicos. Emocionados en sí mismos, excitan sus nervios, y están trastornados por la vibración perpetua y, la consecuencia inevitable, es que la depresión de los espíritus, a menudo acerca a la hipocondría”⁵⁹⁶

La vibración natural de la música, en el pensamiento de Johnson, trastornaba la mente de los músicos y de las personas que escuchaban sus composiciones. Esta fue una forma de pensamiento opuesta a todos aquellos que pensaron en el melodrama⁵⁹⁷ como terapia para los melancólicos.

Los peligros de la música estuvieron presentes durante buena parte del siglo XIX. El auge de los nacionalismos en las

⁵⁹⁴ Ibid. p. 49

⁵⁹⁵ Ibid. p.190

⁵⁹⁶ Ibid. p.48

⁵⁹⁷ Ver epígrafe 2.1 del presente capítulo.

primeras décadas de dicho siglo, impulsó aun más si cabe la sensibilidad musical del pueblo y se publicaron tratados al respecto. Uno de los más famosos fue *The Family Oracle of Health*, fechado en 1824⁵⁹⁸, cuyo autor, el médico A. F. Crell redundó en las ideas de James Johnson sobre la repercusión musical en el sistema nervioso femenino y abrió una nueva vía de discusión, pues escribió acerca de lo pernicioso de los sonidos en los propios interpretes musicales. Comenzó por afirmar que el simple hecho de leer partituras musicales, cegaba, antes de pasar a explicar los efectos negativos de la música en los nervios. Así lo describió:

“Más de una buena chica ha perdido su vista en est manera más cruelmente sacrificada, al ser obligado a forzar su ojos durante muchas horas diarias en estudiar minuciosamente sobre la música, mientras que se le negó la vista con el "verde" de la naturaleza”⁵⁹⁹

Después de tal baladronada, continuó castigando los efectos de la música y especificó el tipo de instrumentos nocivos para la salud nerviosa, comenzando un capítulo dedicado solo y exclusivamente a justificar su opinión y a “preocuparse” por la salud de los músicos: “Los efectos perniciosos de la música en los nervios, se producen en particular, por la práctica continua del piano, arpa, violín y flauta”⁶⁰⁰

Dicho capítulo se inició con un incidente descrito por Henri-Marie Beyle (1783-1842), más conocido por el seudónimo de Stendhal, famoso escritor francés valorado por su agudo análisis de la psicología de sus personajes y la concisión de su estilo, siendo considerado uno de los primeros y más importantes literatos del Realismo. Stendhal, realizó una biografía del genial compositor italiano Gioachino Rossini (1792-1868) en 1823, en la que relató lo siguiente:

“El Dr. Cottugno, médico principal de Nápoles, me contó que en el momento del extraordinario éxito de la ópera de Rossini Moise, se registraron más de cuarenta casos de fiebre cerebral, y convulsiones

⁵⁹⁸ CRELL, A. F.: *The Family Oracle of Health: Economy, Medicine and Good Living*. Londres Knight 1824. p.177

⁵⁹⁹ Ibid. p. 138

⁶⁰⁰ Ibid. p. 179

violentas en las mujeres jóvenes asistentes. El momento se produjo a partir del cambio de tono excelente en la oración de los hebreos, en el tercer acto”⁶⁰¹

El grado de dificultad vocal de las obras de Rossini, era tan elevado, que muchas de sus obras eran prácticamente imposibles de cantar. Tal vez fuera esta la causa del poder embriagador de su música, acompañado probablemente del incipiente Romanticismo que daba sus primeros pasos en Europa y que embelesaba sobremanera la personalidad de las mujeres, exagerando sus sentimientos hasta extremos grotescos.

Después de esta anécdota, Crell continuó con su “convinciente” defensa del carácter dañino de la música dando incluso síntomas evidentes producidos por la excesiva interpretación musical:

“Se establece, entonces, en la mejor evidencia, que la práctica de los instrumentos musicales⁶⁰², es sumamente perjudicial, pues debilita y ataca los nervios, aunque no siempre, pero muy a menudo la sintomatología lo explica: manos temblorosas, sacudidas, parálisis, dolores de cabeza, nerviosos incurables, dolores, tics dolorosos, e incluso mente desordenada y locura”⁶⁰³

Puesto que la norma en este trabajo es no juzgar, sino comentar lo que a lo largo de diez siglos se ha dicho de la música y su carácter terapéutico, debemos respetar lo que Crell expuso, pero no podemos obviar que dicho autor desconocía las derivaciones que manaban de la interpretación musical como tal y del estudio de la música, puesto que no se debería generalizar con los efectos del excesivo estudio musical tan a la ligera. No obstante Crell aportó un experimento en el que fundamentó su teoría:

“Práctica una hora, si no has practicado mucho últimamente. Si usted tiene, ya sea la flauta, el arpa, o el violín, luego pruebe sin el instrumento cantar, en un tono claro de voz y constante. Nos

⁶⁰¹ Ibid. p. 228

⁶⁰² A saber, piano, flauta, violín y arpa.

⁶⁰³ CRELL, A. F.: *The Family Oracle of Health: Economy, Medicine and Good Living*. Londres. Ed. Knight 1824. p.228

atrevernos a decir, que a menos que los nervios estén muy firmemente encadenados, se encontrará su voz trémula, fuera de tono, y difícil de manejar. Extienda su brazo y la mano, y usted verá que tiembla. Recuerde que no puede no pasarle si se es vigoroso y robusto, pero incluso en ellos a menudo el efecto será perceptible, y en los débiles. Esto demuestra más, claramente, que el efecto de la música al practicarla, es perjudicial para los débiles y enfermizos. De tocar el arpa o el violín, hemos visto a menudo graves fiebres nerviosas, provocadas por el efecto de la música en los nervios, y de la irritación de los nervios sensibles a las extremidades de los dedos”⁶⁰⁴

Por las palabras que a continuación leeremos, podríamos pensar que este científico era un alquimista consumado, pues utilizó una mixtura que tituló *Mixtura para los intérpretes de arpa y violín*, en la que combinó diversos compuestos químicos y naturales con el fin de fortalecer la piel y hacerla más fuerte a la vibración sonora:

“La mejor manera de evitar esta irritación es fortalecer la piel sobre los nervios con el siguiente remedio: Disolver cuatro dracmas de sulfato de aluminio, en cuatro onzas de tintura de agallas. Humedecer con esta cantidad de agallas de roble, serrín, o polvo, unos guantes que después se calzará sobre los dedos y mantener durante toda la noche por espacio de una semana. Esto bronceará la piel, y hasta el momento, prevendrá el daño. Sentimos mucho, que no sepamos nada para evitar el efecto perjudicial de la flauta y otros instrumentos de viento en los pulmones, la cabeza, los ojos, los dolores de cabeza, o las inflamaciones. En este caso sólo podemos aconsejar renunciar al instrumento con el tiempo, antes de que la enfermedad se haga incurable”

Vayamos por partes. El sulfato de aluminio, es una solución de alta calidad que puede ser utilizada para la clarificación de agua y para el consumo humano. Además, es un agente endurecedor. De ahí el utilizarlo para el robustecer la piel. La tintura de agallas, o sulfhidrato de amoníaco, no es un compuesto químico, sino tres elementos separados unidos en una nomenclatura. Es de color amarillento y servía para descifrar los textos palimpsestos (textos antiguos “borrados” sobre los que se escribieron otros). Las agallas en si, son unos “tumores” que salen en las hojas de los robles causados por la picadura de una avispa que deposita su larva. El

⁶⁰⁴ Ibid. p. 229

utilizar la tintura de agallas, podría tener un componente anestésico y calmante más que otra cosa.

En cualquier caso, la originalidad de Crell nos debe resultar una osadía al escribir un remedio químico cutáneo para tratar una patología neuronal provocada por la interpretación de ciertos instrumentos musicales.

Pero no solo se detuvo ahí, sino que en páginas posteriores de su ensayo, aparecieron las enfermedades derivadas del canto⁶⁰⁵. En esta sección, Crell expuso que debido al gusto cada vez mayor de la música, había que analizar los buenos y malos efectos que podía producir. En su escrito, se encontraban algunos hechos importantes e instrucciones prácticas para mejorar y fortalecer el tono de voz, donde estaba particularmente indicado, que el ejercicio del canto impulsaba un mayor suministro de sangre a los órganos implicados.⁶⁰⁶ Las dolencias más comunes descritas, derivadas del canto, iban desde la cabeza (mantener un tono agudo o falsete provocaba hinchazón en las sienes o dolores de cabeza), la garganta (faringitis, etc) y el estómago (cantar bajo violentamente provocaba la aparición de hernias).

El énfasis en la posición de la mujer para con en el discurso de la música patológica estaba estrechamente relacionado con las cuestiones de la sexualidad. Los peligros de la música sensual en la modestia femenina, había sido un tema recurrente en el Barroco⁶⁰⁷ y en el anterior pensamiento neoplatónico. Pero de ahí, a convertirse en una neuropatología, se antojaba sorprendente. El exceso de sensualidad y sexualidad eran vistos como auténticas amenazas por los médicos, y esto se extendió a su expresión en la música. El avivamiento evangélico del siglo XIX, con su hostilidad a la moral laxa de la frivolidad y la edad de la sensibilidad, se apresuró a utilizar el lenguaje derivado de la tensión nerviosa para atacar la amenaza moral de la música sensual. Surgió entonces una curiosa obra escrita por Mrs. William Parkes llamada *Domestic Duties, or, Instructions to Young Married Ladies*, y publicada en 1825, sobre las instrucciones a

⁶⁰⁵ Ibid. p. 317

⁶⁰⁶ Ibid. p.179

⁶⁰⁷ Ver epígrafe 10. Capítulo 4: El Barroco

las jóvenes señoras casadas, ofreciendo una severa advertencia de que la música podía incluso causar abortos involuntarios y hacer a una mujer infértil:

“Ya he dicho, que todo lo que lleva a sensibilidad mórbida se debe evitar, sobre todo en las mujeres jóvenes, que son de naturaleza tímida y sensible, y algunos de los logros de los tiempos modernos, en particular la música, tienen esa tendencia. Aumentan la susceptibilidad nerviosa a un grado que es verdaderamente alarmante. Una señora, que fue educada con demasiada ternura, cuyos sentimientos eran vigilados cuidadosamente, y cuya imaginación había sido cultivada en la escuela del romance y el sentimiento, se había casado. Sufrió quince abortos involuntarios sucesivos, y no pudo ser madre, esto no hubiese pasado si se le hubiese privado antes de su arpa, que la postró en la cama durante siete meses. Nunca he visto a una dama tan abrumada por su propia música”⁶⁰⁸

Por otra parte, el activista británico Thomas Clarkson (1760-1846), en su obra *Portraiture of Quakerism*, publicada en 1807, vinculó implícitamente efectos perjudiciales de la música en la sexualidad femenina, argumentando que la tensión nerviosa de la música daba a las mujeres “una constitución débil y lánguida” y probablemente no llegarían a ser “mujeres sanas, o madres saludables así como madres de una descendencia sana.”⁶⁰⁹

Pero hubo un instrumento fatal, de cuyas virtudes ya somos conoedores, como fue la armónica de cristal, que se convirtió en un foco de ansiedad sobre los efectos médicos y morales de la música sobre las mujeres en torno a 1800. La novedad del instrumento, el personaje femenino, y el sonido inusual se entremezclaron en un campo donde el discurso sobre los nervios de las mujeres⁶¹⁰ estaba a la orden del día. Recordemos los casos de las hermanas Cecily y Marianne Davies en 1784, o la muerte de Marianne Kirchgessner en 1808 provocada por la tensión nerviosa

⁶⁰⁸ PARKES, WILLIAM.: *Domestic Duties, or, Instructions to Young Married Ladies*. Londres 1825, p 296.

⁶⁰⁹ CLARKSON, THOMAS.: *A Portraiture of Quakerism* London 1807, p. 30.

⁶¹⁰ HOFFMANN, E. T. A.: *A Letter from Kapellmeister Johannes Kreisler Der Freimüthige* 16 (29 and 30 April 1819), en *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, Cambridge University Press, 1989, p. 418

fruto de la interpretación con dicho artefacto. El escritor alemán y crítico JL Röllig, que ya analizamos con anterioridad, sugirió que la armónica de cristal podía:

“Hacer débiles a las mujeres, provocar a un perro tener convulsiones, o hacer despertar a una muchacha dormida gritando por oír un acorde de séptima disminuida en la armónica, e incluso causar la muerte de alguien”⁶¹¹

Tanto la música como la sexualidad femenina estaban perdiendo su tradicional condición de símbolos de lo natural y se redefinieron como productos artificiales y sociales.

Fue la Ilustración un momento único en la patología musical, pues posteriormente, con la entrada del Romanticismo, este tema quedará relegado a un nivel estético superior, en el que la belleza artística estará por encima del propio ser humano. Los extremos de la sensibilidad se llevarán hasta tal punto que la música no conocerá de estados nerviosos femeninos o masculinos, ni de complexiones más robustas o más débiles. El poder embriagador de ésta cautivará tanto a mujeres como a hombres y aquello que se consideraba sublime y masculino ya no lo será, sino que será moralmente superior. La sintomatología nerviosa en la mujer provocada por la música, lo seguirá siendo, pero por un conocimiento tal vez erróneo o tal vez verdadero de que el sexo femenino sea más sensible a los sonidos.

La música incide de diferentes formas en las personas, y es cierto que puede resultar molesta para algunos en determinados momentos, irritable y puede provocar estados nerviosos considerables, pero a su vez tiene un gran poder benefactor y un efecto placebo tan grande como la patología que pudiera causar. No estamos negando todas las aportaciones que los autores estudiados han dado, sino que en diferentes momentos de la historia, las tendencias, los pensamientos y las percepciones de las cosas, cambian dependiendo de un sinfín de factores.

⁶¹¹ HYATT KING, A.: *The Musical Glasses and Glass Harmonica*, *Proc. Roy. Musical Assoc.*, 1945, 72, pp. 97–122

En la actualidad, y gracias al musicólogo Oliver Sacks (1987), la única patología musical como tal es la denominada amusia, definida como un defecto neurológico adquirido que implica una alteración en la percepción auditiva, lectura, escritura o ejecución musical y que no es debido a alteraciones sensitivas o motoras. Habitualmente se suele reservar este término para aquellos defectos que aparecen aislados y son debidos a una lesión focal, o al menos inicialmente focal, siendo menos utilizado cuando el defecto está relacionado con una demencia o con una enfermedad psiquiátrica.⁶¹² El humanista español Pedro Felipe Monlau (1808-1871), describió que la hiperacusia se curaba con terapia musical:

“La hipercusia, nombre propuesto por Mr. Itard para designar la exaltación del oído, es un verdadero estado patológico que el que la padece percibe con mas ó menos incomodidad con dolor ciertos sonidos o ciertos ruidos, particularmente los altos y agudos. La percepción es unas veces confusa, y otras simplemente dolorosa. Si esta afección es idiopática, la higiene no puede aconsejar otra cosa que el taponamiento del oído, el reposo de este órgano, y juego su ejercicio sobre sonidos graves y débiles que vayan haciéndose gradualmente mas fuertes. Y he aquí otra aplicación terapéutica de la música”⁶¹³

8. Tarantismo y otros escritos terapéutico-musicales en España y Europa

Como hemos analizado a lo largo de este capítulo, en el pensamiento ilustrado del siglo XVIII coexistieron teorías de cómo obraba la música en los enfermos. Los tratadistas compaginaron un enfoque racionalista con otro de carácter empírico, basado en la observación directa de los hechos. Sabemos pues que los médicos de esta etapa que escribieron acerca de este tema fueron eminentemente prácticos. Estos autores se esforzaron en presentar pruebas y argumentos de la utilidad y conveniencia de la música como medida terapéutica. Por otra parte, también se

⁶¹² SACKS O.: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Munich 1987. pp 27-43.

⁶¹³ MONLAU, PEDRO FELIPE.: *Elementos de higiene privada* . Barcelona 1846 p.321

comprometieron en transmitir a los demás, todos los detalles posibles de los casos que habían observado; los datos recogidos por la experiencia constituyeron la base para una aplicación metodológica más avanzada, y evaluaron la información registrada por los médicos de la antigua Grecia junto a los resultados de sus propios contemporáneos.

Durante esta etapa, se han estudiado todos y cada uno de los grandes tratados médico-musicales en los que sus autores, establecieron la actuación musical en el organismo por medio de tres mecanismos: el movimiento de vibración de sonido sobre las partículas sólidas (actuación de la música en las cosas, los animales y las personas), el movimiento de vibración de la música transmitido desde el tímpano a los centros del cerebro, de los cuales se propagaban a través de las fibras nerviosas al resto del cuerpo, y la respuesta psicológica que esto provocaba, es decir, su efecto sobre las pasiones y el estado de la mente, teniendo, como sabemos, repercusiones somáticas.

La música actuaba sobre todo en la mente y se le atribuyeron efectos hipnóticos (Mesmer) y analgésicos (Browne). También creían que la música en sí misma tenía propiedades diaforéticas (liberación de toxinas) y purgaba, y que su uso estaba indicado en trastornos neurológicos.

Francia e Inglaterra fueron los centros de irradiación más proliferos en este campo, siendo escasos los apuntes de autores de otras nacionalidades. Sin embargo, se recogieron un total de trece escritos aparecidos en España entre 1744 y 1793, que han sido recopilados y estudiados por Pilar León Sanz (1993). Diez de los tratados fueron redactados por facultativos: Francisco Xavier Cid, Manuel Irañueta y Jáuregui, Domenech y Amaya, Valentín González y Centeno, José Pascual, Bartolomé Piñera y Siles, Bonifacio Ximénez de Lorite, Bernardo Rodríguez Rosains, y Felix Fermín Eguia (León Tello, 1974); y dos por religiosos aficionados a las artes médicas: fray Vicente de la Asunción, y el ya estudiado fray Antonio José Rodríguez.

Sin lugar a dudas, la obra de Francisco Xavier Cid fue la más amplia debido al gran número de casos que relató en los pueblos de la Mancha.⁶¹⁴

Prácticamente todos estos trabajos centraron sus intereses hacia el tarantismo, cuyas principales fuentes de inspiración fueron las tesis realizadas por los barroco Baglivio⁶¹⁵ y Athanasius Kircher⁶¹⁶. Además del tarantismo, algunos de estos eruditos manifestaron su interés en la terapéutica musical para otras enfermedades, como veremos más adelante.

Entramos pues en uno de los temas más apasionantes en la relación de la música con la terapia médica. A lo largo de los siglos expuestos en este trabajo, se han ido sucediendo las efemérides al respecto del tarantismo y como en todas ellas han coincidido en un remedio común para este mal: la música.

8.1. Francisco Xavier Cid

Nacido en Toledo hacia 1750, Francisco Xavier Cid, fue académico de la Real Academia Médica Matritense, socio de la Real Sociedad Vascongada y médico titular del Ilustrísimo Deán y Cabildo de la iglesia de Toledo y del arzobispo de la misma ciudad, Francisco Lorenzana. Publicó en 1787 en Madrid la obra titulada *Tarantismo observado en España con que se prueba el Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso. Y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano y curación por la música, con el modo de obrar de ésta y su aplicación a varias enfermedades*⁶¹⁷. En este tratado dio buena cuenta de la casuística tarantista que explicó con detalle, pues justificó los motivos de la realización del ensayo

⁶¹⁴ LEÓN SANZ, PILAR.: *Literatura médica española sobre musicoterapia en el siglo XVIII*. Zaragoza 1991. pp 73-155

⁶¹⁵ Ver epígrafe 5.1 y 5.2. Capítulo 4: El Barroco.

⁶¹⁶ Ver epígrafe 5. Capítulo 4: El Barroco.

⁶¹⁷ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España con que se prueba el Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso. Y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano y curación por la música, con el modo de obrar de ésta y su aplicación a varias enfermedades* Madrid, Imprenta de González, 1787, 324 pp.

diciendo que tras varios años de su vida en recopilar distintos casos “clínicos”, que le sirvieron para desarrollar sus teorías acerca de la tarantella y la música como método terapéutico, salió de la incredulidad con la que empezó, y poco a poco tuvo la ocasión de ver por él mismo los sucesos curativos producidos por el veneno de la tarántula a través de la música. Además publicó junto a su teoría, siete tarantellas que debían ser tocadas en los momentos en los que se aplicara dicha curación.⁶¹⁸

8.1.1. El tarantismo observado en España

Considerando el tratado como uno de los más completos sobre el tema del tarantismo, y teniendo en cuenta que la mayoría del escrito está basado en sucesos reales y casos ocurridos en la Mancha (desde la p.103 a la p.230), resumiremos lo más significativo del mismo apoyándonos en el trabajo realizado por Joaquín Álvarez Barrientos (1988), que sintetiza a la perfección las partes clave de dicho discurso.

Pero antes de comenzar con el escrito en sí, cabe señalar mínimamente cuales fueron las fuentes que inspiraron la monografía tarantista de Cid. Los autores en los que se basó fueron Dioscórides, Ferdinando Epifanio, Baglivo, Sauvages, Jonstone, Matiolo y Kircher. Todos ellos estudiados en esta tesis.

Del primero, tomó la descripción minuciosa de los síntomas locales que se referían a la parte mordida, y también los generales; desde el estupor, la frialdad, los dolores intensos, la convulsión y la dificultad de la respiración, hasta los especiales y raros como los estados semicatalépticos. De Epifanio y Matiolo extrajo los efectos perniciosos que el veneno causaba en el organismo humano; de Jonstone la temporalización con la que actuaba el veneno y tardaba en aparecer y desaparecer, y de Kircher, la música que debía ser aplicada, tomando apuntes de Baglivo, como eminencia en la materia.

⁶¹⁸ ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN.: *Música y Medicina: Francisco Xavier Cid y su tarantismo observado en España (1787)*. RDTP XLIII. 1988 pp. 39-46

En los primeros pasos del trabajo, Cid dio una definición y contextualización de la palabra “tarantismo”, dividida según él, en dos sentidos: uno para definir la enfermedad en sí, y otro para explicar el baile que la tarantella producía. Sin embargo, la verdadera definición del término no nos debe resultar desconocida, pues adoptamos aquella explicación que dimos de la folia en el Renacimiento⁶¹⁹. Recordando a Sebastian de Covarrubias y su excelente definición del baile alocado y grotesco acompañado por músicas parejas a los síntomas, Cid recomendó:

“[...] que se toque en la vihuela o en el violín, de una forma animada y vigorosa, y que sea ese ritmo, pues otro no sirve. Ha de ser una música viva e impelente, que eficazmente mueva los nervios del enfermo, ya que no valen los sonos dulces y suaves, como que tienen cierta dulzura pausada, porque adormecen y entorpecen los movimientos”

En este aspecto vemos, que en el acompañamiento musical de los enfermos, la música debía ser paralela al movimiento de estos, siendo viva y rápida, con el principal objetivo de “unirse anímicamente” al atarantado y acompañarlo en el trance convulsivo. Por el contrario, una música suave y dulce era absolutamente contraproducente, pudiendo como ya sabemos, agravar la enfermedad.

Por otro lado, los instrumentos que evocó Cid, vihuela, guitarra y violín, se antojaban dinámicamente débiles para provocar una impronta impresionable en el oyente, sin embargo insistió en que su sonido era el idóneo para provocar el movimiento de la danza:

“El violín es instrumento bastante común, del que se podía usar con mejor efecto que de la vihuela. Es su sonido más vivo y penetrante, y de consiguiente más eficaz. Efectivamente ya se ha usado con buen suceso en la Mancha; y es de esperar que en lo sucesivo se use de él con preferencia ala vihuela, si fácilmente se pudiese haber a las manos”⁶²⁰

El interpretar adecuadamente una tarantella era suerte de muy pocos. De esta forma Cid remitió entre otros muchos, a un

⁶¹⁹ Ver epígrafe 2.1.Capítulo 3: El Renacimiento.

⁶²⁰ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* p.98

invidente especialista en ellas, llamado José Recuero, natural de Almagro, que conocía muchas de estas melodías, pero solo le daban resultado inmediato tres de ellas: “[...] por tener experimentado que aunque con todas bailan y se aran los dolientes, tardan dos o tres días más, y con las suyas se logra sin comparación más pronto alivio”⁶²¹

Es interesante señalar, que si el tañedor en este caso, se equivocaba o dejaba de tocar en un momento de clímax importante en el proceso, el enfermo se resentía pudiendo desvanecerse. Por eso era necesario que el músico supiera bien como hacerlo, por lo que hubo profesionales al uso, que muy probablemente, se dedicaran a tocar allí donde se requiriera su presencia, especializándose en este tipo de terapias y con las tarantellas como canciones más comunes a interpretar. Si el enfermo recaía por intercesión fatal del músico al cabo del año, el veneno se podía volver a fermentar y producir los mismos síntomas que al principio. Cid llamó a esto “tarantismo crónico”.⁶²²

Además del mencionado José Recuero el ciego, Cid también citó a otros tocadores como Nicolás el Cantero, Fulgencio el Pintor, Fray José del Espíritu Santo (trinitario), Gabriel Ximénez, Francisco y Luis Ribera (discípulos de Ximénez), Manuel Meoro el Alguacil menor, Francisco Beltrán el Esquilador, Manuel de Tera, Juan Cerda, Antonio Muñiz, Bernardo Gómez Barbé y José López. Todos ellos, con competencias rurales como canteros, alguaciles, pintores, esquiladores etc., que se dedicaban a tocar la guitarra, el violín y la vihuela con gran maestría. Con el tiempo, se convirtieron en los verdaderos terapeutas del tarantismo.

Los síntomas de los atarantados eran múltiples y variados, según claro está la complexión de la persona mordida. Algunos de ellos, amén de las consabidas convulsiones, espasmos y movimientos incontrolados, eran ciertas tendencias eróticas mientras se estaba bajo el poder del veneno. Todos estos síntomas los describió Cid de esta manera:

⁶²¹ Archivo Histórico Nacional, Consejos Suprimidos, leg. 11875 (I), f. 17.

⁶²² CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* p.100-101

“Al ser atacado el hombre por este arácnido siente como una aguda picadura bastante dolorosa y algo parecida a la de una abeja, pero más fuerte; fórmase, por lo común, un círculo rojo, morado o pajizo; alguna vez no aparece el círculo, viéndose una elevación o pequeña inflamación de color natural, como un tuberculillo a manera de una lenteja; otras veces, ni uno ni otro⁶²³. A breve rato se adormece la parte afectada; alguna vez duele con prurito (picor), pero lo más frecuente es entorpecerse y comunicarse, rápidamente esta torpeza a todo el cuerpo, manifestándose un frío rigurosísimo, local al principio y después general. Siguense ansias, congojas, suma inquietud, dificultad de respirar, opresión del pecho, palpitación de corazón, retracción del pulso, abatimiento de fuerzas, sudores fríos, frialdad de extremos, afonía, síncope, vómitos, dolores agudísimos e inflamación de vientre, ardor de orina, priapismo y cursos irritantes, inmovilidad, intercepción de venas o una especie de apoplejía que indina a la catalepsia o congelación de espíritu, con negrura y turgencia de cara y extremos; últimamente todos los efectos de un poderoso veneno coagulante”⁶²⁴

Sin embargo, el comportamiento frente a la música era siempre el mismo:

“Los mordidos, empiezan a mover los pies, dedos y manos, sintiendo al mismo tiempo alegría y alivio en los síntomas, y después los demás miembros. Continuada la música, crece el movimiento hasta ponerse en pies, y empiezan a bailar con tal fuerza, velocidad y arreglo, que es la admiración de los concurrentes”⁶²⁵

Sabiendo lo que hasta ahora habíamos estudiado del desarrollo, difusión y contexto de la picadura de la tarántula, los pasos nos conducían a la zona napolitana del sur de Italia. Cid, explicó que no solo había arañas en esta demarcación, sino que al ser un clima parecido al italiano, Andalucía, Extremadura y La Mancha, eran también hábitat común para dichos insectos. A colación de ello dijo:

⁶²³ La descripción cutánea de la picadura de la tarántula, está basada en los estudios dermatológicos que realizó el médico alemán Samuel Hafenreffer (1587-1660), extraído de Rapini, Ronald P., Bologna, Jean L.; Jorizzo, Joseph L. *Dermatología: 2-Volume Set*. St. Louis: Mosby. 2007 p. 91

⁶²⁴ Ibid. pp.92-93

⁶²⁵ Ibid. p.98-99

“tienen a mucho tiempo noticia y conocimiento de la tarántula, su veneno y remedio por la tarantella”⁶²⁶

Una de las cuestiones más interesantes que planteó fue la referente al origen manchego de la tarantella. Se preguntó cómo los manchegos sabían la tarantella y aplicarla a los atarantados. Para él, se ignoraba el origen de la misma en las provincias manchegas, al igual que el tiempo desde que se tenía noticia de su aplicación terapéutica. Señaló la posibilidad de que, hacía 1750, un italiano iniciara dicho remedio en La Mancha, terminando el autor la cuestión con el siguiente párrafo:

“[...] se tiene por cierto que el que tocó primeramente en la Provincia de la Mancha la tarantella a los mordidos de este insecto, y de quien la aprendieron sus naturales, fue un Nicolás Mazarren o Mazarrón, natural de Milán, de oficio cantero. Dejóse ver en este país hará 30 años, hasta cuyo tiempo, dicen, que todos los mordidos morían”⁶²⁷

Hasta treinta y cinco casos recogió Cid en su tesis, en los que contó la actuación del veneno en el cuerpo de los mordidos y como la música y el baile fue tratándolos poco a poco. Cada grupo de Historias se vincularon a facultativos o recopiladores concretos, hombres cultos y de letras, que de una forma u otra estaban al corriente de los efectos de la música para curar enfermedades en general, y en concreto las producidas por los ataques derivados de la ponzoña de la tarántula. Cid las ordenó por demarcaciones:

LA MANCHA

▪ *Valdepeñas. HISTORIAS I-V.*⁶²⁸ Contadas por D. Juan Martín, Médico de la Villa de Valdepeñas.

⁶²⁶ Ibid. p.21

⁶²⁷ Dr. Roch en carta con fecha de 7 de Junio de 1784 en Cid, Francisco Xavier. *Tarantismo observado en España...* p. 21

⁶²⁸ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* pp.103-120

- *Moral de Calatrava. HISTORIAS VI-XI*⁶²⁹. Contadas por el Dr. D. Antonio Martínez Huete, Médico de la Villa del Moral de Calatrava.
- *Daimiel. HISTORIA XII*⁶³⁰. Contada por el Dr. D. Mariano Candela y Ayala, Médico de la Villa de Daimiel
- *Manzanares. HISTORIAS XIII-XVI*⁶³¹. Contadas por el Dr. D. Juan Francisco Jimeno, Médico de la Villa de Manzanares.
- *Almagro. HISTORIA XVII*⁶³². Contada por el Sr. D. Miguel Cayetano Soler, comisionado del Supremo Consejo.
- *Valdepeñas. HISTORIA XVIII*⁶³³. Contada por el R.P. Er. Basilio de San Bernardo, Trinitario Descalzo.
- *Infantes-Arenas de San Juan. HISTORIAS XIX-XXI*⁶³⁴. Contadas por D. Manuel Francisco Sánchez.
- *Granátula. HISTORIAS XXII-XXIII*⁶³⁵. Contadas por D. Francisco Jiménez. Médico de la Villa de Granátula.
- *Puertollano. HISTORIA XXIV*⁶³⁶. Contada por D. Antonio Agapito López, Boticario de la Villa de Puertollano.
- *Miguelturra. HISTORIAS XXV*⁶³⁷. Contada por D. Sebastián Serrano, Cirujano de Miguelturra. *HISTORIA XXVI-XXVIII*⁶³⁸. Contadas por D. Cayetano Eclar y Muxillo, Médico de la Villa de Miguelturra.

⁶²⁹ Ibid. pp. 120- 136

⁶³⁰ Ibid. pp. 137-139

⁶³¹ Ibid. pp. 139-148

⁶³² Ibid. pp. 148-152

⁶³³ Ibid. pp. 153-154

⁶³⁴ Ibid. pp. 154-170

⁶³⁵ Ibid. pp. 162-169

⁶³⁶ Ibid. pp. 170-180

⁶³⁷ Ibid. pp. 182-184

⁶³⁸ Ibid. pp. 180-189

▪ *Almodóvar del Campo. HISTORIA XXIX*⁶³⁹. Contada por el Gobernador y Corregidor de esta Villa D. Gabriel Amando y Salido.

▪ *Santa Cruz de Mudela- Moral de Calatrava. HISTORIAS XXX-XXXI*⁶⁴⁰. Contadas por el Dr. D. Francisco Roch y Bru, Médico titular de la Villa de Santa Cruz de Mudela.

▪ *Arisgotas. HISTORIA XXXIII*⁶⁴¹. Contada por José González del Castillo, cirujano de Arisgotas.

▪ *Horcajo de los Montes de Todelo. HISTORIA XXXV*⁶⁴². Contada por Felipe José García, cura de Horcajo de los Montes.

EXTREMADURA

▪ *Montemolín. HISTORIA XXXII*⁶⁴³. Contada por D. Bernardo Pérez Caballero.

ANDALUCÍA

▪ *Sevilla. HISTORIA XXXIV*⁶⁴⁴. Contada en las Actas Real Sociedad de Ciencias de Sevilla por D. Juan Pereyra.

Estos personajes relataron, con una narración exquisita y precisa, la sintomatología y el procedimiento de curación llevado a cabo a través de las tarantellas y otras danzas. Las historias demostraron que sus observadores eran hombres de ciencia con vastos conocimientos en medicina y en tradiciones populares.

Puesto que la temática nos es harto conocida, no desarrollaremos ninguno de los sucesos, por tener un contenido sobradamente conocido en este trabajo. Nos limitaremos a mencionar los lugares, años, número de historial e instrumentos que se utilizaron para la terapia, así como el nombre de los músicos que fueron contratados para tal fin.

⁶³⁹ Ibid. pp.189-194

⁶⁴⁰ Ibid. pp.194-210

⁶⁴¹ Ibid. pp.215-219

⁶⁴² Ibid. pp.227-230

⁶⁴³ Ibid. pp.211-214

⁶⁴⁴ Ibid. pp.219-227

SINOPSIS DE LAS XXXV HISTORIAS DE LA OBRA DE F. X.
CID ⁶⁴⁵

Nº	Paciente Edad	Fecha	Danza	Instrumento/s tocador utilizado	Duración de la terapia	Empleado/a
I	Manuel Peñasco 36	Agosto 1768	Tarantella	Vihuela	11 días	-----
II	José Pintado 42	Julio 1771	Tarantella	Vihuela	20 días	-----
III	Pedro García 21	Julio 1771	Tarantella	-----	12 días	-----
IV	Juan Mexía 22	8 Julio 1782	Tarantella Sonatas	Tiple Vihuela	-----	-----
V	Jerónimo Pinedo 10	Agosto 1782	Tarantella	Vihuela	-----	-----
VI	Ramón Ruíz 32	Mayo 1779	Tarantella	Guitarra, Violín	4 días	-----
VII	Pedro del Cabo 50	Junio 1780	-----	-----	1 día	-----
VIII	Dionisio Ramón 22	Julio 1782	Tarantella	2 guitarras (dúo)	3 días	-----
IX	Antonio de Torres 23	Julio 1782	Tarantella	2 guitarras (dúo)	4 días	-----
X	Id. Nº VIII y IX	-----	Tarantella Sonatas	2 guitarras Violín	-----	-----
XI	3 casos s/n	-----	Tarantella	-----	-----	-----

⁶⁴⁵ VARELA DE LA VEGA, JUAN BAUTISTA.: *Música y tarantismo en el s.XVIII español*. Revista de Folklore, 1989. Tomo 06a, nº 66 pp.199-208

XII	Manuel Córdoba ¿?	1782	Fandango Seguirilla Tarantella	Guitarra	-----	Fulgencio el pintor
XIII	Miguel Sánchez 34	Julio 1773	-----	-----	-----	-----
XIV	Miguel Valle 43	Julio 1775	-----	-----	3 días	-----
XV	Segador 30	Agosto 1782	-----	-----	3 días	-----
XVI	Vicente Quixarro 34	Agosto 1782	-----	-----	-----	-----
XVII	Labrador ¿?	Agosto 1782	Tarantella Sones	Guitarra	-----	José Recuero el ciego
XVIII	Juan ¿?	1760	Fandango Folia Tarantella	Vihuela	-----	Nicolás el cantero
XIX	Coplero ¿?	Julio 1775	Tarantella	Guitarra	3 días	Gabriel Ximenéz
XX	¿?	Agosto 1782	Tarantella Sones	Guitarra	4 días	Francisco y Luis Ribera
XXI	Segador ¿?	Julio 1783	Tarantella	-----	4 días	-----
XXII	José de Molina 50	Julio 1779	Tarantella	Guitarra	2 días	Manuel Meoro Francisco Beltrán
XXIII	Romano Muñoz 18	Agosto 1782	Tarantella	Guitarra	-----	Manuel Meoro Manuel de Tera
XXIV	Manuel Guilmer	Julio 1783	Tarantella	Guitarra	8 días	-----

XXV	Josefa Martín 56	Agosto 1784	Tarantella	Guitarra	-----	Antonio Muñiz
XXVI	Tomás García 40	Julio 1756	Tarantella	-----	-----	Juan Cerda
XXVII	Juan Pela ¿?	Julio 1767	Tarantella	-----	-----	Bernardo Gómez
XXVIII	Antonio Serrano ¿?	Julio 1770	Tarantella	-----	2 días	Bernardo Gómez
XXIX	Ganadero 15	-----	Tarantella Sones	-----	4 días	-----
XXX	Muchacho de 9	Agosto 1784	Tarantella	Guitarra	2 días	-----
XXXI	Joven de 24	Junio 1775	Tarantella	-----	-----	-----
XXXII	¿?	Julio 1764	-----	-----	1 día	-----
XXXIII	José López 38	Julio 1769	-----	Vihuela	-----	-----
XXXIV	Francisco Jiménez 30	Julio 1767	Minuet. La Máscara de Cádiz	Varios instrumentos	3 días	Varios tocadores
XXXV	Jacinto Gómez 16	Julio 1775	Tarantella	Guitarra	-----	-----

Algunas particularidades se observan en la tabla referente a la sinopsis de las historias recopiladas por Cid. En primer lugar, es curioso que treinta y cuatro de los afectados fueran hombres, y una sola mujer (Historia XXIV). La mayoría de ellos, por no decir su totalidad, eran labriegos, segadores, ganaderos o trabajaban en el campo, con lo que estaban expuestos a la intemperie, y en más de la mitad, fueron picados por la araña en tiempos de asueto, como siestas o descansos, en los que eran mordidos sin percatarse.

Por otro lado, es digno de mencionar, como ya sabemos, que la tarántula aparecía en los meses de canícula, de ahí que todos los sucesos se ubicaran temporalmente entre los meses de mayo y agosto.

Las danzas y canciones utilizadas eran las tarantellas principalmente, y algunas otras como fandangos, seguirillas, folias y otros sones; todos ellos de origen y desarrollo español: “Sea el instrumento de cuerda ó aire, si se toca la tarantella comúnmente mueve al enfermo y cuando esta sonata no lo hiciese, se deben ensayar varias hasta que se encuentre con la proporcionada al veneno”⁶⁴⁶

Los aspectos formales de la tarantella hacían entender que la composición en si, tenía una importancia rítmica más relevante que melódica. El compás característico era el de 6/8 y el ritmo ternario iniciaba con anacrusa por lo general. Una fórmula de tres corcheas aparecía durante toda la obra, alternando en ocasiones con grupos de negra-corchea, lo que transformaba el carácter de la melodía en saltarín. Llamaba la atención la cuarta ascendente inicial no apoyada después por ningún movimiento melódico de mayor intensidad. Esto le confería, junto a la anacrusa y al acento en el primer sonido del tiempo, un efecto de “impulso” intenso. Las líneas melódicas, estaban contenidas dentro del rango de una octava, dirigidas de diferentes maneras: habitualmente seguían una línea recta, pero en algunos casos las desviaciones eran más amplias y en otros menos. Estas modificaciones, estaban supeditadas a la interpretación personal del músico, recordando que la consecución de la tarantella era una interacción de varias horas entre la música y el baile del enfermo, y por lo tanto, una melodía más tranquila o más dinámica era un factor variable.⁶⁴⁷

En el ejemplo siguiente vemos como se cumplen todas estas premisas formales:

⁶⁴⁶ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* p.98

⁶⁴⁷ GRUSZCZYNSKA ZIOLKOWSKA, ANNA.: *La Danza de la Araña, Entorno a los problemas del tarantismo español*. Revista de Folklore, 2007. Tomo 27a, n° 317 pp.147-165



La tradición de la obra de Cid, perduró en el tiempo hasta casi un siglo después de su publicación, donde la folklorista extremeña Isabel Gallardo Álvarez (1879-1950), contó genialmente como curaban la picadura de la tarántula en los pueblos extremeños:

“En nuestras aldeas y cortijos extremeños, curan los campesinos la picadura de la tarantella del siguiente modo: Acuestan al paciente en un escaño o tarima, de esas que hay siempre junto al fuego bajo las grandes campanas de las cocinas puebleras, o en un colchón tendido en el suelo. Le arropan bien, mientras preparan la tisana o cocimiento de cardo corredor y se busca a los guitarristas, que han de relevarse de cuando en cuando, durante el toque medicinal de la tarantella. Este toque es una musiquilla especial y adecuada al caso; una especie de "ran-rán" monótono y dormilón, única melodía a que obedece el enfermo, mostrándose insensible a cualquier otra, por bella y armoniosa que sea”⁶⁴⁸

8.1.2. Otras aplicaciones terapéutico-musicales en la obra de Cid

Nuestro científico, no solo no se detuvo en explicar la implicación directa de la música y el baile en el tratamiento de los atarantados, sino que además dio pautas consecuentes de la aplicación de la música como remedio de otras enfermedades. Así, abrió un subcapítulo que tituló *Filosofía de la música respecto a sus efectos en el cuerpo humano*⁶⁴⁹. En dicho apartado, y a modo de presentación dijo:

“En todas las edades se ha conocido su eficacia para mover afectos, calmar pasiones, suavizar costumbres disponer los ánimos á emprender cosas grandes y curar enfermedades. ¿Qué otro uso tiene en los templos, en los campos de batalla, en las diversiones y regocijos así públicos como privados y en el tarantismo? A la verdad aplicada la

⁶⁴⁸ GALLARDO ÁLVAREZ, ISABEL.: *El folklore extremeño* 1945.

⁶⁴⁹ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* pp. 231-268

música con exquisito conocimiento de las circunstancias de los presentes con oportunidad y tiempo debido causa asombrosos efectos”⁶⁵⁰

Con esta predisposición, Cid comenzó su defensa hacía la metodología terapéutica de la música más allá de los tarantulados. No obstante, el fervor con el que, presumiblemente podría elevarla a universalidad, creyendo todas las efemérides clásicas, seleccionó aquellas que por su naturaleza le parecieron coherentes, y apartó las que por su hiperbólica historia no se sostenían en la credibilidad humana: “Aunque descartemos algunas relaciones de poetas e historiadores por parecernos exageradas...tenemos otras muy creíbles, aunque parezcan prodigiosas”⁶⁵¹

En capítulos anteriores, vimos como la música se utilizó para coadyuvar al tratamiento de la peste. Por supuesto, fisiológicamente, nos hicimos eco de la imposibilidad, a lo que Cid, muy consecuentemente dijo:

“No tiene conexión la música con el vicio pestilencial del ayre , en quien reside la causa de la peste. No se concibe medio ni modo con que esta pueda corregir la infección. Pudiera únicamente precaver algunas disposiciones acomodadas á recibir el contagio. El susto y el temor disponen á los hombres a contraer enfermedades más bien que á los alegres y festivos. En los asedios de las Ciudades se observa que enferman mas y mas pronto los cobardes, pusilánimes y tímidos que los de espíritu fuerte”⁶⁵²

Por lo tanto, y como ya manifestamos entonces, la música en las epidemias como la peste, ocupaba un papel de distracción y sobre todo anímico, aunque si bien hacemos caso a otros estudiosos, el producto de la mayoría de las enfermedades físicas estaban derivadas de las preocupaciones y afecciones mentales como la melancolía o la depresión. Sin embargo, pensamos que por muy feliz y alegre que se estuviera, la peste se contagiaba por el aire, por lo que contraer la enfermedad ocupaba a personas abatidas y a personas exultantes. La música era utilizada para relajar al cuerpo castigado por la infección hedionda.

⁶⁵⁰ Ibid. p.231

⁶⁵¹ Ibid.

⁶⁵² Ibid. p. 232

Quedando patente, no obstante, que la música causaba felicidad y fortalecía las defensas corporales haciendo a la persona menos vulnerable, también inspiraba valor en la batalla. Cid recordó en este menester a Timoteo y Alejandro Magno. Por lo general, los instrumentos que se debían utilizar para enaltecer la belicosidad eran los clarines, clarinetes y dulzainas.⁶⁵³

Por otra parte, mover los afectos también estaba bajo el poder de las canciones. Aquí nos alude a David y Saúl, y a Eliseo.⁶⁵⁴

En las siguientes palabras, queda absolutamente claro que la intencionalidad de Cid, no era disuadir a todo aquel que no creyera en el efecto curativo de la música:

“Pensará alguno que se alegan estos ejemplares para persuadir que interviene en la música alguna virtud sobrenatural como parece en los casos propuestos. Sabemos que la música no tiene virtud directa de hacer Profetas, Poetas, etc., pero conocemos que la gran conmoción que en algunos sujetos y en determinadas circunstancias produce la música alterando y de un modo especial agitando las maquinillas o pequeños órganos necesarios para las operaciones del alma puede ser tal, que así como la disposición de los órganos en este estado sea mas perfecta con respecto al alma, lo sean también sus operaciones. La disposición morbosa de algunos enfermos da motivo á que así se discurra”⁶⁵⁵

Otra vertiente terapéutica que mencionó Cid sobre la música, fue la funcionalidad de ésta. También nos hemos hecho eco en alguna ocasión de la oportunidad de las canciones para acompañar las duras jornadas laborales de las hilanderas o de los labriegos. Cid la adecuó aquí para los yeseros de algunos pueblos de Aragón:

“Hay en algunos Pueblos del Reino de Aragón la costumbre de asalariar un gaitero para que durante el tiempo de moler o machacar el yeso que se gasta en los edificios o fábricas de casa, toque su instrumento. Es cosa graciosa ver a ocho o diez hombres, según la cantidad de yeso que se muele, estar todo el día con sus mazos casi sin descanso jugándolos sobre el terreno al compás de cierta sonata muy

⁶⁵³ Ibid. p. 233

⁶⁵⁴ Ibid. p. 234-235

⁶⁵⁵ Ibid. p. 235

proporcionada para que medie precisamente el tiempo necesario de levantar y bajar el mazo”⁶⁵⁶

Contratar a gaiteros era competencia de los patronos y dueños de las tierras y canteras. Según Cid, si no hubiesen sido útiles sus interpretaciones para favorecer el trabajo, y por consiguiente, sus ganancias, poco dinero se iban a gastar en emplear a dichos músicos.⁶⁵⁷

Vemos que la adecuación de la elección de los gaiteros no era aleatoria. La labor de picar la piedra era ensordecadora, por lo que necesitaban un instrumento potencialmente estridente, que sonara por encima del propio golpeo, además tal y como contó Cid: “la música alienta, estimula y sostiene las fuerzas, por lo que si falta, aunque se sepa bien el compás, falta la viveza de movimientos y el aire en el cuerpo”⁶⁵⁸

Como resumen de todas estas virtudes de la música, sintetizó en las siguientes palabras todo lo expresado hasta el momento, e inició otra sección al detenerse a explicar como actuaba el hombre:

“Con que tenemos que esta no solamente mueve los afectos, calma las pasiones, suaviza las costumbres y dispone los ánimos a emprender arduos asuntos, sino que inspira aliento, da fuerzas , las sostiene, y últimamente hace suaves y tolerables los mas duros trabajos. Falta ver como obra”⁶⁵⁹

La variedad de sensaciones que causaba la música no cayó en el olvido de Cid, pues sabiamente explicó que si un simple sonido podía perturbar la mente del hombre más grotesco e inculto, ¿qué no haría un sonido modulado y armonioso? :

“Hubo un hombre que al oír la lira involuntariamente se orinaba, de modo que se le dieron algunos chascos hallándose en funciones serias. Lo mismo se cuenta de otro luego que oía un cierto instrumento llamado Phorminx (lira homérica). Un estudiante, de edad de 14 años,

⁶⁵⁶ Ibid. p. 237

⁶⁵⁷ Ibid. p. 238

⁶⁵⁸ Ibid.

⁶⁵⁹ Ibid. p. 239

no podía oír sin congoja la música de violín. Y algunas mujeres se desmayaron al escuchar el sonido del órgano”⁶⁶⁰

Tal era el poder de la música, que hasta incidía en el ser humano de manera inconsciente, provocándole incontrolables efectos.

Posteriormente, y común en las investigaciones ilustradas referentes al sonido, Cid dio una extensa explicación de la acústica, de la propagación y la física del sonido en el aire y en otros medios, y el proceso de decodificación que recorría la música una vez es captada por el oído. Dicho sentido fue descrito y diseccionado anatómicamente por el autor toledano, que analizó cada parte del mismo en su “encuentro” con la armonía.⁶⁶¹

Continuó este apartado de la conducta musical, describiendo varias pasiones que nos son familiares: la ira, la cólera, la alegría, el miedo etc. En todas ellas se dieron con puntualidad los síntomas físicos que representaba padecerlas.⁶⁶²

Como no podía ser de otra forma, también incurrió en la repercusión de la música en la sensibilidad nerviosa, y puso dos ejemplos muy interesantes al respecto que conjugaron pasiones, sensibilidad auditiva y nerviosa, y personalidad y complexión del oyente:

“Sirva de ejemplo una sonata marcial de las que encienden la cólera, e inspiran valor. Oída por un joven intrépido colérico y marcial le enfurece al grado de arrojarse á los mayores peligros; oída la misma por sujeto flemático, de humores lentos y fibra floja le es indiferente”⁶⁶³

Lo que vino a explicar Cid fue que la música no era igualmente percibida por todos los que la escuchaban. En infinidad de ocasiones hemos manifestado los diferentes gustos y sensaciones provocadas por una misma melodía en personas diferentes, siendo factores propios de estas personas los que determinaban variopintas impresiones.

⁶⁶⁰ Ibid. p. 241

⁶⁶¹ Ibid. pp. 242-249

⁶⁶² Ibid. pp. 250-256

⁶⁶³ Ibid. p. 258

Hay músicas que vigorizan, otras que entristecen, algunas que colerizan, muchas que calman, pero aun siendo ellas las que transforman el estado de ánimo, es el hombre el que las adapta y asimila según el momento físico y anímico en el que se encuentre.

Pero, ¿cómo es posible que la música produzca tan prodigiosos efectos? Según Cid de tres formas: la primera era puro efecto maquinal (primitivo), la segunda era en el alma, y la tercera era el de mover las pasiones.⁶⁶⁴

Tras esta última pregunta, comienza un último apartado referido a la *Aplicación musical como remedio de varias enfermedades*⁶⁶⁵. Desde un aspecto evolutivo, preconizó la importancia de las canciones para el niño recién nacido:

“Nace el hombre con inclinación a la música. Apenas se ha limpiado de las inmundicias de que sale bañado, y los órganos sensorios entraron en uso, cuando todas sus quejas y lloros calman con la música”⁶⁶⁶

William Buchan (1727-1805), médico escocés contemporáneo de Cid, escribió un tratado llamado *El conservador de la salud de las madres y los niños* publicado póstumamente en 1808, en el que corroboró lo establecido por el español:

“He insistido ya tanto sobre la recomendación que he hecho de que se enjuague inmediatamente al niño, y que se envuelva en un suave y caliente lienzo, que es inútil repetirlo. Pero haré una nueva advertencia, que consiste en que no acuesten al niño inmediatamente, que le conserven en un movimiento agradable por algún tiempo, y que acompañen toda la operación cantando canciones alegres”⁶⁶⁷

El dato no es novedoso. Debemos recordar a Trótula de Ruggero⁶⁶⁸, que aconsejó rodear al recién nacido de música y canto para adaptarlo al nuevo mundo. Sin embargo Cid fue más detallista y explicó que si tras mamar, el niño seguía llorando, la causa del

⁶⁶⁴ Ibid. pp 259-264

⁶⁶⁵ Ibid. pp 268- 322

⁶⁶⁶ Ibid.

⁶⁶⁷ BUCHAN, WILLIAM.: *El conservador de la salud de las madres y los niños*. Madrid 1808. p. 127

⁶⁶⁸ Ver epígrafe 5.2. Capítulo 2: Los Referentes Cristianos.

llanto no era el hambre, sino alguna dolencia del infante, que por supuesto era mitigada con fáciles canciones:

“Últimamente canta letrillas de compases y puntos largos, con lo que regularmente calman los dolores y se induce sueño. Este es el remedio á que en sus apuros apelan las madres en los mas fuertes quejidos y lloros de sus tiernos hijos y la observación ha acreditado que les surte muy bien”⁶⁶⁹

Continuó diciendo que la música no tenía los inconvenientes que podía tener el hecho de la lactancia con todo lo que conllevaba en el organismo del bebé. Sin embargo, se mostró coherente al aseverar que si el buen efecto musical no incidía en el niño, era el médico el que tenía la potestad de suprimirlo:

“Ninguno de estos inconvenientes se halla en la música. Por lo común siempre produce buenos efectos calmando los dolores de los recién nacidos, induciendo al sueño. Pero cuando alguna vez no los produjera tan á deseo, sino que sea alguna particular circunstancia aumentara los dolores, está en el arbitrio del médico suspenderla”⁶⁷⁰

Al hilo de lo expresado, Cid, a pesar de la pleitesía que le podía procesar a la música, no negó que mal empleada o no acertándola para una dolencia concreta, era perjudicial para el ser humano. No obstante, añadió que los sonidos producían efecto instantáneo, no así otros medicamentos. Por lo tanto, su suspensión era igual de eficiente, pues evitaba inmediatamente que el paciente se sintiera irritado y molesto:

“Supóngase que no sea tal para la enfermedad a que se aplica, porque en lo general no lo sea, ó porque no se encuentra con sonata proporcionada á su causa, antes bien incomodé al enfermo; y le aumenté sus males. En este caso dejando de hacerla, en el mismo instante dejó ella de producir aquella molestia que aumentaba la indisposición; contra lo que hacen los demás medicamentos, que así corno tardan en obrar á proporción si no aprovechan ó alteran demasiado , se necesita de tiempo para corregir sus malos efectos. Estos alteran los sólidos y se mezclan con los líquidos”⁶⁷¹

⁶⁶⁹ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...*p. 269

⁶⁷⁰ Ibid. p. 270

⁶⁷¹ Ibid. p. 271

Si la música era tan buen remedio para los trastornos indefinidos de los lactantes, ¿por qué tantos médicos no tuvieron en cuenta dicho tratamiento?:

“De este abandono se han quejado algunos Autores. Entre ellos Dona Oliva del Sabuco y el cisterciense Rodríguez. Igualmente los dos notan el descuido en los Médicos de no haber discurrido sobre la eficacia del noble, útil é inocente remedio de la música al ver curados varios enfermos de distintas enfermedades, según relación de antiguos y modernos”⁶⁷²

El recuerdo de Oliva de Sabuco⁶⁷³ y Antonio José Rodríguez⁶⁷⁴, fundamentó las fuentes de inspiración de Cid. Ambos estudiosos, acusaron a sus contemporáneos de no dar crédito al poder curativo de los sonidos, aunque si bien es cierto, hemos podido comprobar, que no fueron los únicos que reivindicaron este “boicot”.

Por lo que nos dio a entender Cid, que el médico utilizara la música era antiprofesional, pues el hecho de usar las artes para curar, era una opción osada y poco fundamentada. De hacer uso de ella, si el experimento salía mal, el galeno en cuestión sería el hazmerreír de sus homólogos facultativos:

“Por cosa extraña se tendría que un Médico de nota ordenara que en la casa de uno que se hallase gravemente enfermo de delirio ó postrado casi al extremo, donde se notan los semblantes pálidos y tristes, y no se oyen sino profundos suspiros, ayes y sollozos, se le diera un concierto. Cierto que al parecer es ridículo, y si el ensayo no saliera bien seria objeto del mayor desprecio. No faltaría quien le insultase públicamente, á cara descubierta, llenándole de dicterios, y quizás fuera el juguete de los muchachos”⁶⁷⁵

Llama poderosamente la atención la obcecación de los autores por manifestar constantemente la falta de investigación y observación en el campo de la terapia musical. Muchas veces podemos pensar que, llevados por un egocentrismo científico e innovador, querían ser los primeros en investigar sobre este asunto, pero no es posible que Cid

⁶⁷² Ibid. p. 272

⁶⁷³ Ver epígrafe 4.2.2. Capítulo 3: El Renacimiento.

⁶⁷⁴ Ver epígrafe 8.3 del presente capítulo.

⁶⁷⁵ Ibid. p. 273

desconociera los tratados de Pargeter, Brocklesby, Browne, o los de los americanos Rush, Atlee o Mathews, sin mencionar los trabajos musicales con los dementes de Pinel, Esquirol o Leuret.

No obstante, mencionó a los tópicos bíblicos y clásicos, así como otros opúsculos analizados en este libro, tales como el del francés Louis Roger, o las aportaciones del anatomista y cirujano francés médico del hijo de Luis XVI, Pierre Joseph Desault (1744 - 1795), que aseveró al igual que los griegos Ateneo y Crisipo, que la música era buena para tratar la gota, la ciática la alferecía (recordemos al Dr. Guarin) y la tisis⁶⁷⁶.

Por otro lado, dijo que en Roquecourbe, zona del sur de Francia, se curaba el carbunco⁶⁷⁷ con unas saxas de sal, pimienta y vinagre, y llevando al enfermo a bailar por espacio de dos días al son de panderos y cascabeles.⁶⁷⁸

Cid citó en repetidas ocasiones, al cisterciense Rodríguez y contó dos casos descritos en su obra *Yatrophonia*, relatados en el epígrafe 8.2 de este mismo capítulo. En ambos sucesos, la música fue el agente curativo a utilizar para la rehabilitación de la melancolía, la hipocondría y los paroxismos.

Otras fuentes que ilustraron la teoría de su monografía, fueron las basadas en las historias de las *Memorias de la Academia Real de las Ciencias de París*. La primera fechada en 1707 y comentada en el capítulo anterior por Feijoo, donde un músico atacado de unas fiebres, curó con las sonatas de Mr. Bernier⁶⁷⁹. La segunda, un año más tarde, cuyo protagonista fue el médico que prescribió el tratamiento musicoterapéutico. El galeno en cuestión se llamaba Mr. de Mandajors:

“Habiendo leído la observación antecedente Mr. de Mandajors, de la Academia de las Inscripciones de Nîmes, deseaba se presentara caso en

⁶⁷⁶ Ver epígrafe 7.2.4 del presente capítulo.

⁶⁷⁷ Ver epígrafe 6, en palabras de Robert Burton y Epícteto, del Capítulo 4: El Barroco.

⁶⁷⁸ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* p.278

⁶⁷⁹ FEIJOO, BENITO JERÓNIMO.: *Cartas eruditas y curiosas*. Tomo I. También en epígrafe 7. Capítulo del Barroco.

que experimentar por sí el efecto de la música. En efecto ocurrió en Alais, que un maestro de danza fue acometido de una aguda enfermedad acompañada de delirio. Mr. de Mandajors, su médico, quiso curarle con música. Admiráronse mucho, los interesados y asistentes al ver hacer entrar un violín en la cuadra de un delirante, creyendo que con esto se acabaría de rematar en su frenesí, y burlaban del médico que había ordenado remedio tan disparatado. ¡Pero cual fue su admiración cuando conocieron que había adquirido el enfermo su antigua quietud! Se sentó en la cama, acompañó con brazos y cabeza la sonata que se le tocaba y al fin de un cuarto de hora que duró el concierto se durmió con quietud, sudó, y al despertar se halló curado”⁶⁸⁰

Tras una búsqueda infructuosa de la biografía del facultativo mencionado y habiendo encontrado su nombre en varios artículos fechados entre 1780 y 1800, por lo que parece, era un médico bastante afamado de la zona sur de Francia. Su osadía con los tratamientos era habitual, pues innovaba constantemente con fármacos y remedios naturales, por lo que no nos debe sorprender la iniciativa de curar a un maestro de danza con el arma con la que trabajaba cada día: la música. Es lícito pensar, que Mandajors utilizaba este método con frecuencia pero no podemos asegurar nada, debido a la falta de información.

Otro de los referentes de Cid, fue el médico y botánico francés, François Boissier de Sauvages de Lacroix (1706-1767). Fundador de la nosología, clasificó las enfermedades según género, especie y clase, en un total de 2400. Sauvage también relacionó la curación sonora al tarantismo, pero dio ciertas connotaciones sobre algún que otro suceso alrededor del poder de ésta. Así dijo:

“Traté a un joven con una fiebre remitente, que le causaba todas las tardes un fuerte dolor de cabeza tan violento, que no podía calmarlo sino con el sonido de un tambor. Lo que a todos aturdió a él le daba un maravilloso socorro, aunque en un estado de salud normal, no le gustase este ruido”⁶⁸¹

⁶⁸⁰ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* p.284
Historia XXXII de las *Memorias de la Academia de Medicina de París*. 1707.

⁶⁸¹ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* p.214.
También en Sauvage, *Nosología*. Clase VIII, número 15. *Tarentismus* vol.7 p. 272

La paradoja de recurrir a un instrumento estridente para mitigar un dolor de cabeza se podría interpretar más como un factor de distracción que como un calmante. Es decir, el ruido del tambor mantenía a la mente centrada en él y no permitía pensamientos que pudieran conducirlo a meditar sobre su calvario.

De manera jocosa en ocasiones, Cid incitó a los incrédulos a aplicarse terapia musical en enfermedades que él mismo consideraba alejadas del remedio sonoro. Tales males eran la gota o la ciática:

“Si es cierto que Ismenias curaba los dolores ciáticos con ella, es otro argumentó que puede animar á los mas tímidos á experimentarla en cualquier dolor. La gota es otro achaque doloroso, y se asegura que fueron curados muchos con el mismo remedio. En fin debe pasar plaza de extravagante quien guiado de un buen fundado analogismo, no sólo tiene tal remedio en la curación de las insinuadas dolorosas enfermedades, sino de todas sus semejantes”⁶⁸²

La gota en concreto, tenía un origen diferente según el pensamiento de Cid. En primer lugar se podía derivar de los excesos de la bebida y la comida; en segundo lugar podía ser un factor hereditario. En ambos casos, la música era un remedio inútil:

“Bien se deja conocer que si proviene la gota de disposición hereditaria poco habrá que esperar del remedio de la música. Solamente se podrá poner alguna corta esperanza en una constante dieta de vegetales por año ó años, huyendo del uso de carnes y de cualquier otro alimento que no comunique á la sangre remesas de un chilo dulce, fresco y bien trabajado”⁶⁸³

Aunque sin apartarla del todo, al igual que vimos en el Renacimiento con el emperador Carlos V⁶⁸⁴, la música para los podagras, tenía un efecto psicológico y evasivo, que obligaba al enfermo a olvidar su mal mientras durara la interpretación.

En otro orden de cosas, Cid se refirió a la bondad de la música para los enajenados. Conociendo tal vez los trabajos de Pinel dijo:

⁶⁸² CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* p. 295

⁶⁸³ Ibid. p. 302

⁶⁸⁴ Ver epígrafe 4.1. Capítulo 3: El Renacimiento

“De cualquier modo que sea, siempre se verifica que obra benignamente y sin recelo del más mínimo peligro. Además de que la experiencia de los referidos autores⁶⁸⁵, nos da a conocer cuan útil es este remedio para los delirantes, nada se aventura de ensayarla en tales casos con la prudencia que dicta una razón bien instruida y acostumbrada a combinar”⁶⁸⁶

La experiencia de la que habló en este último párrafo fue de vital importancia a la hora de conocer a los pacientes. Lógicamente, todo facultativo, cuya especialidad no fueran los dementes, no debía procurar la curación de estos de ningún modo, ni siquiera intentarlo por su inexperiencia en este campo, y tratándose de enfermos con una moral muy voluble. Para su tratamiento psicoterapéutico, Cid propuso lo que denominó *variedad de objetos*⁶⁸⁷, basado en la idea de lo beneficioso que era para el paciente psiquiátrico, el viajar para distraer su atención de sí mismo. Pero su idea original fue:

“...borrar las ideas que por antiguas están profundamente radicadas en la imaginación del maníaco; si hubieran reflexionado los médicos en la música y su modo de obrar hubieran sustituido al penoso, largo y dispendioso remedio del viajar al barato, fácil, inocente y eficazísimo de la música, puesto que en cada momento se renuevan de mil modos los objetos”

Para Cid, que el médico manejara muchos medicamentos para curar no demostraba su pericia. Con los tratamientos adecuados en los momentos idóneos, era suficiente. Él mismo demostró como la música era capaz de curar ciertas dolencias, así como justificó aquellas en las que su mediación era contraproducente: “en lo sucesivo, todo médico de nota, bajo las observaciones que realice y la doctrina que seguirá, deberá aventurar con verosimilitud este medicamento (música) en ciertas circunstancias”⁶⁸⁸

Para finalizar explicó tres dolencias que podían ser curadas, además de con ligeros tratamientos tradicionales, con la música. Dichos achaques eran: la llamada enfermedad blanca de las

⁶⁸⁵ Asclepiades, que curó con música a locos y frenéticos, y Xenocrates, que trató del mismo modo a hidrofóbicos.

⁶⁸⁶ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* p. 297

⁶⁸⁷ Ibid. pp. 299-300

⁶⁸⁸ Ibid. p. 313

doncellas, la menstruación y los achaques cuyo origen era debido a la espesura de humores y flojedad de la fibra.⁶⁸⁹

Los síntomas embargaban a la mujer en una profunda tristeza y abatimiento de la que solo las canciones podían sacarla. Por tanto la música era remedio común en todas ellas, y si se acompañaba de baile, mejor, pues la baja actividad sanguínea por diferentes razones, era activada nuevamente por el movimiento acompasado de la danza.⁶⁹⁰

8.2. Antonio José Rodríguez

En una época en la que la importancia del clero era cuanto menos discutida, irrumpió con determinación en el tema que nos ocupa un monje cisterciense, médico y divulgador científico, llamado Antonio José Rodríguez (1703-1777). Considerado como el autor de la primera obra terapéutico musical española con inquietudes científicas, titulada *Palestra crítico-médica* (1731-1744), Rodríguez partió de la medicina tradicional, considerando que la música, como elemento físico y armónico, era capaz de modificar el estado de ánimo y poseía efectos anestésicos e influencia sobre algunas funciones físicas del cuerpo, afirmando que era eficaz contra todo tipo de enfermedades. Sabiamente, descubrió, aunque muy a su pesar, que la música no curaba, pero sí mejoraba la calidad de vida de los pacientes⁶⁹¹.

Aunque podemos considerar a Rodríguez, por nacimiento, enclavado en el Barroco, debemos ir más allá y no valorar solamente al personaje, sino a su obra, su edición y su contenido, salpicado con tintes experimentales.

Si bien la publicación del *Palestra crítico-médica* sucedió en 1744, su contenido se direccionó hacia postulados más modernos, mencionando la teoría de los afectos y desarrollando otros temas

⁶⁸⁹ Ibid. pp. 313-317

⁶⁹⁰ Ibid. p. 318

⁶⁹¹ Revista Digital. N° 28 *Recorrido de la historia de la musicoterapia* Enero 2011

derivados de ella, basados en un empirismo y rigor médico-musical inusual en la época barroca.

Inciendo más en su obra, el Padre Antonio José Rodríguez escribió en el Volumen V de su *Palestra Crítico Médica* todo lo referente a la terapia musical del momento. Dicho documento, incluía un análisis de los mecanismos de acción de los estímulos musicales, una teoría del gusto musical, una amplia documentación de estudios de casos de terapia musical y propuestas para diseñar las intervenciones musicales a la luz de las características individuales culturales y psicológicas del paciente.

Como decimos, en el Discurso I del Volumen V de la *Palestra*, titulado *Yatro-Phonia o Medicina Música*, Rodríguez comenzó su exposición quejándose de la deficiente objetividad de los estudios médicos de sus contemporáneos olvidando a la música en los tratamientos:

“En pocas Facultades se hallan más desvarios, en materia de increíbles prodigios; y en pocas también, como en ella, tuvo su lugar el olvido de bien recibidas prácticas como la balneoterapia”⁶⁹²

“Este descuido es aun más extenso respecto de la Música (...) nada, o casi nada se lee después en los autores de Medicina para curar enfermedades y pasiones (...) Sus utilísimos efectos en la guerra, en el coraje con que alienta, y el furor que incita, que es su fin primario, a todo el mundo es patente; y figurada con la melodía en el modo correspondiente al Templo, también es testigo el corazón mas duro de los nobilísimos efectos de la Música. Solamente la Medicina está sorda a las voces de estos materiales efectos (...)

Como veremos más adelante, el anhelo de objetividad e interés médico del que se quejó Rodríguez era tal vez, algo exagerado, pero entendible, es decir, aunque la práctica terapéutico musical se desarrollara en el Barroco desde el punto de vista teórico, no lo hizo desde el práctico, y es ahí donde Rodríguez demandó mayor atención. Al enumerar algunos efectos de la música en el hombre, situamos a nuestro autor en una esfera cultural muy prolija, que le hizo conocedor de efemérides de calado en la historia de la humanidad. Igualmente, su inclinación cristiana, le condujo

⁶⁹² RODRIGUEZ, ANTONIO JOSE.: *Palestra crítico médica*. 1774 p.2

irremediablemente a mencionar dichos efectos en el ámbito religioso tal y como describió Lutero y Calvino en el Renacimiento.

Ahondando en el documento, encontramos una vez más la teoría humoral y la acción de los sonidos en las fibras del cuerpo:

“El mismo cuerpo humano es el irritado en el campo por el impulso de los clarines, el mismo género de humores son los conmovidos, las mismas órdenes de fibras son las irritadas, que lo serían en el lecho, si otra modulación se les intimase. Y aquellos mismos humores, que por sus ciertos movimientos que alegran el ánimo o lo entristecen ya en el Templo, ya en el Teatro, también se moverían y darían sus depravadas posturas en el cuerpo enfermo, si la Música se les propinase a otros movimientos”

“[...] Todos estos afectos producidos, y curados se radicaban en los humores, en las fibras, en las partes del cuerpo; porque el alma incapaz de padecer en sí estas enfermedades: luego por sola la actividad introduce de aquellas pasiones, que obraban sin disputa en las partes enfermas, o causatrices la enfermedad, se curaron las dolencias”⁶⁹³

Como vemos, el nuevo concepto anatómico que nos presentó Rodríguez fue la mención de las fibras, que nos recuerda al del barroco Burton⁶⁹⁴, que no abandonara la tesis del cisterciense en toda su extensión. Dicho vocablo fue tomado como parte más pequeña que forma un tejido orgánico, afectada también, por lo que se ve, por la acción de la música. No obstante, diferenció posteriormente entre fibras delicadas y fibras robustas, por lo que podría estar hablando de la personalidad psicológica de la persona, o de la complexión corporal. Así que la magnitud e interés del monje por el poder curativo de los sonidos musicales, alcanzó una importancia preponderante.

Al beber del Barroco, es inevitable no nombrar las pasiones que tantas teorías en forma de tratados salieron a la luz. De tal forma leemos en el trabajo de Rodríguez:

“[...] La ira, la alegría, la compunción, el temor, la tristeza son unas pasiones, que aunque se radiquen en el alma, se fijan en las partes del hombre necesariamente en fuerza del decreto de unión entre el alma, y

⁶⁹³ Ibid. *Palestra...* p.2-3

⁶⁹⁴ Ver epígrafe 6. Capítulo 4: El Barroco

cuerpo. [...] Los más afectos hipocondríacos, que son una imponderable sentina de enfermedades, deben ser a profundas tristezas, y melancolías”⁶⁹⁵

Pero antes de desarrollar la terapia musical como tal, Rodríguez propuso un modelo explicativo del gusto musical, esencial para establecer cualquier tratamiento con medicina sonora:

“La música, supongo que no igualmente en todos los hombres causa un mismo efecto en orden al gusto, pero en muy raro dejará de causar algún efecto [...] Dije en orden al gusto, porque no se me trabuquen los efectos de la música, causado sin intermediación entre ella y nuestros humores, con los que resultan de la acepción del alma, por los cuales, a unos gusta la Sonata o el instrumento que a otros desagradan”⁶⁹⁶

Aquí no descubrió nada nuevo, sino que como muchos otros tratados deberían haber hecho, comenzó con lo esencial para promover una terapia musical, que era el gusto y la disposición del paciente. Aunque dejó claro que de una manera u otra, la música causaba estímulos en las personas, de ahí la frase: “en muy raro orden, dejará de causar algún efecto”

Seguidamente, desde una vertiente más medicinal a la par que psicológica volvió a relatar el efectismo de los sonidos según el gusto del hombre:

[...] Una cosa es que le sea más o menos grata la percepción a su alma, lo cual previene de la más o menos frecuencia de oírlos, ya de la más o menos docilidad o rigidez de las fibras, ya de las más o menos espirituosidad o lentitud de los humores, ya de la más o menos trabazón de las piezas orgánicas; por lo cual el movimiento fuerte, que es el del Clarín, que intimidado a unas fibras delicadas, y unos humores ágiles conmoverán tanto los órganos, que por su violencia causarán disgusto. Este mismo sonido, aplicado a unas fibras robustas y humores algo lentos, los herirán de modo que sus vibraciones y ondulaciones sean tan suaves, que el sentido se haga con dulzura”⁶⁹⁷

Los efectos de la música para Rodríguez, se movían en los dos planos: el físico y el psicológico, por lo que tales sensaciones

⁶⁹⁵ Ibid. *Palestra...* p.4

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Ibid.

dependían de una gran cantidad de factores que tanto el médico como el músico debían tener en cuenta. Si el propósito de la terapia consistía en alegrar al paciente atacado de melancolía, se tenía que conocer: la personalidad, la disponibilidad, la espiritualidad, la dinámica humoral, la percepción y la aceptación de los sonidos propuestos. Además la utilización de los instrumentos, no debía ser aleatoria, por lo que el análisis acústico y vibracional de estos, dependía de la personalidad de las personas:

“Lo mismo sucede con los instrumentos que su impulso azota poco el ambiente (...) cuales son la Viola, Harpa, Oboe; los cuales si hieren en unas fibras robustas, será tan escasa su impresión y propagación hacia el sensorio, que llegará casi desfigurada su verdadera melodía. Al contrario en otras de menos terquedad, y en unos humores de índole dócil, impresionarán sus movimientos...» Ejemplos: a los soldados, a los hombres fuertes y aún a las mujeres robustas les gustan los clarines y no les gustan los instrumentos delicados. A los pusilánimes, a la gente de Corte y a las señoras, les ocurre lo contrario”⁶⁹⁸

La dulzura sonora de algunos instrumentos, como la viola, el arpa o el oboe, podían “desbravar” a los hombres y mujeres de compleción robusta y ferrea personalidad, así como a los soldados de profesión, que estarían a gusto con el sonido de instrumentos como los clarines, capaces de enardecer el valor e incentivar coraje. Por otro lado, tales instrumentos desagradarían a los cortesanos con una personalidad delicada, más afines al sonido de los primeros.

Una vez expuesto el análisis sobre los gustos de las personas hacía los sonidos, Rodríguez entró a analizar la música como medio psicosomático, por lo que las aportaciones a partir de ahora se moverán en un terreno más experimental y médico que los anteriores párrafos.

Comentó que el sonido era un movimiento físico propagado por el ambiente. Fisiológicamente, la vibración llegaba a la membrana del tímpano y de allí se transmitía por los nervios al cerebro. De este modo, y por la conexión nerviosa del cerebro con todo el organismo, la música podía ser eficaz remedio contra las alteraciones pasionales. Y es que además, las medicinas comunes

⁶⁹⁸ Ibid. *Palestra...* p.4

actuaban mediante un solo género de operación: todas tenían un movimiento directo con el que actuaban sobre el cuerpo material⁶⁹⁹. La música, sin embargo tenía ese mismo tipo de movimiento directo y otro que Rodríguez denominó retrogrado:

“Pasa la percepción de los órganos al Alma. Inmútase esta ya con tristeza, ya con alegría ya con ira, ya con otros afectos. Pero como cualquiera de estos afectos son movimientos del alma, intimados también a las fibras, y humores (...) ve aquí como se sigue otro movimiento retrógrado contra los líquidos y partes, capaz de alterar notablemente lo cual no puede tener otro alguno de los otros medicamentos”⁷⁰⁰

Como en otras ocasiones expuestas en este trabajo, la dificultad para elegir una melodía u otra, a modo de receta para producir los efectos deseados en el oyente, fue para el cisterciense un problema añadido al tratamiento. Acertar con el tipo de canción dependía de los factores anteriormente señalados, por lo que la facilidad que en un principio se podía suponer por la celeridad con que actuaba la música, se podía convertir en ocasiones en contraproducente si no se daba con la “tecla” correcta.

Continuando con el trabajo médico-musical de Rodríguez y su disertación, destacamos el espíritu combativo del galeno que defendió el empleo de la terapia musical hostigando la escasa experiencia clínica que, según él, tenían sus homólogos. Contra los que arguyeron que la música no tenía efecto material directo sino solamente a través de los efectos en el alma, Rodríguez expuso diversos contrargumentos entre los que destacó los relativos a la observación de la conducta animal:

“...a muchos brutos les mueve el sonido experimentalmente, y no teniendo estos alma capaz de deleite por la Música, ni tristeza, se sigue que sus movimientos son ejecutados por el ambiente herido (...) en este monasterio hay dos perros, que aúllan extrañamente siempre y a

⁶⁹⁹ BANDRÉS PONCE, JAVIER, LLAVONA URIBELARREA, RAMÓN.: *La musicoterapia en la "palestra crítico-médica" de fray Antonio José Rodríguez (1703-1777)*. Revista de Historia de la Psicología Vol. 30 núm.2/3 2009. Universidad de Valencia págs. 39-46

⁷⁰⁰ RODRIGUEZ, ANTONIO JOSE.: *Palestra crítico médica*. 1774 p.8

cualquier hora que se toca una campana, y nada hacen cuando se toca cualquiera de las demás del monasterio”⁷⁰¹

Tal conducta primitiva, manifestaba que la persona más agreste, así como la bestia más inmunda eran capaces de sentir y reaccionar ante sonidos determinados, e incluso ruidos. De tal forma, nuestro científico se rebeló contra las tesis que defendían que los efectos de la música eran ni exclusiva ni principalmente espirituales. Sus pensamientos al respecto eran claros: “la música actuaba físicamente sobre el cerebro y los nervios y era la peculiar actividad y proporción del estímulo musical la que reordenaba los órganos alterados”

Para apoyar su idea músico-animal, se remitió a un experimento que nos es conocido por su aparición en el *Magnes sive de arte magnetica* de Kircher⁷⁰²:

“Se sabe que las Tarántulas también se mueven medidamente el compás del son que las tocan (...) Pues poniendo un palito sobre agua, y sobre el palo una Tarántula, y estándose parada, comenzó a mover las piernas y cuerpo al compás de la música, luego que comenzaron a tocar los instrumentos. No solo esto, son que también tienen las Tarántulas su determinada Sonata y música para moverse, pues se nota estar inmóviles a una y otra sonata, hasta cierta determinada, con la cual siempre se mueven, y con las otras paran. Teniendo observado los músicos médicos de Apulia, que solo se mueven y curan los mordidos con aquella sonata e instrumentos que mueve a la tarántula que dio el mordisco (...) dice el Padre Scothi, que aunque cuando se hizo este curioso experimento, lo tuvieron por insólito, después viniendo a Taranto el Padre Galliberto, y otros, encontraron que allí era cosa contestada y sabida de todos”⁷⁰³

Esta historia, en manos de Rodríguez tomó una fundamentación distinta de la que explicamos en el capítulo anterior, en la que tal efeméride se relegaba a una mención por parte de Kircher como una vía para conocer que tipo de canción había que tocar en cada momento, según claro está, de la reacción de la tarántula. Aquí, la perspectiva es diferente puesto que el enfoque de Rodríguez fue

⁷⁰¹ Ibid. p.16

⁷⁰² Ver Epígrafe 5. Capítulo 4: El Barroco.

⁷⁰³ Op.cit. A.J. Rodríguez. *Palestra...*p.18-19

más experimental al contarla, ya que estaba justificando la reacción animal a la música como seres más primitivos que los humanos y como entes orgánicos más pequeños y menos inteligentes, otorgando a los sonidos un poder que a nadie resultaba indiferente: “...de que la Música por medio del ambiente mueve mecánicamente al cuerpo orgánico. Con que así como obra aquí inmediatamente, también obrará en el hombre antes de la percepción del alma”

La auténtica medicina psicosomática era la música, pues actuaba tanto en el plano físico como en el anímico:

“Ella altera fibras y humores inmediatamente, y con tanta fuerza como el más activo purgante (...) Llega a percibirla el alma, muévase según la impresión que en ella hace, ya de alegría, ya de ira, ya de tristeza, y este mismo género de movimiento imprime altamente el alma en los humores, capaz también por sí solo a curar una dolencia, a empeorarla o a mejorarla”⁷⁰⁴

Pero además, la música podía ser eficaz remedio incluso en aquellas dolencias en las que la causa no era anímica:

“En esta no fue la causa original el terror, la tristeza, pero dudo constantemente que en el curso de la enfermedad no acompañen estos afectos, haciéndose ya como causa para mantener la fiebre. La aprehensión, el desconsuelo, el pavor, la tristeza, son asistentes perennes de todo enfermo, que tenga juicio (...) Con que cuanto la música imprima movimientos de alegría en el alma, no puede dejar de intimándoles, este nuevo movimiento a los humores, alterarlos y llevarlos a otro termine que el que tienen por enfermos a más de que por este movimiento del alma, puede alterar beneficiosamente a los humores, distrae también el alma la música en virtud de su melodía de aquel cuidado y aflicciones, que le administra la dolencia”

La forma de pensar del monje en cuanto a la incidencia psicológica de la música en la persona, adquirió unos tintes que bien los podría haber acuñado el propio Sigmund Freud en el siglo XX, si no fuera, dicho sea de paso, por su aberración y desconocimiento hacía este arte. Con esto nos referimos a que el terapeuta español, otorgó a los efectos de las melodías un aspecto inconsciente, en el que el cuerpo

⁷⁰⁴ Ibid. p.19

y la mente reaccionaban libremente, sin estar adheridos a ninguna premisa previa:

“[...]que no hay que estarle hablando al oído y ni entender ni oír lo que le dicen... Lo prueba el que muchas veces sin saber lo que se hace, y sin advertencia se lleva el compás, o el aire músico, ya con los dedos, manos, pies o cuerpo (...) todo esto prueba un alto embeleso del alma hacia la música, y una poderosa distracción de todas sus operaciones hacia otros objetos sensibles”

Tal vez influenciado por las primeras teorías de Descartes al respecto de la dualidad entre cuerpo y mente, pensó en autoadministrarse terapia musical para, según él, toda clase de dolencias. Así parece ser que calmaba sus dolores de muelas⁷⁰⁵, entre otros:

“No otra puede ser la razón experimentada por muchos, y observada por mí en mí mismo, en orden a la calma de muchos dolores (...) la sensación dolorosa está en el alma, porque solo el alma es capaz de sentirlo (...) Luego aunque crista la causa del dolor en la parte, puede dejar de sentirlo el alma, si está ocupada de otro ejercicio, que la distraiga de aquel sentido. Con los ojos abiertos y los oídos sucede muchas veces no ver ni oír lo que está presente, estando el alma divertida profundamente en algún pensamiento”⁷⁰⁶

Sin olvidar que había que acomodar la clase de melodía al tipo de dolencia y al tipo de enfermo, mencionó que los delirantes y frenéticos, eran más receptivos a los modos frígios e hipofrígios, y que las melodías al respecto de dichos modos debían contener notas largas (grandes), buscando tranquilizar los ánimos alterados derivados del frenesí:

“En los delirantes y frenéticos (...) deberá ser en los modos Phrygio e Hypophrygio, porque la dulzura que intiman los hemitonos del tercero y cuarto, son proporcionadísimos a suspender el alma y aquietar los furibundos movimientos de los humores espirituosos, que turban la mente. Deberá ser su modulación de notas grandes, con ligaduras de

⁷⁰⁵ Observación 29 citada por Rodríguez. *Yatrophonia* num. 54 tomo.5 de la Palestra, Discurso I

⁷⁰⁶ *Ibid.* pp. 24-26

séptima, y de cuarta, porque la música escuril y de notas fugaces hace poca impresión en una fantasía desordenada”⁷⁰⁷

A pesar de todo el dispendio mostrado, y su concienzuda investigación, fundamentada de primera mano, se basó en el tarantismo para explicar el tratamiento musical en las alteraciones neuropsíquicas producidas por la mordedura de la tarántula.

Las fuentes de Rodríguez fueron los ya estudiados Epifanio Ferdinando, Kircher o Baglivio que detallaron que la mordedura de la araña, producía alteraciones físicas, a lo que el galeno cisterciense añadió que también se producían turbaciones psíquicas, y enumeró una sintomatología algo insólita y novedosa al conocimiento que hasta el momento se tenía sobre el tarantismo:

“Unos anhelan echarse en los ataúdes o féretros, y en los sepulcros. Otros revolcarse en los cienos, como los animales más inmundos. Otros muestran deseo de que los azoten en varias partes de su cuerpo. Otros, sin exceptuar el sexo frágil, hacen acciones y movimientos deshonestos sin reparo ni vergüenza en la desnudez de todas partes. Finalmente, entre otras extravagancias, otros muestran un gusto vehementísimo con el aspecto de alguno de los colores de modo que, visto el que les gusta, y logrado, le abrazan, besan y como que quisieran introducirlo dentro de su pecho, no con menos ternura tratan a un trapo rojo, verde o a una planta, tanto es el desorden”

Tras este elenco de perturbaciones mentales, el tratamiento obvio al respecto no era otro que la consecución musical, la cual debía ajustarse al atarantado, sin ser aleatoria ni su interpretación ni la elección de los temas a tocar. La descripción es tan real que lo escrito a continuación, parece sacado de una observación directa, por lo que Rodríguez debió estar presente en estas terapias:

“Estos terribles trastornos ceden sin embargo ante la Música y sólo ante ella. No hay otro antídoto: Comienza el músico a pulsar su instrumento, probando aquellas sonatas, que comúnmente son el remedio de los tarantulados (pues no para todos convienen unas mismas sonatas, ni aun unos mismos instrumentos) y al punto que acierta con el propio comienza el moribundo a mover los dedos de las manos y pies; después los demás miembros y cabeza. Se levanta como fuera de sí, y aquel que un instante antes milagro, comienza a bailar

⁷⁰⁷ Ibid. pp. 33-34

furiosa pero concertadamente por dos y tres horas sin pararse. Se envuelve en sudor y a este tiempo se arroja en la cama, ya recobrado mucho de su insulto”⁷⁰⁸

La prescripción que aconsejó, era repetir la experiencia tras tres o cuatro horas de reposo, y en tres o cuatro días, el enfermo recuperaba la cordura. Tuvo esmerado cuidado de aclarar que ni el sudor ni el ejercicio eran el remedio físico, como otros anteriores pensaron. Lo que estaba claro, era que sin la música apropiada no había recuperación alguna, y que si durante la terapia, había alguna alteración sonora (cambios de tono inadecuados o desafinamiento del instrumento), el enfermo recaía de su estado beligerante inmediatamente, estando claramente en el buen hacer del músico y del médico que asistían los tratamientos:

“...es tan necesaria la puntual armonía o Sonata correspondiente con el género de vicio por la mordedura, que si acaso a mitad del baile o se muda el tono, o se destembla algún poco el instrumento, al instante se cae el enfermo, comienzan las ansias, los suspiros, los ardores y los ademanes del mayor tormento. Todo lo cual se desvanece y se vuelve al baile al instante que el músico temple el instrumento, o vuelve a su tocata”⁷⁰⁹

Ya en las postrimerías del siglo XVIII, surgieron detractores de peso a las teorías tarantistas. El médico culto y experimentado Thomas de Salazar, facultativo del Puerto de Santa María, no osó pronunciarse sobre si la música era útil o no contra el tarantismo. En su *Tratado del uso de la quina* (Madrid, 1796), dijo que la música tenía muchos adeptos pero también opositores, y se mostró partidario de que se realizase un experimento para comprobar su eficacia, tocando una pieza musical a un atarantado para observar si mejoraba, cosa que Salazar, personalmente, dudaba. No obstante, una nota al pie del párrafo 1790 de la obra anteriormente señalada, dice que observó siete casos de tarantismo, y que se usó siempre la música para su curación, pero no la apropiada; concluyó

⁷⁰⁸ Ibid. p. 10-11

⁷⁰⁹ Ibid. p. 12

proponiendo que debía imprimirse la tocata de la tarantella para que cualquier facultativo pudiera ponerla en ejecución.⁷¹⁰

En cambio, y como colofón a su *Palestra crítico-médica*, la música no sólo era útil contra el tarantismo, sino que llegó a considerarla un remedio universal, una panacea útil contra todas las enfermedades: “Pudiera esperarse que el remedio de la Musica llegase a ser un casi universal remedio”. A falta de tal condición, sostuvo que curaba las fiebres, estupores, dolores vehementes del estómago, palpitaciones del corazón, enajenaciones, delirios, manías, dolores artéticos y todos los que se derivaran de un veneno coagulante.

La aspiración de disponer de un remedio universal que simplificara la terapéutica y permitiera curar todas las enfermedades era una idea simplista e ingenua, que partía de un profundo desconocimiento del cuerpo humano, de las enfermedades y de la acción de los medicamentos. Sin embargo hasta este punto, nadie se había atrevido a aseverar tal afirmación.

Evidentemente, nada puede curarlo todo, y sólo desde la ignorancia y la candidez puede postularse un remedio universal. Sin embargo, se trató de una idea muy extendida, a la que en el siglo XVIII y primera mitad del XIX, no le faltaron partidarios.

Pero esto es otra cuestión que no discutiremos en este trabajo pues el agua, la música, o la quina, eran válidos remedios cuando se estaba enfermo y al deseo de curar se unió la muy común ineficacia de los médicos y el desengaño ante los medicamentos de los boticarios.

Aunque la casuística no fue una de las características de la obra de Rodríguez, Francisco Xavier Cid en su obra *Tarantismo observado en España*, publicada en 1787, narró dos casos en los que el cisterciense fue testigo y del tratamiento musical aplicado tras varios intentos baldíos con otras terapias.

⁷¹⁰ CHINCHILLA, ANASTASIO.: *Anales históricos de la medicina en general. Historia de la medicina española*. Valencia 1846 p.184

El caso de Juan Michael

“Un caballero llamado Juan Michael, de genio melancólico, y que por padecer varias irrupciones de hipocondría tenía agotada la medicina y la paciencia incurrió nuevamente en un fuerte paraxismo de esta misma clase con fuertes angustias y profundísimos suspiros. Rogaba al Médico que le auxiliase pronto en este conflicto que tanto le molestaba; pero á este, ya porque el enfermo era inteligente en la música, ya porque estaba recorrido cuanto podía auxiliar la medicina ya porque de presto no le ocurrió otra cosa, le hizo cantar una honesta letra con una composición harto vulgar, que cifrada también con sus notas se la dio a ver a nuestro enfermo. Alegrese tanto que prorrumpió en fuerte risa, se levantó de la cama, y mejoró de su dolencia”⁷¹¹

No sabemos si el paciente rió por la inexperta mano musical del médico, o porque la letra y la música de la breve composición le animó tanto que le hizo sentir un regocijo espiritual importante. Lo que parece ser es que la música, fue el método medicinal para tratar la melancolía y la hipocondría.

Una vez más la facilidad de aplicación musical a aquellas personas que tenían afinidad por ella, hacia que la terapia fuera más fácil de adaptar.

El caso de la señora moribunda

“Tengo noticia cierta, de haber sucedido el siguiente caso en una de las grandes Ciudades de nuestra España. Adoleció una noble señora por naturaleza algo melancólica, de un afecto de aquellos raros, pero, no de cuidado, que suele acometer á las señoras. Su melancolía, la delicadeza y el afecto, aunque no grande, formaban un bulto bastante crecido para la aprensión de nuestra enferma. Pero le crecieron a mucho más el cuidado de los asistentes y de sus piadosos confesores. El médico condescendía con todos. Los eclesiásticos la proponían que podía morir. Ella daba por cosa de hecho la propuesta. Asentían unos, creían otros. Finalmente le hicieron creer, y acaso ella necesitaría poco, que se moría. Comenzáronle los oficios propios de este lance. Ventanas cercadas, luz artificial, agua bendita, Santos oleos, y palabras exortatorias que despejaban el camino recto de la otra vida. La buena

⁷¹¹ CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España...* (1787) p. 279

señora se iba muriendo, pero sin duda alguna no en fuerza de la enfermedad, sino de su aprensión; porque haciendo algunos domésticos venir a este tiempo un Médico de fama, y de aquellos que no se atragantan de apariencias, este llegó a la cama, miró el semblante, tomó el pulso, informose de lo que necesitaba para formar su juicio. Cuál fue este? Enviar desde luego, y no con buen aire, á todos los eclesiásticos a sus casas, hacer quitar las luces y abrir todas las puertas y ventanas; mandar que entrasen una buena música de violines y otros instrumentos. Hízose todo. Alegrose la enferma, mejorose desde luego, y a muy pocos días se levantó perfectamente buena con el uso de algunos pocos y blandos medicamentos apropiados a sus accidentes. Hoy vive, y está sana, la que muy probablemente ha ocho o diez años que estaría en la otra vida. Y debe creerse que no sería desagradable a Dios el apartar entonces aquellos espantos, e introducir el concierto músico; porque no es deservicio suyo el curar y sanar á los enfermos por remedios naturales; y le es muy desagradable que se les quite la vida por irreflexiones y celos indiscretos”⁷¹²

Definitivamente, debemos considerar la actitud de Rodríguez de muy inteligente, pues incluir este discurso en su tratado, siendo un ferviente religioso, dice mucho en favor del cisterciense y sus intereses científicos, claramente por encima de los dogmáticos. La finalidad de esta historia reside en creer sin saber. A los clérigos presentes en el lecho de muerte, al igual que el primer médico, les hubiera resultado más sencillo “matar” a la paciente antes que entender que las razones de su enfermedad eran susceptibles de tratamiento psicoterapéutico y por descontado, musical.

La enfermedad, que no era otra que un estado depresivo derivado de una melancolía no tratada, había hecho yerma la presumible curación con medicina tradicional del primer médico; a saber: sangrías, purgantes etc. Al ser razones psicológicas las que postraban a la mujer en la cama, se escapaba al conocimiento de los presentes. Sin lugar a dudas, el médico que recetó la música para espolear el alicaído ánimo de la enferma, tenía vastos conocimientos en este campo.

⁷¹² Ibid. pp.280-281

8.2.1. Antonio Jose Rodríguez: un terapeuta musical en la corte española y su relación con la Regia Sociedad de Medicina y Ciencia de Sevilla.

La idea de que la música producía efectos sobre los humores y tejidos corporales, generando secreciones que actuaban sobre el alma, es decir, sobre el estado de ánimo, y de que restituían al estado normal a quienes sufrían alteraciones melancólicas, era grosso modo lo que Rodríguez, amén de mencionar el tarantismo, pretendía demostrar en su obra.

Recordemos que los males que sufrían Felipe V y su sucesor, Fernando VI, descritos como “pasiones del alma”, se inscribían plenamente en el cuadro sintomático expresado en el párrafo precedente. Los efectos que se esperaban en los monarca fueron, a corto plazo, los deseados: una rehabilitación anímica por medio de lo que Rodríguez denominó “alegría en el alma”, tal y como describió con sus palabras: “[...] en toda casta de afectos hipocondríacos, obstrucciones, y caquexias a que están sujetos los tristes, tiene un lugar muy oportuno la música de letra, y acompañamientos para curarse [...]”⁷¹³

Resulta lógico concluir que quienes más temían las crisis de hipocondría melancólica de ambos reyes, esperaban encontrar remedio a través de una terapia en la que confiaban un grupo de investigadores y médicos de prestigio.

Desde este punto, establecemos la ilación de Rodríguez con la casa Real y su estrecha relación con el sexto hijo de Felipe V, Don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (1727-1785).

El infante, fue destinado a temprana edad a decantarse por la vía eclesiástica que le apartó de la corte hacia Toledo y Sevilla. Curiosamente, en la capital hispalense, estuvo en contacto con la Real Sociedad de Medicina y Ciencias de dicha ciudad, en la que un grupo de médicos numerarios, se interesaron por la terapia musical. Rodríguez, aprovechando el lazo que le unía a Don Luis, y el establecimiento de la Corte en Sevilla hacía 1730, estableció una

⁷¹³ RODRIGUEZ, ANTONIO JOSE.: *Palestra crítico médica*. 1774 p.15

conexión continua con el elenco médico-musical andaluz, adquiriendo los conocimientos que precisó para elaborar su *Palestra Crítico-médica*⁷¹⁴. Además si contamos que Isabel de Farnesio, reina y madre del infante Don Luis, tenía especial interés en integrar en la Sociedad Medica sevillana, a todo su equipo médico, encabezado por el italiano Giuseppe Cervi⁷¹⁵, las correspondencias con la terapia musical y su posterior utilización con el monarca Felipe V, resultaban más que obvias.

A partir de ese momento, y tras el lustro en Sevilla, la Corte se trasladó a Madrid y entró a formar parte de ella el castrato Farinelli⁷¹⁶, cuya historia ya conocemos.

Si bien puede considerarse más que plausible que Rodríguez actuara como enlace entre la familia real y los profesionales médicos que trabajaban en el círculo de la Regia Sociedad de Medicina y Ciencias de Sevilla, no fue el único, puesto que como sabemos, en un momento u otro de este periodo clasicista, se publicaron trabajos de terapia musical, ya fueran sobre tarantismo u otras aplicaciones a enfermedades diversas.

De Rodríguez fue el primero de quien se conservan publicaciones, aunque la tradición hispalense terapéutico musical, se nutrió de especialistas durante todo el siglo XVIII. Tales estudiosos fueron: el mercedario Vicente Asunción residente en la capital andaluza, socio de número de la Sociedad y a la vez, calificador de la Inquisición, muy ligado, por tanto, a la Corona. En su obra titulada *La yatrofonía sagrada o enfermedades que constan en las Sagradas Escrituras curadas con la música*, dada a la luz en 1763⁷¹⁷, aludió a los textos bíblicos en los que se aplicaron esos métodos, como el caso en que Saúl, al escuchar a David tañendo el arpa, vió atemperados los

⁷¹⁴ En *Palestra Crítico-Médica... TV: Yatro-Phonia o medicina musical*, pp. 38-39, citado en P. León Sanz, *Teoría de la acción terapéutica de la música*, p. 101.

⁷¹⁵ VARELA, MANUEL.: López Carlos. *Giuseppe Cervi, Guillaume Jacobe y las relaciones entre la "Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla" y la "Royal Society of London en 1736"*. DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Illus. 1998, 18, 377-426

⁷¹⁶ Ver capítulo del Barroco. Epígrafe 3.2

⁷¹⁷ TORTELLA CASARES, JAIME.: *Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música*. Universidad Autónoma de Barcelona. p.725-726

efectos de un mal espíritu apoderándose de él. Para Asunción la música curaba “las pasiones del alma, las locuras, las melancolías y los desvaríos”.⁷¹⁸

En este mismo sentido, otro erudito llamado Bernardo Domínguez Rosains, nacido en Sevilla y socio supernumerario, editó en 1766 la *Disertación Phisico-Médico práctica en que se demuestra la música ser remedio de muchas enfermedades*⁷¹⁹. Otros médicos, todos ellos socios de la Regia Sociedad de Medicina y Ciencia de Sevilla, que ejercieron y publicaron trabajos sobre terapia musical, tarantismo o efectos de los sonidos en la salud, a lo largo de estas décadas, fueron: Juan de Pereyra, Bonifacio Juan Ximénez de Lorite y Valentín González y Centeno.

8.3. Bartolomé Piñera y Siles

Bartolomé Piñera y Siles nació en Úbeda en 1753 y falleció en Madrid en 1828. Cursó la carrera de medicina en Valencia. Antes de la expulsión de los jesuitas, perteneció al Colegio y Noviciado que la Compañía tenía en la ciudad del Turia. Tras una dura oposición, entró como médico de número en el Hospital General de Madrid, y durante 44 años ejerció la profesión en este establecimiento.

De su pluma salieron varias obras y algunas traducciones. Una de ellas, es una disertación sobre el tarantismo, por la que recomendó el ritmo musical de la tarantella como un remedio terapéutico eficaz en algunos procesos. Todo el trabajo se fundamentó en observaciones de su propia experiencia. La obra se tituló *Descripción de un caso de corea o baile de San Vito originado por la picadura de un insecto... enfermedad de la que ha adolecido y curado a beneficio de la música, Ambrosio Silvan...* (Madrid, 1787). El tratado en cuestión, corresponde al Diario Clínico escrito por Piñera y Siles, que abarcó desde el 25 de junio de 1787, día de la admisión del paciente Ambrosio Silvan, adolescente de 14 años que fue picado

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Ibid.

por una tarántula, hasta el 5 de septiembre del mismo año, en que abandonó el hospital.⁷²⁰

Las principales fuentes que inspiraron los conocimientos y realización del diario, fueron las obras sobre la corea publicadas por Baglivo, William Cullen, Sauvages o Sydenham.

Gracias a un extracto recogido en el volumen 13 del *Memorial Literario Instructivo de la Corte de Madrid*, escrito y publicado por la Imprenta Real en 1788, y al *Elementos de Medicina Práctica* Dr. William Cullen⁷²¹ de 1790, podemos conocer los hechos acaecidos, la sintomatología que presentaba y el tratamiento que Piñera y Siles realizó con Ambrosio Silván, narrado en tercera persona por un recopilador documental de la época.

Sintomatología el día del ingreso

“Habiendo el Señor Piñera, pasado á visitar la sala de San Mateo del Hospital General de esta Corte en la tarde del día 25 de Junio del año próximo pasado, encontró en ella al n° 41 Ambrosio Silvan de edad de 14 años en el que advirtió una fiebre muscular sumamente irritable, de un nervio extremadamente sensible , de unos líquidos inmoderadamente animados; la cara en la parte izquierda un aspecto horrible; se le advertían en los músculos crotafites, maseter, y el pterigoideo externo tan convulsos, que se echaban de ver sus inserciones que el ojo del mismo lado padecía movimientos tan irregulares, que parecía saltarse su globo de la órbita, avanzándose por mas de dos líneas sobre los párpados. El brazo y la mano izquierda padecían movimientos convulsivos continuos, lo que igualmente advirtió en la dirección de los músculos que cubren toda la médula espinal del mismo lado extendiéndose por todo el muslo, rodilla, pierna y pie, cuyo lado conoció está mas caliente en algunos grados que el otro con sudor glutino o, la arteria del mismo pulsaba con mas celeridad, y conceptuó que ascendían sus pulsaciones á mas de diez grados que el lado derecho; que el vientre lo tenia estúptico; la región epigástrica resentida;

⁷²⁰ PALMA, FERMÍN.: *Bartolomé Piñera y Siles, médico ubetense del s.XVIII*. Figuras históricas de la medicina ciennense. Seminario médico. 200. Vol. 52 n° 1, p. 99-100

⁷²¹ CULLEN, WILLIAM.: *Elementos de medicina práctica* 3. Madrid. 1790. pp. 521-546

padecía ligeras nauseas; la lengua tenia buen color; había algunas noches que no dormía; respondía acorde á cuanto le preguntaba; aunque su cara mostraba, ya una risa sardónica, y ya un espectáculo de un fatuo⁷²²

El cuadro sintomático que Piñera y Siles halló al visitar al enfermo retrata la dantesca situación de Silvan. Las partes visuales más afectadas eran la cara, cuyos músculos (masetero, crotafites y pterigoideo), estaban tan tensionados que deformaban hasta la cuenca del ojo del lado izquierdo; todos los miembros desde el brazo hasta el pie, del mismo hemisferio, convulsionaban continuamente estando a una temperatura más elevada que la parte derecha; tenía astringencia, insomnio intermitente, y mostraba una risa impulsiva y cara de necio.

Diagnóstico de Piñera y Siles

“Con estos síntomas conceptuó el Señor Piñera que la enfermedad de Silvan era el baile de San Vito, con cuyo motivo mandó se le administrasen algunas medicinas: pero lejos de advertirse moderación con ellas continuaron por aquella noche las convulsiones con gran vehemencia⁷²³

“En los días 25, 26 y mañana del 27 advirtió el Señor Piñera, ciertos síntomas particulares, que no había notado en alguna otra corea, cuales eran las convulsiones de los ojos y cara, y los retemblidos, encogidas, sorpresas y espanto que le causaban ciertos objetos, y aunque vio á Sidenham, Senerto, Cullen, Gaubio y Sauvages que describen la corea, en ninguno encontró los síntomas particulares que describe⁷²⁴

Según el diario, Silvan había sido picado por el insecto un mes antes de su ingreso, manifestando tras el mordido, síntomas de inapetencia e irritabilidad, aparte de los movimientos convulsivos descritos anteriormente. A pesar de ser atendido en primera instancia por un médico y un cirujano que le sangraron sin éxito,

⁷²² Extracto del Informe...de Ambrosio Silvan. Por el Dr. Bartolomé Piñera y Siles. Escrito en 1787 en Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 13 Escrito por Imprenta Real (Madrid) 1788. p. 636-637

⁷²³ Ibid. p.637

⁷²⁴ Ibid. p.638

ordenaron su ingreso en el Hospital en el que trabajaba Piñera y Siles⁷²⁵. El ubetense, no se había encontrado un caso similar, por lo que las consultas a sus homólogos fueron constantes. Cuatro días después de haberse diagnosticado la enfermedad de Silvan, y probando diferentes medicamentos tradicionales, Piñera estimó conveniente comenzar con el tratamiento musical:

“Para fijar su dictamen, y deliberar con madurez y cordura sobre el expediente que proyectó, se vio aquella tarde con el enfermero mayor y le dijo diera parte al Señor Consiliario de guardia que para un caso extraordinario que tenia en la sala de San Mateo necesitaba de consulta. Nombrado que fue uno de sus compañeros el 38 por la mañana le informó de todo, á quien le dijo le parecía ser conveniente que en una pieza separada se le tocara al Ambrosio é hiciese música; puso muchos inconvenientes el compañero á que tuvo que ceder el Señor Piñera; pero sabedor el Excmo. Señor Duque de linar, de los debates de los Médicos, y de las instancias de la madre del paciente para que se lo entregasen y curarlo en su casa, e informado personalmente de todo, mandó llevar al enfermo al cuarto de D. Miguel Morago, Médico de entradas, y encargado del Señor Piñera de la mas atenta observación”⁷²⁶

Tratamiento terapéutico musical

“[...] se le ensayaron varios tonos con los que se regocijó el convulso, y empezó a hacer algunos movimientos arreglados con los pies; en cuya vista, se mando desocupar una sala para no molestar al resto de enfermos, limitándose el cuidado de Ambrosio, sólo y exclusivamente al señor Piñera. El 30 por la mañana, hicieron vestir al convulso y llamaron a Bernardo Merlo, vecino de Valdepeñas, para que tocara una sonata llamada Tarantella; luego que la oyó con mucho arreglo, compás y uniformidad, empezó a mover el pie derecho, y aunque arrastrando algo el izquierdo, observaba el mismo arreglo; mostrábase risueño, y haciendo que Merlo tocara más aprisa, se desprendió de los practicantes y solo seguía con el baile, y habiendo mudado el son, comenzó a llorar, y de no haberlo sostenido hubiera caído a tierra”⁷²⁷

Tengamos en cuenta, que la contratación del músico Bernardo Merlo, no fue tan fácil como parece. Reticentes en un principio en

⁷²⁵ Ibid. pp.639-641

⁷²⁶ Ibid. p. 640

⁷²⁷ Ibid. p. 641

aplicar música a un enfermo, los dirigentes del hospital, titubearon ante la idea sonora, y la refutaron alegando que podían molestar al resto de los ingresados. No obstante, al ver los extraordinarios resultados, y la atención que despertó, propusieron a Merlo, enseñar a un Hermano de la Orden a tocar la tarantella en el violín, y poder acceder a la música siempre y cuando Piñera y el enfermo lo necesitasen.⁷²⁸

Dado lo curioso del caso, se dieron cita varias personalidades facultativas de la Corte y de otras instituciones médicas de Madrid los días posteriores, en los que el paciente, siguió bailando hasta el 14 de julio, día en el que Silvan amaneció sediento y con el pulso muy acelerado, sudoraciones, enflaquecimiento y extenuación.

Se suspendió el baile y se sustituyó por baños fríos durante los diecisiete días siguientes. El resultado fue aciago.⁷²⁹ La noche del 31 de julio, volvió al baile con nuevos y sorprendentes resultados:

“La noche del 31 viendo eran inútiles las medicinas hasta allí administradas ordenó volviere á bailar, lo ejecutó, y advirtió que el tremor paralítica de la pierna que estaba mezclado con algo de convulsión no se exacerbó después del baile”⁷³⁰

A partir de este instante, se mantuvo la música y la danza durante once días más, visitándole varios facultativos que después de hacerle diversas pruebas, quedaron satisfechos y desengañados con el tratamiento terapéutico musical establecido por Piñera y Siles. Las conclusiones al respecto fueron:

“Con el baile de los once últimos días, sin remedio externo ni interno desaparecieron todos los síntomas, se desvanecieron los temores convulsivos y paralíticos; se le arreglaron los movimientos voluntarios musculares reparándose sus fuerzas; se halló fortificado, nutrido y

⁷²⁸ CULLEN, WILLIAM.: *Elementos de Medicina práctica vol .3.* Madrid 1790 p. 532.

⁷²⁹ Extracto del Informe...de Ambrosio Silvan. Por el Dr. Bartolomé Piñera y Siles. Escrito en 1787 en Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 13 Escrito por Imprenta Real (Madrid) 1788. p. 642

⁷³⁰ Ibid.

gordo el Ambrosio, y salió curado enteramente el día 5 de Septiembre”⁷³¹

La prescripción musical por la que abogó Piñera y Siles vino fundamentada por los documentos que sobre el tema había leído y consultado. Tras haber revisado la bibliografía del médico jienense, no hay ningún apartado, epígrafe o frase, que lo vuelva a relacionar con dicha terapia, por lo que destaca la versatilidad con la que se adaptó a las circunstancias, teniendo en cuenta, que la medicina musical estaba en entredicho y no gozaba de muchos adeptos. Por otra parte, el haber escrito un diario tan detallado sobre el caso, refuerza todavía más la idea de que representó en su carrera médica un suceso aislado.

Sea como fuere, por tendencias de la época, o por unas incipientes ganas de investigación, Piñera y Siles experimentó con éxito sobre los efectos de la picadura de la tarántula, mitigados como sabemos con la danza y la música.

8.4. Pedro Francisco Domenech y Amaya

Otro de los autores importantes en esta época, fue el extremeño Pedro Francisco Domenech y Amaya, nacido en Almendral, provincia de Badajoz (1755-1838). Estudió medicina en Barcelona, y fue médico titular de la villa de Santa Marta de Barros. Escribió en 1790 un caso titulado *Observación de un picado por la tarántula*, narrado en primera persona, y basado en las experiencias propias acaecidas en julio de ese año, cuando el pastor Antonio Ruiz, llegó a su consulta con extraños síntomas. Tal y como hizo Piñera y Siles, describió en 49 páginas, todo el desarrollo sintomático del paciente, y la aplicación musical al respecto.

Toda la acción se desarrolló en localidades próximas a Santa Marta de Barros. El médico contó el deplorable estado en el que halló al enfermo:

“Antonio Ruiz, sujeto quincuagenario de temperamento sanguíneo-bilioso, de oficio pastor, vecino de esta villa de Santa Marta, estando

⁷³¹ Ibid. p. 643

durmiendo en unas tierras de labor junto al pozo de Patas, termino de la villa de Solana, y una legua distante de aquella, el 5 de Julio del año pasado de 1790, como á las doce y media de la noche sintió una picadura en el omoplato izquierdo que le despertó... no había pasado aun el espacio de un credo, cuando le obligó á incorporarse una como saeta quemante que se disparó desde la picadura al corazón, y oprimiéndole de forma que parecía, le faltaba el aliento, haciéndose cada vez la respiración con más dificultad...Casi al mismo tiempo descendieron otras dos saetas, de las que la una se colocó inmediatamente en las plantas de cada pie, y con más especialidad desde la mitad de cada ana de ellas, hasta el fin de las falanges ó uñas de los dedos. En esta parte además de experimentar un estupor ú hormigueo continuado, padecía sobre todo un dolor bastante vivo, de suerte que siempre le llevo su principal atención, y no podía dejar un punto solo de estarse comprimiendo con sus manos estas partes. En el calcáneo de cada pío también se hacia sentir el dolor con bastante intensidad, no sufriendo menos las tibias ó espinillas, corbas, muslos y demás partes. Y la otra saeta quemante se apoderó de todo el abdomen; y mas particularmente de toda la región hipogástrica, causándole una fuerte compresión como de una faja muy ceñida, y acompañada de dolor obtuso, el que se hizo mas manifiesto en toda la región lumbar... De todo lo cual nacieron inquietudes, ansias, fatigas, náuseas, vómitos, vértigos, y una constricción espasmódica universal, que cogiendo toda la máquina quedó postrado el hombre, imposibilitado no solo de andar, sino también de sostenerse sobre sus pies”⁷³²

Tras esta precisa descripción, centraremos nuestra atención en el tratamiento musical que llevó a cabo el médico pacense.

Cabe decir, que ante tal variedad de síntomas, el galeno quedó absolutamente desconcertado, y determinó la música como medio terapéutico de manera unilateral, aunque podemos pensar que conocía perfectamente los poderes de esta en los atarantados, por lo que indudablemente, tenía conocimiento de las obras de Cid, Rodríguez o Baglivio, al respecto:

“En efecto bajo la duda de mi pensamiento (que a mi corto modo de entender tenia muchos visos de realidad), determiné que sin pérdida de tiempo se le aplicara el remedio específico de la música. Pero como era una hora tan intempestiva en que cada uno gozaba de su natural

⁷³² Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de la Ciudad de Barcelona. Tomo I. Imprenta Real de Madrid 1789 pp.132-133

descanso, y no había en el pueblo músicos de profesión sino aficionados, á quienes por favor se les había de pedir su asistencia; y además de la poca ó ninguna impresión que había de hacer en ellos semejante petición para este efecto, por estar asegurado no haberse visto ni oído caso igual en él, como lo confirmaron después los mas ancianos , ó lo que es mas el desprecio y burla con que se había de tomar (como lo experimenté), fueron en realidad otros tantos obstáculos que por entonces me impidieron el poner en ejecución mi pensamiento”⁷³³

Es extraño, que una tradición tan antigua como conocida en el acervo popular español, fuera totalmente desconocida en el pueblo del que Domenech era facultativo. Como vierten las palabras anteriormente expuestas, el médico temía que la idea de aplicar la música como remedio al veneno causara mofa de sus convecinos, y por lo que parece, así fue. Además la asistencia musical que pretendía Domenech estaba muy lejos de ser factible debido a la escasez de músicos en la población; por lo que en primera instancia, su intencionalidad terapéutico-sonora se vio frustrada.

Viendo que tras agotar las opciones de la medicina tradicional, el paciente no mejoraba, y tras algunas horas de observación, Domenech decidió ir en busca del organista de la villa D. Tomás Terrón:

“... sujeto de conocida habilidad en la música, y le hice levantar. Infórmele de mi pensamiento, y me costó no poco trabajo para hacerle condescender a ellos por mis deseos. Finalmente dando crédito á la fe de mi palabra condescendió ellos por mi respeto, aunque siempre sospechoso de que con la música sola, sin otro auxilio médico, no podría curarse el enfermo”⁷³⁴

A partir de este instante, comenzó el tratamiento musical:

“En efecto, marcharnos juntos a la casa del paciente, llevando aquel su violín; y estando a la vista del paciente, le pedí tocara la tarantella, lo que no hizo por ignorarla, sin embargo de confesar haberla tenido algún tiempo entre sus papeles de música; como ni tampoco el minué de la máscara de Cádiz por la misma causa, siendo así que las dos tocatas son de las mas apropiadas para este caso. Instándole después si

⁷³³ Ibid. pp.134-135

⁷³⁴ Ibid. p.137

sabía la guaracha, que supliría las veces de las anteriores, yo execrara; me respondió que sí, pero solo con la vihuela, la que mandé se buscara y trajera al instante. Y mientras tanto informado por mí que toda tocata alegre, viva, y que se tocara por a-la-mi-re había de hacer efecto sensible en el paciente, tocó por parecerle lo mejor según, mi idea el alegre de la Bretaña, y le continuó sin intermisión por mas de un cuarto de hora; pero a todo esto estaba el paciente sin la menor mutación favorable, y sumamente acongojado, diciendo que nada le alegraba. Por lo que dejándole, tocó seguidamente dos minués también por el mismo estilo, y sucedió lo propio. Como ya tenía más de media hora de trabajo el referido Terrón, y no veía el más mínimo alivio en el paciente, acabó de desmayar, y llegó á confirmarse en que me burlaba; y dejando su instrumento, se negó a continuar su principiada tarea. Pero á fuerza de nuevas y mayores persuaciones le pude reducir a que tocara la guaracha que en el principio le pedí, para cuyo fin habían traído ya la vihuela. Y aunque sin alguna esperanza de su parte, por darme gusto lo ejecutó con bastante repugnancia: cuando al primer golpe de ella (hallándose el paciente en la forma referida hecho un ovillo, puesto boca abajo, y causando lástima a todos con sus ayes), se volvió con furiosa violencia, y dando una media vuelta quedo sentado y encarado con el tocador, como sorprendido y alegre, medio sonriéndose, moviendo la cabeza, manos y cuerpo al compás de los golpes de la vihuela. A cuya novedad, lleno de gozo con semejante vista un aficionado al baile que se hallaba presente , preguntándole si le gustaba esta tocata, le respondió el enfermo que mucho , y que le daban impulsos de salir á bailar. Saltó inmediatamente este a incitarle con su baile: lo que visto por el paciente sin poderse contener más, (tirando de la ropa que le cubría) ejecutó los mismos y el que antes no podía estar en pie, ni dar un paso, principió a bailar tan acordado, y con tanta perfección, palmoteando las manos al compás del golpe de los pies, que el mismo aficionado maravillado de mudanza tan repentina y singular, como enajenado en la contemplación de tan raro y no esperado suceso, perdía algunos golpes del compás, lo que jamás experimentó en el paciente, hasta tanto que el tocador, igualmente sorprendido de lo mismo, perdió la regularidad de aquel; y al momento dio en tierra el enfermo, quedándose como asfíxico, y volviéndose de nuevo á presentar los síntomas antecedentes de suspiros, quejas, ahogo, contracciones, frialdad Universal, con demasiada sensibilidad al frío y al calor, y el dolor de las plantas de los pies; siendo así que durante el baile estaban todos estos síntomas como ligados y suspensos”⁷³⁵

⁷³⁵ Ibid. pp.137-138

En este gran relato, se vuelve a poner de manifiesto los extraños efectos de la música en el atarantado, propios sin duda de una “posesión demoníaca”. Tanto Domenech como Terrón mostraron su sorpresa ante los acontecimientos de los que fueron testigos. Queda igualmente confirmado que no existía una música estándar para las mismas dolencias, por lo que había que probar más por ensayo y error que por conocimiento. De este modo, podemos diferenciar algunas piezas musicales que barajó Domenech y que fueron interpretadas por Terrón. En primer lugar, y tocada al violín, tocó la manida tarantella, que conocemos formal, melódica y armónicamente. Por otro lado el minuet denominado La Máscara de Cádiz, que apareció en la historia XXXIV de la recopilación de Cid, de origen carnavalesco, prohibido en España en 1716, cuyo ritmo alocado y jocoso se emparentaba con el de la folia. El llamado Allegro de la Bretaña, especie de minuet alegre y vivaz también interpretado al violín; y por último, la pieza que dio el resultado esperado: la guaracha. Dicha obra, de origen cubano se manifestaba como una danza de ritmo binario y movimiento rápido, semejante al zapateado. Tal vez por el carácter dinámico de la guaracha, al paciente le entraron unas irrefrenables ganas de bailar.

Lo relevante, tras este dispendio de canciones diversas, fue que el enfermo nunca perdió el compás de la guaracha, ni siquiera cuando Terrón se equivocó y perdió el tempo en varias ocasiones. Domenech, advirtió entonces que la clave residía en no perder la consecución temporal de la pieza, manteniendo el pulso musical lo más métrico posible, pues era la ordenación rítmica la que establecía y calmaba la pulsación cardíaca alterada del convaleciente, rebajando la convulsiva sintomatología hasta su extinción:

“Vista por mi esta novedad, y conociendo de donde procedía, mandé repetir de nuevo la música, advirtiendo se pusiera el mayor cuidado en no perder el compás. Lo que tan presto como se ejecutó volvieron á pacificarse los síntomas, y reiteró aquel su baile en la misma disposición, poniéndose el pulso en este tiempo mas manifiesto y regular, al paso que todos los dolores aflojaban. Esta novedad divulgada por el pueblo convoco á la mayor parte de él á ser testigo de este caso”⁷³⁶

⁷³⁶ Ibid. p.139

La credulidad de las gentes hacia la curación musical suscitó la curiosidad de varios músicos que se personaron ante el enfermo para tocar conjuntamente fandangos y otras obras, de las que el atarantado daba buena cuenta con el baile continuo y la ordenación de sus afecciones.⁷³⁷ Tras tres días de incesante actividad, el enfermo se recuperó por completo de los tiemblos de las extremidades, siendo sustituidos por una atención única hacia los compases de las composiciones que ante él se interpretaban, incluso en momentos de descanso seguía con manos, pies y cabeza el ritmo de dichas canciones.⁷³⁸

El enfermo, estableció sus preferencias, pues eran sin duda las que más efectos deleitables le producían. Así manifestó gran predilección por la vihuela y el violín conjuntamente; por la vihuela al unísono, y aquellas que tocaban con un son más dulce y melodioso; la guaracha como pieza ante el fandango y otras contradanzas; y el ver como bailaban a su alrededor siendo partícipe directo del espectáculo.⁷³⁹

Este episodio, sorprendió a propios y a extraños. Enfatizó el uso terapéutico musical para los estados nerviosos causados por la ponzoña de la tarántula; facilitó la consecución musical de diversas piezas musicales del mismo estilo, con diferencias casi imperceptibles armónica y rítmicamente hablando, pero con grandes disimilitudes efectistas.

8.5. Otros escritos sobre el tarantismo

Durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX, es interesante citar algunos escritos, que si bien no tuvieron el desarrollo de los ya expuestos, fueron interesantes en cuanto a sus aportaciones sobre el tema del tarantismo.

⁷³⁷ Ibid. p.140

⁷³⁸ Ibid. p.141

⁷³⁹ Ibid. p.142

Cabe destacar al ya mencionado François Boissier de Sauvages Lacroix, con su obra *Nosologia methodica* (1763) y al médico napolitano Francesco Serao (1702-1783), formado en el pensamiento de Descartes acerca de las pasiones y su repercusión musical en las mismas. Fue médico del rey Fernando IV de Nápoles, y en su estancia en la corte, escribió acerca de vulcanología y zoología, donde destacó la *Lezioni academichi sulla tarantola* (Nápoles, 1742). En dicha obra, desmontó todo el edificio sobre el que estaba construido el tarantismo, y fundó la primera teoría convincente que explicó que los sentimientos melancólicos, no se derivaban directamente del veneno de la tarántula, sino que eran provocados por alteraciones neurológicas externas a la picadura, catalogándolo de síndrome depresivo, y no de enfermedad. Sobre él, la música era una de las terapias fundamentales, pues además de contrarrestar los ataques convulsivos y rebajar los síntomas del veneno, incidía directamente sobre el estado depresivo, sirviendo de acicate para mejorar el estado anímico del atarantado.⁷⁴⁰

Manuel Irañeta y Jauregui, médico de número del hospital del cuartel de San Roque de Cádiz, del hospital de la Pasión de Madrid y de la academia Matritense, escribió en 1785, un tratado denominado *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula*⁷⁴¹. Redactó esta breve obra (158 páginas), desengañado por muchas experiencias que hizo y observaciones que se le presentaron. En la obra, confesó que era uno de los facultativos que negaba los efectos de la mordedura de la tarántula, pero después se convenció y publicó dichas observaciones. Refirió seis casos de picadura de tarántula en los que el método curativo fueron las sangrías, sudoríficos y atemperantes. Poco dijo de la música, y se refirió a ella sobre todo en el último capítulo, inclinándose a que podía ser útil en algunos casos. De esta parte analizaremos a continuación lo más relevante.

⁷⁴⁰ SERAO, FRANCESCO.: *Della tarantolla o sia falangio de Pulia*. Roma 1742. 260 pp

⁷⁴¹ IRAÑETA Y JAUREGUI, MANUEL DE.: *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula* Madrid, Imprenta Real, 1785. 158 págs.

Citando a una de las fuentes más comunes en el tema del tarantismo, Epifanio Ferdinando⁷⁴², Irañeta, relató la siguiente historia sucedida ante los ojos del filósofo italiano:

“Cuenta el mismo autor (Ferdinando) con aseveración, que el obispo Polignano, Juan Bautista Quinzat, se hizo morder por juguete de una Tarántula en Estio; y que seguramente hubiera perdido la vida, sino se le hubiera socorrido con la música y otros antídotos”⁷⁴³

En contra de sus contemporáneos, y extrañamente, Irañeta no acogió entre las terapias más habituales el tratamiento musical, no dudando en cierto modo de sus efectos, pero no arriesgándose a tomarlo como habitual:

“Tarantismus se llama la enfermedad causada por la mordedura de la Tarántula. Que sea el principal o característico síntoma de esta enfermedad un deseo insaciable de bailar, yo no lo he observado: antes si, habiendo preguntado a varios de los enfermos expresados, si tenían o habían tenido tal propensión y deseos; mal persuadidos ellos de que fuese seria mi pregunta, que era más oportuno el tiempo para llantos, que para pensar en músicas y bailes”⁷⁴⁴

Queda demostrado tras este párrafo, la reticencia que tenía Irañeta hacia la música como medio curativo, pues siendo contemporáneo de Cid o Rodríguez, cuya documentación estaba absolutamente bien fundamentada, parece que intentó refutar sus hallazgos con la duda:

“Es muy sabida la practica de curar el Tarantismo con la música y ciertamente cualquiera que se haga cargo del poder que ésta tiene sobre nuestros nervios, como también de los efectos prodigiosos que ha causado, y nos cuentan Escritores de todas edades, no tendrá por muy acertado el dictamen que absolutamente negase su virtud contra la enfermedad de la que hablamos... En esta inteligencia no afirmaré yo que son inciertas las afirmaciones hechas por medio de la música: al contrario, he juzgado ser cierto lo que dicen sobre el asunto por la misma sinceridad con que confiesan. Primeramente, que no alcanza dicho remedio a sacarlos del riesgo a todos los que caen en esta peligrosa enfermedad; pues muchos mueren sin embargo de haberles socorrido con la música. Segundo, que de los que sanan son muy pocos

⁷⁴² Ver epígrafe 5.2. Capítulo 4: El Barroco

⁷⁴³ IRANETA Y JAUREGUI, MANUEL DE.: *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula* Madrid, Imprenta Real, 1785. p.53

⁷⁴⁴ Ibid. p.65

quienes consiguen una perfecta curación; habiéndose observado que los más vuelven a recaer una o dos veces cada año en el tiempo que les resta de vida. Tercero, que necesitan para su curación de cuatro a seis días de música y de movimientos o saltos violentos, continuados cada día por doce horas. Ahora bien, si examinamos con la debida atención estas circunstancias, y nos enteramos después de las ventajas que trae por lo seguro, breve y cómodo el método que dejo manifestado no podemos dudar en preferirle la música”⁷⁴⁵

Habiendo estudiado sobre este tema a varios hombres de ciencia de sobrada experiencia, tal vez podamos afirmar que la opinión de Irañeta al respecto, fue de las más sensatas vertidas hasta ahora. Es lógico que sus observaciones no fueran tan concienzudas y vastas como las de su homólogo Cid, pero las razones que expresó haciendo relativamente inservible la terapia musical, tenían una lógica aplastante. La música, como hemos observado en otras ocasiones a lo largo de los comentarios realizados en este trabajo, tenía la capacidad de ofrecer una “curación” a corto plazo cuando se trataba de contrarrestar el veneno de la araña. Es cierto que en otros procesos, la acumulación de “momentos musicales”, retardaban la curación instantánea; pero por lo general, los efectos sonoros se experimentaban inmediatamente.

No obstante, Irañeta afirmó en último lugar, que si la música era bien recibida por el enfermo, era preferible que se optara por ella antes que cualquier otro antídoto.

Continuando con otros trabajos, y en relativa contraposición con Irañeta y Jáuregui, encontramos a **Juan de Pereyra**. Médico sevillano nacido hacia 1740, que ejerció la galénica en la villa de Alajar. En una de sus disertaciones médicas denominada *Los prodigiosos efectos del veneno de la tarántula y maravillosa utilidad de la música para curarlo*⁷⁴⁶, publicada en 1772, desarrolló la importancia de la música para combatir los movimientos espasmódicos que producía el veneno. Dividió esta disertación en tres partes: en la primera expuso la historia del tarantismo, tal y como lo hizo su

⁷⁴⁵ Ibid. pp.114-117

⁷⁴⁶ DE PEREYRA, JUAN.: *Disertación médica del tarantismo; prodigiosos efectos del veneno de la tarántula y maravillosa utilidad de la música para curarlo*. Memoria de la Regia Sociedad de Sevilla. Tomo 2 p. 186

contemporáneo Francisco Xavier Cid; en la segunda trató del veneno de la tarántula; y en la tercera propuso su curación, hablando de la maravillosa eficacia de la música como remedio preferible a todos los afectados.

Felix Fermín Eguía y Arrieta, médico de los hospitales General y de la Pasión de Madrid, escribió en 1745, un pequeño tratado llamado *Historia de la tarántula y su mordedura, y como la música, saltar y brincar con ella, en su eficaz remedio, y no como quiera es esto, sino que según la especie de tarántula que muerde, pide esta determinada tocata, y no otras*⁷⁴⁷.

Eguía desarrolló, sin novedades que nos aporte a lo ya estudiado, una observación en la línea de Piñera y Siles o de Domenech y Amaya. La diferencia con estos, es que el trabajo de Eguía era una traducción con breves aportaciones de la historia de la tarántula escrita por Baglivio en 1725, tal vez por existir en otros puntos de España este venenoso insecto, y principalmente por no estar conformes las opiniones de los médicos respecto a su método curativo. Sin embargo destacó que era un hecho indudable que el baile convulsivo que provocaba en los picados de la tarántula el sonido armonioso de una guitarra o de otro instrumento, era un medio terapéutico por el cual, excitándose un sudor copioso, quedaban libres los enfermos de la ponzoña:

“[...] pongo por ejemplo: unos se ven libres de este veneno con la jácara; otros no sino con las folias y otros con el canario; y aun es más especial que también se curan y piden este determinado instrumento, y no de otro se libertan: la flauta; otros no, sino con instrumento ruidoso, como el tambor; otros de cuerda como la cítara, guitarra o lira; otros con diferentes trompetas y clarines; su naturaleza, diferencias y región donde nace, con otras cosas curiosas acerca de las saltaciones, y música del asunto. Su autor Gregorio Baglivio, como testigo de vista, esplendor de Italia y Roma, y como tal conocido por su grande literatura en toda Europa, traducida de lengua latina en castellana”

⁷⁴⁷ EGUIA Y ARRIETA, FELIZ FERMÍN.: *Historia de la tarántula y su mordedura, y como la música, saltar y brincar con ella, en su eficaz remedio, y no como quiera es esto, sino que según la especie de tarántula que muerde, pide esta determinada tocata, y no otras*. No está determinado ni lugar, ni año de impresión Madrid 1745

Por otra parte, Eguía basó la mayor parte de sus otros escritos en la hidroterapia y en la higiene personal, siendo este un documento aislado, pues en su bibliografía no volvió a recordar los benéficos poderes de la música en los enfermos, tal vez porque no creyó en ellos más allá del tarantismo.

8.6. Escritos y curiosidades de autores españoles del Clasicismo y Romanticismo

8.6.1 José Pascual Campo y Antonio Pascual. Memorial sobre la colocación de un órgano en una de las salas del Hospital e Vich

José Pascual nació en Sellent hacia la mitad del siglo XVIII, y murió hacia 1830 en Barcelona. En 1771, solicitó la plaza de médico del Hospital General de Pobres Enfermos de la ciudad catalana de Vic. En su estancia en esta institución, recogió gran cantidad de observaciones sobre las epidemias de la comarca, comentarios y reflexiones sobre experiencias personales y otras relacionadas con factores ambientales que podían influir en el estado sanitario de la población. Allí mismo publicó un curioso artículo denominado *Memorial sobre la colocación de un órgano en una de las salas del hospital de Vich*⁷⁴⁸, junto con otro pariente médico llamado D. Antonio Pascual. Este opúsculo fue la única relación que se ha encontrado en sus obras sobre la música como elemento terapéutico.

A modo de carta dirigida al director del Hospital, el discurso se ordenó partiendo de una excelente justificación sobre el porque de la colocación del órgano en una de las salas del sanatorio.

Desde la evidente “melancolía” que rodeaba al enfermo, ambos médicos propusieron paliar esa desazón con la música producida por el órgano de aire:

“Muy Ilustre Señor: Los Doctores D. Joseph y Antonio Pascual, Médicos de la ciudad y hospital de Vic, exponen, con todo respeto, que en los veinte y cinco años que asiste el primero en el hospital, y dos el

⁷⁴⁸ Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de Barcelona. Madrid 1798 pp 173-178

segundo, les ha parecido que entre las enfermedades de aquellos pobres que merecen mas atención, se les ha llevado muchas veces la principal el desconsuelo, tristeza y temor en que están sumergidos los ánimos de muchos de los enfermos... Esta situación de ánimo de un pobre enfermo, necesariamente ha de agravar sus males, acarrearle gravísimos trastornos enfermedades de nervios, oprimir la naturaleza, turbar sus movimientos, encadenarle sus resortes, quitarle el gusto, el sueño, y aun los deseos de sobrevivir á tanta infelicidad”⁷⁴⁹

“[...] Esto, que quisiéramos retratar con los debidos colores, y que tantas veces hemos leído en los corazones y semblantes de los enfermos, quisiéramos también que penetrase el corazón de todos para reunirles y los justos deseos que tenemos de procurarles el alivio y esto mismo es lo que nos ha dictado entre tanto el lenitivo ó el bálsamo suave que modere su dolor, que es la música”⁷⁵⁰

Antonio y José Pascual perfilaron su intencionalidad curativa hacia la única cosa, según ellos, capaz de incidir suficientemente rápido en el alma abatida del enfermo: la música. Tomaron tal remedio desde los conocimientos de sus homólogos, y probablemente de los clásicos, pues expusieron que, a pesar de su escasa valoración en la medicina, la música tenía un efecto curativo sobradamente reconocido en el mundo científico:

“No es necesario probar que la música tiene un influjo directo en la curación de muchos males en que el ánimo padece y está enfermo, sea por enfermedad del cuerpo ó sin ella; y así que la manía, melancolía, frenesí, delirio, hipocondría, tarantismo, pasiones de ánimo, de ira, tristeza etc. se han visto curar por este solo medio, cuando se habían resistido á los mas bien concertados de la medicina: las enfermedades de nervios en especial, y entre ellas las tercianas y cuartanas se perturban y estorban por los conciertos de música; y lo que es mas los que tienen llagas exteriores han experimentado los mismos beneficios aun con ventaja, sin que los influjos de la música sobre unos males que no son del ánimo, ni de nervio, sean accesibles á nuestros alcances”⁷⁵¹

Las enfermedades conocidas como tercianas y cuartanas, tienen una sintomatología febril, asociada a la malaria y al paludismo, hoy dolencias predominantes en el tercer mundo. Por este hecho,

⁷⁴⁹ Ibid. p.173

⁷⁵⁰ Ibid. p.174

⁷⁵¹ Ibid. p.174

debemos entender que los Drs. Pascual, otorgaban a la música un poder curativo total, tanto físico como psíquico.

La excelencia de la medicina musical, representada en este caso por la colocación del órgano, provocaría en los enfermos un sinfín de sensaciones; agradables en ocasiones, desagradables en otras, pero lo que estaba claro, era que el beneficio de su establecimiento, constituía un arma terapéutica necesaria para la frágil moral de los enfermos:

“El órgano sabrá en mudas voces hablar al alma sin afectación ni aparato: él puede tranquilizarla cuando se halla agitada de violentos contrastes: él puede hacer olvidar por largos ratos, y volver menos sensibles los dolores de la enfermedad y las ideas tristes que agobian la imaginación: él puede entretenerla y enjugar aun las lágrimas del día, enmudecer, interrumpir y obscurecer los ayes comunes de todos para escuchar los consuelos que les dicta la Religión santa, su propia reflexión, y la de los devotos y asistentes que le circuyen: puede sacarlos en fin de aquellos desasosiegos y enfados inevitables y en unas gentes que por no acostumbradas son mas sensibles á la suavidad de la música, puede excitarles unos suaves y momentáneos embelesos para con Dios, que habiendo empezado por unas ternuras sensibles del alma, la arrebatan en celestiales transportes, que embelesan y le concilien la paz y resignación de sus trabajos”⁷⁵²

A toda esta enumeración de facultades que la colocación del órgano podía transmitir, se unen otros aspectos tratados en este libro. Nos referimos a la funcionalidad de la música en el trabajo, la incidencia en la moral y virtudes humanas, o la sinergia que ancestralmente conocemos entre la religión y las canciones, en ese incesante afán de unirse afectiva y anímicamente a Dios:

“Esto hace la admirable y suave tuerza de la melodía y consonancia del órgano y esto la hizo también consagrar á Dios, para elevar nuestras almas á la contemplación, y excitarnos á las divinas alabanzas i de modo que los tonos Gregorianos, conciertos, cánticos de himnos, salmos etc. con su melodía y consonancia de voces é instrumentos con que lo acompañan todo, tienen un modo especial de excitar nuestra devoción, ternura, confianza, alegría, gravedad, consuelo etc, atemperado con los mismos sentimientos de que nos llenan las palabras santas de que se componen i así que un hábil maestro de

⁷⁵² Ibid. p.175

órgano ó música podrá ser tan dueño de nuestros corazones y afectos, como lo es un orador con su elocuencia y persuasión”⁷⁵³

Innegable, por lo que acabamos de leer, la educación religiosa que recibieron ambos galenos. Desde un punto de vista más luterano que católico, la inherencia de la música en el culto cristiano, era también un punto de sujeción para “rescatar” del abatimiento a los convalecientes, de ahí que podamos pensar que la música que podía emanar del órgano era eminentemente religiosa, como los salmos o las cantatas. La estrategia era absolutamente genial.

Tanto José como Antonio Pascual, sabían que para llegar al enfermo, había que abordarlo desde la espiritualidad, y que mejor que añadir a los rezos diarios una buena dosis de música litúrgica, sin tener que desplazar a los pacientes a la iglesia:

“Con estas buenas disposiciones de ánimo, un enfermo fácilmente logrará las del cuerpo para enderezarlas por su salud; su naturaleza obrará con regularidad y orden de sus funciones; correrá su enfermedad, digámoslo así , con tranquilidad y orden; no sentirá tanto los males, y los aguantará mejor; no se le turbarán ni trastornarán sus movimientos por una causa que es la mas común y poderosa para hacerlo, y se hallará en fin en estado de sobrepujar sola la enfermedad, manejándose á su arbitrio y comodidad en sus acciones”⁷⁵⁴

En este último párrafo, se pone de manifiesto los efectos que en teoría deberían causar en los enfermos el sonido del órgano, predominando aquellos que llevaran al cuerpo al sosiego y a la tranquilidad como principal vía para controlar todos los males psíquicos, y como consecuencia, los físicos.

De lo que podemos estar absolutamente seguros, es de que el puente entre la religiosidad de los pacientes y su salud, era la música, tal y como aseveraron ambos médicos. De tal forma tomaron como ejemplo las disposiciones que le fueron negadas a San Francisco de Asis, cuando en el lecho de muerte, no se le permitió escuchar música, por considerarse absurda en tal extremo trance:

⁷⁵³ Ibid.

⁷⁵⁴ Ibid.

“¡O, y si en esta ocasión estuviera alguno para morir dotado aun de algún conocimiento, y quinto se le suavizarían las congojas de aquel trance! ¿Aquella música ya que ella es en este mundo el mejor emblema de la gloria, no le anticiparía aquellos celestiales consuelos, y encendería unos vivos deseos esperanzas y afectos hacia Dios, de concierto con los que le excitaría el Sacerdote que le asiste? Por cierto que San Francisco de Asís deseando semejante consuelo á la hora de la muerte, y no queriendo proporcionársele su compañero, por parecer ridículo, le fue compensado ventajosamente por un Angel que le envió Dios á hacerle música; y los Padres Carmelitas tienen la devota y antigua costumbre de cantar en el cuarto mismo del Religioso agonizante el Credo, Salve y el Monstra te esse Matrem para elevar, su alma á la contemplación y goce de los espirituales consuelos de que rebosan aquellos devotos cánticos de los Padres Religiosos”⁷⁵⁵

La costumbre de interpretar canciones en los óbitos, no sólo era práctica de las comunidades religiosas, sino de muchas otras culturas, que por intercesión de la música preparaban el ascenso inmaculado del difunto al reino de sus dioses. En este contexto, la música estaba al servicio del enfermo, que “calmaba” sus dolores y permitía no pensar en la proximidad de la muerte.

Una de las curiosidades redactadas en el memorial, explicaba que la colocación del órgano no solo era beneficiosa para los convalecientes, sino también para enfermeros y asistentes. Estos, estando en continuo peligro, por verse siempre curando a pacientes con pestes y diversas enfermedades contagiosas, experimentarían cierto alivio al escuchar igualmente la música del armonio:

“Pero no hemos acabado aun de apuntar los beneficios de tan útil establecimiento. Los enfermeros y asistentes circuidos como están continuamente de enfermos y peligros atemorizados muchas veces de la muerte, en especial en tiempo de enfermedades epidémicas, y del mucho trabajo en asistir á tantos enfermos, han de experimentar también mucho consuelo, distracción y animosidad en las ocasiones en que se toque el órgano, que quitándoles el temor prevenga la principal causa de caer en el mal. Ello es cierto que cuando el temor del mal y de la muerte multiplicaba las enfermedades y las muertes en la peste de Marsella y Arles, se dispuso con beneficio que en ciertas ocasiones convoyasen los carros de víveres y medicinas otros como triunfales de música que desvaneciesen las tristes ideas de todos, con que se

⁷⁵⁵ Ibid. p.176

precipitaban á la muerte. Y así vemos también todos los días que a los que asisten las casas de enfermos sin temor ni miedo, apenas se les pega el mal, cuando caen muchos de los que los visitan ó asisten llenos de precaución y cautelas, que son los indicios de su temor”

Probablemente, la mención de la peste de Marsella y Arles, fue la sucedida en 1720. Comenzó en la ciudad portuaria, y se extendió hacia el interior. En este caso se registraron alrededor de 100.000 muertes⁷⁵⁶. Desde este punto, participaron conjuntamente con otros médicos, en la redacción de dos informes sobre enfermedades epidémicas.⁷⁵⁷ En estos trabajos, se puso de relieve la utilización de la música para entretener a los afectados y a las familias de los mismos, con el único fin de hacerles evadirse del horror.

Pero no solo el sonido era terapéutico, sino también el aire que recogía y soltaba el órgano en su fuelle. Así lo describieron los facultativos:

“Sirve también mucho para todos el continuo movimiento y fuerte impulso del aire que disparan los fuelles del órgano, con que se renueva y limpia la atmósfera común de los sanos y enfermos del hospital, con cuyo preservativo ya no tendrá que temerse tanto que caigan malos los asistentes, y recaigan los enfermos no solo en las enfermedades comunes, pero ni aun en las propias del hospital ; no pudiéndose dudar que ni los sahumeros, vasos de vinagre ni otros aromáticos podrían de un golpe corregir la infección como el órgano, que sin el aparato de los otros medios, con el cual se amenaza a las gentes, renueva frecuentemente y limpia el aire estancado, pesado, cargado de exhalaciones malas, como es el común que circula entre los enfermos”⁷⁵⁸

Es bien conocido, pues pasa también en la actualidad, que en un lugar en el que las infecciones están a la orden del día, se esté expuesto a ellas y la vulnerabilidad del enfermo sea mayor. Los Drs. Pascual, tenían muy presente que el constante movimiento del aire

⁷⁵⁶ BOUCHET, ROBERT Y FARGUE, PAULINA.: - Los cuadernos de Arles N ° 1 . *Crónica de un año de la peste 1720-1721 Arles* . Actes Sud, Arles, 2009 , p.16

⁷⁵⁷ *La epidemia de Gerona*. Vic: 1810. Manuscrit conservat a l'Arxiu Municipal de Vic, Llibre 46 d'Acords

⁷⁵⁸ Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de Barcelona. Madrid 1798 p.177

viciado de la sala de los enfermos, procuraba mayor salubridad, y por lo tanto, la constante renovación del mismo, servía de medicamento natural.

Pero, ¿cuál era realmente la intención de los galenos? ¿Potenciar el uso de la música como elemento terapéutico? ¿Acercar a los enfermos a Dios por medio de ella? O ¿Hacer del hospital un lugar agradable?

Por las palabras que se vierten a continuación, parece que ésta última pregunta fue la que más intentaron justificar:

“Ya tiene V. quitado con esto el horror del hospital: ya no se le infamará mas, ni le llamarán el templo de la muerte, ni un sumidero que se absorbe la especie humana: será sí una casa apetecible, que juntando lo útil con lo deleitable, ha recobrado su debido esplendor y utilidad para bien de aquellos nuestros hermanos, los mas infelices y necesitados de todos, que para colmo de sus males juntaban la enfermedad con la indigencia, sin remedio, asistencias ni consuelo. Así se atraerán los pobres enfermos á su felicidad, los ricos í la caridad, los asistentes y devotos irán sin miedo, seguirán con gusto, servirán con seguridad, y todos harán un mérito para con Dios, un obsequio al próximo y un beneficio singular al público. Y si nuestros débiles conatos y deseos tienen algún lugar y la sombra de los de todos, nos felicitaremos con toda el alma de habernos reunido con los que hacen bien á los pobres enfermos, cediendo nuestra gloria al Señor Joseph Montaña, labrador de Ceba, á cuyo excelente ingenio, magnificencia y caridad se debe la composición del órgano, tan oportunamente acomodado á todos los designios que se intentan, que ha llenado los deseos y el gusto con admiración aun de los maestros, que lo son de todos los concernientes ramos que le componen”⁷⁵⁹

Para ellos, el hospital, un lugar lógicamente desagradable, debía convertirse por medio de la música del órgano en un espacio de descanso apetecible.

Para finalizar el memorándum, se cita la fuente que proporcionó la idea a los médicos españoles: el padre Paoli del Hospital de la Consolación de Roma.

⁷⁵⁹ Ibid. pp.177-178

“Reciba pues V. en este don sencillo las primicias y maravillas del ingenio y de un remedio y quiera Dios que así como con el órgano que hizo á sus expensas el Venerable Padre Paolí, y presentó a la Administración del Hospital de la Consolación de Roma , logró el espantar con este tan honesto concertado divertimento el fastidio de los males que padecían los pobres enfermos de aquel hospital, logre V. con sus auspicios y ejemplo infundir y renovar semejante consuelo en todos los enfermos del suyo, grangeándose con esto el renombre y realidad del de Roma”

Como conclusión, podemos decir que el escrito en cuestión, fue una declaración de intenciones, pues no queda claro que se llevara a cabo el establecimiento de tal teclado en la sala del Hospital de Vic. No obstante, la defensa de su colocación por parte de los Drs. Pascual, fue absolutamente exquisita, con una clara intencionalidad, y con un objetivo muy definido.

Hacia los últimos años del siglo XIX, el clérigo británico Hardford estableció una Cofradía llamada Santa Cecilia, para introducir la música sedante en las salas del hospital.

8.6.2. Antonio Pujadas Mayans

Antonio Pujadas Mayans (1811-1881), natural de Barcelona, fue un médico y psiquiatra español exiliado en Londres y París tras la revolución de 1835. Fundó y dirigió tras el exilio, en 1854, el manicomio de San Baudilio de Llobregat con el propósito de innovar las formas de asistencia psíquicas vigentes en los centros de la época. Al margen de nuevas asistencias a los asilados y la mejora del bienestar y las condiciones psicofísicas de los mismos, Pujadas aportó el tratamiento musical como una terapia ciertamente innovadora, aunque sabemos sobradamente que en este mismo contexto, Pinel, Esquirol y Leuret la aplicaron tiempo atrás.

Hacia 1861, aparte de mejorar los edificios de la institución, Pujadas amplió los jardines y creó nuevas ocupaciones y pasatiempos, entre los que se encontraba una banda de música

compuesta por los propios internos.⁷⁶⁰ Además de esta utilidad, empleaba métodos farmacológicos, higiénicos y especialmente morales, que incluía toda una serie de actividades de terapia ocupacional (música, lectura, bailes y juegos)⁷⁶¹

Fruto de sus viajes por Europa escribió algunos artículos muy interesantes acerca de “La efectividad de la música sobre los orates” que aparecieron en los primeros números de la revista *Razón de la sinrazón*, creada por él mismo para explicar mensualmente las novedades y noticias ocurridas alrededor de los “pensionistas” del psiquiátrico que regentaba. Desgraciadamente, los tres primeros números en los que apareció esta disertación se perdieron existiendo una sola copia en paradero desconocido.

En el reglamento interno de dicha institución se encontraron una serie de artículos en los que explicó la utilidad musical:

“Artículo XIV. Distribución del tiempo en el manicomio...

A las 11 y media se sirve el almuerzo; al terminarse, los pensionistas de la clase común tendrán media hora de desahogo en el patio ó jardín, para volver luego á emprender su trabajo. Los demás pensionistas, cuyo estado lo permita saldrán dos horas á paseo por los alrededores del establecimiento, acompañados del capellán del establecimiento; á su regreso van á la sala de billar, hasta que la campana señale la hora de la salve y del rosario. Al salir de la iglesia, van á la sala de música, en la que el médico residente les da una hora de lección oral, combatiendo en cada enfermo la manía que sufre.

Los jueves y los domingos por la tarde, en vez de salir a paseo los pensionistas, dan concierto y baile en la sala de música”⁷⁶²

La lección oral conducida por el médico-terapeuta es lo que hoy podríamos llamar una sesión de musicoterapia al uso. No detalló en que consistía, pero sí que estaba adaptada a las necesidades de cada paciente. Podríamos pensar que se trataba de sesiones de

⁷⁶⁰ MARCET RAMÓN, P.: *Los establecimientos psiquiátricos de San Baudilio de llobregat. Reseña histórica*. San Baudilio. Imp. Ntra. Sra de Monserrat. 1954 p.14

⁷⁶¹ REY GONZÁLEZ, ANTONIO M.: Hemeroteca. Clásicos de la Psiquiatría Española del s.XIX (VI) *Antonio Pujadas Mayans (1811-1881)* Revista AEN. 1984 p.82

⁷⁶² Ibid. p.89

psicoterapia acompañadas de música explícita. Probablemente Pujadas y su equipo médico agruparon por patologías a los enfermos en la terapia musical, haciendo conjuntos homogéneos con necesidades parecidas.

8.6.3. José de Letamendi y la curación con la composición musical

José de Letamendi (1828-1897), catedrático de anatomía en Barcelona y de patología general en Madrid, desarrolló una amplia actividad humanística siendo considerado un genio. Actuó como antropólogo, filósofo, pedagogo, pintor y violinista aficionado; escribió varios libros y más de mil artículos sobre epistemología, filosofía, literatura, economía y música, e incluso fue autor de composiciones musicales. El hecho de componer fue para el eminente profesor Letamendi una ayuda muy eficaz en su enfermedad, pues los últimos dieciséis años de su vida los pasó enfermo de mayor o menor gravedad, especialmente de litiasis biliar.

Según él, la música fue su mejor medicina:

“En 1885 atravesando un largo periodo de acerbos sufrimientos físicos, contra los cuales nada, absolutamente nada, podían los ordinarios remedios, y sabiendo por práctica, como médico, cuan útil es en casos extraordinarios considerar al inundo entero como inmensa botica puesta a disposición del más experto, resolví buscar en algún vivo empeño moral la resolución necesaria para obtener en lo físico, ya que no la curación, siquiera un razonable alivio. Tratándose de ir en busca de lo arduo, elegí, sin vacilación alguna, la composición musical...”⁷⁶³

Compuso una Misa de Requiem para orquesta y coros, a cuatro voces. Se cantó en el Monasterio del Escorial en la conmemoración oficial del III Centenario de la muerte de Felipe II. De tal obra dijo:

⁷⁶³ POCH, SERAFINA.: *Conceptos musicoterapéuticos del pasado válidos en la actualidad*, publicado en el “Anuario” del Instituto Español de Musicología.- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.).- Barcelona.- Vol. XXVI, 1971, pp. 147-171.

“Valga, pues, esta obra musical lo que valiere, á mí ya me ha recompensado largamente de los sudores que me cuesta con las virtudes medicinales que para mi cuerpo su concepción y desarrollo ha tenido. Por tanto, de no aplaudirla los músicos, celébrala los médicos, que razón hay para ello. Más, si unos y otros la alabaren, bendita sea la música por haberme, con tan rara coyuntura, granjeado tan cabal y pura dicha”⁷⁶⁴

Como dato curioso, en su cátedra de patología general en la Universidad de Madrid, tuvo como alumno a Pío Baroja, a quien suspendió tres veces, al parecer por una relación de tirantez; el hecho de la incompatibilidad del escritor con el médico-filósofo se ve reflejado en su novela *El árbol de la ciencia*.

Como músico estuvo imbuido profundamente de las corrientes de la época; a saber, Wagner y su música.⁷⁶⁵

8.6.4. Francisco Vidal y Careta. La música en sus relaciones con la medicina

Francisco Vidal Careta (1860-1923), médico barcelonés, músico y doctor en Ciencias Naturales. Se doctoró en 1882 con una tesis denominada *La música en sus relaciones con la Medicina*. Se basó esencialmente en autores franceses como Rambosson, Fetis, Dogiel, Bauquier y Sauvage.

La obra en sí, constaba de 31 páginas que se dividían en cuatro partes:

1. Estudio especulativo. Origen de la música. Teoría física de la misma.
2. Estudio fisiológico. Audición. Fisiología Comparada. Efectos en el hombre.
3. Estudio higiénico.
4. Estudio terapéutico.

⁷⁶⁴ Ibid.

⁷⁶⁵

Lógicamente, nuestro estudio se centrará en partes del 2º 3º y 4º apartado. En el 1º, la descripción que realizó Vidal y Careta sobre la acústica y movimientos físicos del sonido, probaron la incidencia científica de las armonías y melodías en el cuerpo humano, como un ente de la naturaleza. Además detalló las alturas y las vibraciones de los intervalos, con lo que fue un epígrafe dedicado a la teoría musical pura y dura.

En la 2ª parte hay ciertos intereses que analizaremos. Amén de la descripción anatómica del oído y sus partes, y de los efectos de la música en los animales, apartados que no desarrollaremos aquí, Vidal y Careta describió los efectos en el hombre y los caracteres que transmitían ciertos compositores a través de sus composiciones:

“Ante todo convendría saber por qué se llama naturalista a David, demonio á Lizts, sensualista a Verdi, poeta a Chopin, etc. ¿Qué es lo que se indica con eso? Algo se querrá decir, pero yo creo que serán ideas muy vagas. ¿Es qué se quiere demostrar que dichos autores han trasmitido á los sonidos su carácter? Algo de eso hay, más no en sentido absoluto, puesto que la perfección es imposible, pues siendo el hombre el ser más voluble de la creación, hoy escribirá música trivial, mañana se inspirará en la religión y nos dará una obra maestra en este género. Nosotros no debemos tomarlo en este sentido, sino como verdaderos fisiólogos, aplicar la música que signifique algo, esto es, que su género se aísle perfectamente, sin atender a que sea de este o del otro autor y desechar la que por muy compleja no sirva de nada. O sino ¿qué sacaremos en hacer oír aun melancólico una marcha fúnebre? Es muy probable empeore. En cambio, ¡cuánto mejor resultado nos daría hacerle oír un motivo de danza”⁷⁶⁶

El paralelismo entre un estado de ánimo y una música que describiera ese estado, era para Vidal y Careta uno de los puntos importantes a tratar en su tesis. Pero no confundamos los términos.

Sabemos que a lo largo de este trabajo, filósofos, fisiólogos, psicólogos, músicos y médicos, han apoyado diferentes teorías al respecto de lo expuesto por Vidal y Careta. Es decir, muchos abogaban por “recetar” música alegre para curar estados de ánimo melancólicos, produciéndose psicológica y físicamente un impacto

⁷⁶⁶ VIDAL Y CARETA, FRANCISCO.: *La música en sus relaciones con la medicina*. Barcelona 1882 p.15

en el ser humano importante, agravando a veces su salud, y mejorándola en otras. Otros confirmaron que los efectos depresivos había que tratarlos con una música igualmente “depresiva”, arrojando al afectado en una atmósfera personal y desde ese punto intentar sacarlo del letargo reinante. No se ha establecido una teoría fundamentada al respecto, por lo que seguiremos respetando a cada autor según sus pensamientos y actuaciones.

Basándose en el fisiólogo francés Jean Pierre Rambosson (1827-1886), Careta ofreció una ordenación músico- fisiológica muy interesante, pues enumeró las disposiciones que el médico francés dictaminó al respecto:

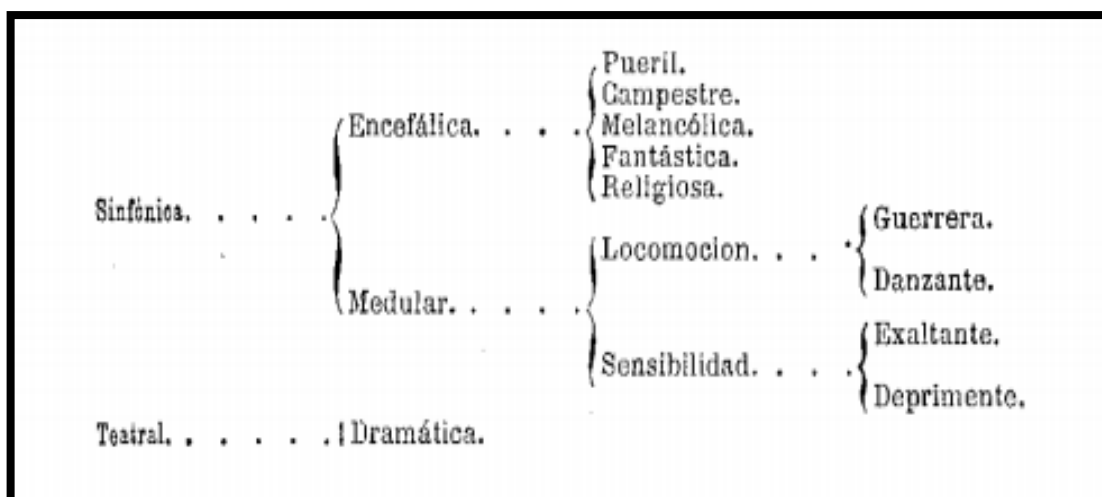
- “1. Hay una música, que actúa especialmente sobre la inteligencia y sobre el movimiento, y por consiguiente sobre los nervios locomotores.
2. Hay una música, que obra preferentemente, sobre los sentimientos y sobre la sensibilidad, y por lo tanto sobre los nervios que de esta son conductores.
3. Hay una música, que obra a la vez sobre los nervios locomotores y sobre los sensitivos, sobre la inteligencia y sobre el sentimiento, y esto es, en general, lo que con más frecuencia sucede.
4. Pero desde la música que obra más sobre la inteligencia y los nervios locomotores, hasta la que obra más sobre los sentimientos y los nervios sensitivo, hay una infinidad de grados, en los cuales encuentre su sitio correspondiente”⁷⁶⁷

Como no podía ser de otro modo, Vidal y Careta manifestó su disconformidad a la ordenación de Rambosson por su laconismo, además de no señalar el tipo de obras musicales a las que se refería para cada caso.

Propuso entonces una nueva e interesante clasificación⁷⁶⁸, en la que diferenció dos tipos de música, la sinfónica y la teatral, siendo la primera “la que no necesita de ningún artificio para cautivar al hombre, y la segunda la que se acompaña de ciertos accesorios para demostrar mejor el drama de la vida humana”:

⁷⁶⁷ Ibid. pp.15-16

⁷⁶⁸ Ibid. p.16



A su vez dentro de la sinfónica dividió, entre la música que dirigía su acción sobre el encéfalo, a saber inteligente o música de las pasiones; o la que se dirigía sobre la médula, nervios motores o sensibilidad.

La dirigida al encéfalo, tenía cinco géneros:

- *Pueril o suave*, que comprendía aquellas composiciones que cautivaban sin dominar ni cansar la atención. Careta la indicaba para el descanso de todas las ocupaciones del hombre así como para facilitar la buena digestión. Haydn y Mozart eran claros ejemplos de esta música.
- *Campestre*, que permitía a la imaginación mucho más vuelo, no contentándose como la anterior con extasiarla sin herirla, sino que la elevaba hasta el punto de dominar por completo a la naturaleza en toda su riqueza y esplendor. La Pastoral de Beethoven, el Desierto de David, la Creación de Berlioz, o el Poema Sinfónico de Meyerbeer eran dechados de este género.
- *Melancólico que sumía* en un estado de postración y languidez, que solo era capaz de producir, y determinaba casi el mismo efecto que cualquier ataque que se acompañase de colapso. Aquí tenía su lugar conveniente la música fúnebre, entre las cuales estaban las obras de Chopin, Beethoven, Thalberg y todas las de carácter triste, como Elegios, Nocturnos, etc., se inspiraran en tales ideas. Estaba indicada en individuos de temperamento colérico,

en ciertas monomanías, y para dominar malos instintos, etc.

- *Fantástico o poético* presentaba la vida rodeada de flores, que inspiraba al pintor sus cuadros y al poeta sus versos. Careta dijo de este género: “Quien niegue la poesía en la música de Chopin, que ha hecho verter lágrimas al más insensible de los hombres, solo probará que carece de imaginación y que tiene el encéfalo muy poco desarrollado. Muchas composiciones abundan en este género, debiendo hacer especial mención de las de Liszt, Mendelssohn y el genio Rubenstein”. Estaba indicada a todos aquellos sujetos de temperamento linfático y carácter flemático, conocidos vulgarmente con el nombre de fríos, así como servía de manantial a los artistas para que buscaran en ella sus inspiraciones.
- *Religioso* inspiraba el respeto, el recogimiento y la veneración. Innumerables cultivaron la música sacra, y de dicho género abundan perfectas producciones. Encontraba su indicación en todos aquellos casos en que el hombre se deja dominar por un sensualismo exagerado, para cortar ciertas pasiones brutales, para inspirar la virtud.

Aquella música que se dirigía sobre la médula, también se llamaba refleja. Vidal y Careta dividió esta en dos: la que obraba sobre los nervios locomotores o música rítmica, y la que lo hacía sobre la sensibilidad.

La que obraba sobre los nervios locomotores, actuaba exclusivamente por su ritmo, sin incidir en la inteligencia o en la sensibilidad; era una música, que Careta denominó mecánica, siendo los efectos que producía verdaderos actos reflejos. Un ejemplo sería un paso doble ejecutado por una banda militar, de ahí que comprendiera los géneros guerrero y danzante. Se recomendaban para ciertas monomanías y principalmente en las neurosis.

Por otro lado, estaba la que actuaba sobre los nervios de la sensibilidad preferentemente. “En este caso sería exaltante de la sensibilidad indicado en todos los casos de atonía nerviosa, siendo

deprimente cuando, al contrario, por ser la composición cansada, larga y peor ejecutada produce tedio, hasta llegar, como el opio, a dar sueño, aún a los mismos ejecutantes”. Estaba indicada en los casos de excitación nerviosa.

En cuanto a la teatral solo comprendía el género dramático. Participaba de la acción de todas las demás, y por su complejidad Vidal y Careta no creía su empleo oportuno, excepto en el caso de querer combatir el fastidio y la tristeza, siendo más bien elemento de distracción y de solaz que elemento curativo. Estaba representada por la ópera, opereta, zarzuela, etc.⁷⁶⁹

Tras la excelente, curiosa y novedosa exposición de la fisiología musical en el hombre, Careta nombró un último referente, como fue el neurólogo ruso Dogiel (1852-1922), que realizó un estudio respecto a la influencia de la música sobre la circulación de la sangre. De tal forma comentó:

“1. La música tiene gran influencia sobre la circulación de la sangre. 2. Unas veces aumenta y otras deprime la presión sanguínea. Estos efectos son debidos a la influencia que ejerce sobre la medula oblongada y los nervios sensitivos del oído. 3. El corazón late generalmente por el estímulo de los ganglios auto-motores. 4. La estricnina aumenta los efectos de la música; el curare los amortigua. 5. Estos efectos varían según el compás y tono de la música”⁷⁷⁰

Dichos efectos sobre la circulación sanguínea, se actualizaron a aquellos expuestos en el medievo en la Universidad de Bolonia. Aunque el tiempo transcurrido entre ambas teorías es de unos 500 años aproximadamente, no dista tanto la idea medieval de la clasicista. No obstante, debemos aceptar esta concepción como una continuación de la incidencia musical en el sistema nervioso, tan desarrollada en esta etapa.

Que la música producía una estimulación de los nervios auditivos era obvio. El latido del corazón se aceleraba o ralentizaba según el tipo, tono y ritmo de la música. Los ayudantes externos como la estricnina (especie de excitante), o el curare (especie de

⁷⁶⁹ Ibid. pp 15-19

⁷⁷⁰ Ibid. p.19

anestésico), favorecían la aceleración neuronal con respecto a la recepción musical.

Continuando con la tesis de Vidal y Careta, entramos en la tercera parte, donde el autor desarrolló un tema bastante recurrente en los siglos XVIII, XIX y primera mitad del XX, como era la higiene musical. Gracias a los franceses Leopold Deslandes y Etienne Tourtelle, conocemos la concepción higienista alrededor del hecho musical. Pero como hizo con la fisiología, el autor catalán desarrolló el tema higiénico-musical con mayor precisión. Tomando como referente las antiguas historias griegas, ilustró con algunas que nos eran desconocidas hasta el momento:

“Ya los discípulos de Pitágoras, nos dijo Quintiliano, aprovechando el ejemplo del maestro, tenían la costumbre de tocar la lira al levantarse, con el fin de sentirse mas aptos para el trabajo, así como hacían lo mismo al acostarse para reprimir el influjo de los sentidos y olvidar los recuerdos del día. Oigamos á Plutarco: Cayo era de un temperamento frenético y arrebatado; muchas veces en sus peroraciones se dejaba dominar por el, alzando la voz más de lo que debía y dando muestras de cólera, hasta llegar toda suerte de inconveniencias. Un esclavo suyo, Licinio, siempre que lo veía en tal situación, se colocaba detrás de él, y por medio de instrumentos a propósito para regular la voz, ejecutaba acordes suaves, logrando tranquilizar su ánimo. También los antiguos conocían la influencia de la música durante la comida, y en ningún festín se dejaba de invitar a algunos artistas, así como de tener alrededor de su mesa algunos locos y bufones que excitasen su hilaridad. Excelente medio para hacer una buena digestión cuando no se lleva al extremo”⁷⁷¹

Tras estos claros ejemplos, Vidal y Careta citó la repercusión musical de la lira de David sobre el rey Saúl, así como la incidencia del sonido del “ranz de vaches”, mencionado en este mismo capítulo por Esquirol. Se inclinó más adelante en demostrar los beneficios sonoros en la digestión, y una curiosa relación entre la música y los alimentos. Para apoyar sus palabras se basó nuevamente en las ideas de Jean Pierre Rambosson:

⁷⁷¹ Ibid .p.19

“Como he tenido lugar de indicar, la música, puede servir hasta como agente aperitivo y regularizador de la función digestiva. Bastante lo sabían los antiguos, que en todos sus festines se procuraban un tañedor de arpa o laúd para entretener a los comensales⁷⁷². Y aquí voy a indicar lo que ha observado Rambosson y otros, o sea la analogía que existe entre los sonidos y los alimentos. Oigamos a Bauquier en su Filosofía sobre la música: Los sonidos violentos embriagan como los vinos espirituosos; y si admitimos que la música es un potente medio para animar al combatiente, igual valor deberemos dar a los líquidos alcohólicos, pues que producen el mismo efecto, siendo ya sabido que muchos soldados no pueden batirse sin haberse excitado antes con este medio. Por otra parte, dice, el mismo resultado que el vino y el café pueden producir en un pintor o poeta es capaz de determinar la música, haciéndoles concebir en su imaginación algún pensamiento sublime por la excitación del sistema nervioso. A este poder le llama acción alcohólica del arte. Perfectamente, como se ve, describe Bauquier la analogía que existió entre cierta clase de alimentos y la música. En efecto, así como la mayoría de músicos piden al café sus inspiraciones ¿qué tiene de particular que un poeta deba á los sonos embriagadores de ella, los lamentos de sus composiciones y un pintor la poesía de sus cuadros? Lo que yo recomendaría los artistas es que se inspirasen en el género musical que más se adaptase a sus inclinaciones”⁷⁷³

Además de Rambosson, aparecen dos referencias del político y librepensador francés Charles Beauquier (1833-1916), que escribió una obra llamada *Filosofía de la música* publicada en 1865 en la que, desde un punto de vista más racionalista, explicó los poderes de la música relacionándolos siempre con la realidad del individuo. De ahí se deriva la analogía entre la música y sus efectos embriagadores semejantes al café o al vino.

El genial médico barcelonés siguió sorprendiendo con interesantes aportaciones de enigmáticos eruditos como fue Adelaide Louise Eckmühl de Blocqueville (1815-1892), marquesa de

⁷⁷² En este apartado mencionamos al humanista español Pedro Felipe Monlau (1808-1871) que dirá: *la costumbre adoptada por nuestros antepasados de promover el buen humor durante las comidas, con agudezas, chistes y sobre todo música, estaba fundada sobre una base muy higiénica*” En *Elementos de higiene privada*” de Monlau, Pedro Felipe. Barcelona 1846 p.250

⁷⁷³ Ibid. p.21

la misma localidad francesa. En su obra *Las tardes de la quinta de los jazmines*, se expresó de la siguiente manera:

“La música obra en nuestro organismo como los tópicos materiales; es higiénica y medicinal; sin embargo, seduce, embriaga y se hace tan temible como el ajeno y el opio, cuando es violenta, apasionada, o cuando es tierna y voluptuosa”⁷⁷⁴

Las posibilidades sensibles que transmitía la música, como ya sabemos, iban desde lo curativo e higiénico, hasta lo más temible. Ahí radicaba el enigmático poder de los sonidos. Paradojas entre lo violento y lo apasionado, eran confrontaciones que la psicología humana estaba sometida a “padecer” bajo el yugo sonoro de las canciones.

Entonces, y obedeciendo al esquema anteriormente expuesto por Vidal y Careta, la música más apropiada para acompañar la digestión era la que denominó pueril y campestre, obviándose las otras por violentar el estado de ánimo, y hacer por lo tanto “incómoda” la digestión.⁷⁷⁵

Nuestro galeno situó otro efecto fisiológico de la música al mencionar la capacidad de ésta para inducir o producir el descanso. Dichas piezas musicales predominaban en melodía y armonía. Sin embargo, la funcionalidad de las canciones en los trabajos, tenían un carácter rítmico muy marcado, influenciando cada tempo determinado al trabajo a realizar:

“Esa música obra solamente por su ritmo. Su acción es casi automática, siendo el hombre inconscientemente atraído hacia el canto que más le conviene para ayudar á su débil máquina a funcionar. ¿Quién de nosotros al andar no se acompaña de uno adecuado al paso que se lleva? Y debemos hacer notar que no solamente la Higiene debe á la música rítmica sus beneficiosas aplicaciones, sino que esta quizá deba su origen á aquella. ¿Quién dudará que siendo el canto innato en el hombre, este se sirviese de el para distraerse en la monotonía del trabajo, y cada día perfeccionándolo dio origen á esa infinidad de

⁷⁷⁴ Ibid. p.21

⁷⁷⁵ Ibid.

composiciones conocidas con el nombre de barcarolas, berceuses, marchas, rondas, etc”⁷⁷⁶

De este modo, las barcarolas acompañaban la monótona labor del pescador con su ritmo oscilante y mecido, emulando al movimiento de las aguas; o los exaltados y vigorizantes cantos de caza, que sin duda animaban a los cazadores a abalanzarse fieramente sobre sus piezas.⁷⁷⁷

Este tipo de higiene musical, se refería sobre todo a lo que el facultativo catalán calificó de higiene privada o individual. Pero ¿qué pasaba cuando los movimientos musicales se producían en grupo? ¿Qué tipo de composiciones eran las idóneas para provocarlos?

Nos adentramos con estas cuestiones en uno de los temas más interesantes en la actualidad: la socialización y moralización a través de la música:

“Bajo el punto de vista social, ó sea para hacer más íntimas las relaciones de los hombres, es un agente que produce tanto ó más buenos resultados que el tabaco, café, etc., y todo lo que es capaz de poner en contacto íntimo la sociedad”⁷⁷⁸

El factor moral de la música sugestionaba a los oyentes desde una perspectiva inconsciente, pues si estos acudían predominantemente a escuchar conciertos clásicos, sin percatarse, estaban aborreciendo la música callejera, chocarrera, de rima fácil y versos insulsos e insolentes. En este punto, Vidal y Careta se reivindicó a favor de la música culta alemana y puso en duda la francesa, discriminando por completo a la española, que tachó de trivial y superficial.⁷⁷⁹ Entonces, a su modo de entender, debía existir una música moral y una inmoral, aunque estos ya son temas más estéticos que terapéuticos.

En la cuarta parte del trabajo, nos adentramos en el estudio terapéutico de la música como tal. Tras un breve recorrido mitológico (Quirón, Apolo, y las leyendas de Homero), pasando por

⁷⁷⁶ Ibid. p.23

⁷⁷⁷ Ibid

⁷⁷⁸ Ibid.

⁷⁷⁹ Ibid. p.24

Galeno y la curación musical de la picadura de la tarántula, hasta llegar a los ya estudiados Pomme, Ball, Sauvage o Charcot y la aplicación musical sobre las afecciones nerviosas, relató la capacidad curativa de los sonidos sobre las pasiones del hombre (nostalgia, ira, melancolía, miedo o hipocondría) así como sobre las afecciones mentales:

“Estoy casi convencido de que no se ha utilizado como conviene en la inmensa mayoría de manicomios. Se habrá usado con el objeto de que proporcione á los vesánicos distracción y solaz, más de aplicarlo de este modo á aplicarlo con verdadero arto hay mucha distancia. Laudable es de todas maneras el manicomio que cuenta con orquesta formada en su mayor parte por los mismos locos; pero no es esto solo lo que se ha de buscar, sitio estudiar el adecuado uso de ella en diversos casos y utilizarla como convenga. De todos modos, para que se vea la importancia que se da en el extranjero á tal reforma, voy a transmitir íntegro párrafos de la Science libre de París, en que dice: «Estamos muy lejos del tiempo en que se encerraba á los desgraciados locos en jaulas y calabozos como animales salvajes. Antes los vesánicos se trataban con violencia; hoy se sigue un tratamiento por medio de distintas diversiones á fin de distraerlos. Recientemente se dio en Bicetre un concierto, el cual dio muy buenos resultados á los pensionistas epilépticos.»

Tras lo estudiado, debemos discrepar de las palabras de Vidal y Careta en el párrafo precedente. Las intenciones de los psiquiatras Pinel, Esquirol y Leuret, iban más allá de la mera distracción de sus internos, haciendo un trabajo encomiable por enfocar la curación de la demencia desde una perspectiva musical.

Este último evento, le facilitó la idea de establecer un paralelismo con la labor del médico psiquiatra y escritor andaluz Rafael Rodríguez Méndez (1845-1919). Doctor en medicina por la Universidad de Granada en 1870 y catedrático en 1874 de Higiene en la Universidad de Barcelona. Entre otras cosas, fue director del manicomio de Sant Baudilio de Llobregat, donde desarrolló una iniciativa terapéutico-musical en la línea de los ya estudiados Esquirol y Leuret. Creía y declaraba abiertamente el uso de la música y el canto como tratamiento para los dementes, tanto es así, que uno de los primeros pasos que dio como director del manicomio fue organizar una orquesta compuesta por enfermos.

Describió que era conveniente aplicarla en casos maníacos agudos y crónicos, en las neurosis y depresiones nerviosas e incluso llegó a curar a un paciente de su mutismo haciéndole cantar en el coro. En una carta dirigida al propio Vidal y Careta dijo:

“Estoy satisfecho de ella como agente terapéutico, y que uno de mis primeros pasos en la dirección del manicomio es el reorganizar la orquesta (toda compuesta de enfermos), que ensaya varias horas al día y que durante el paseo colectivo de los pacientes por los jardines toca piezas distintas, valiéndose de los aires nacionales en los casos de profunda melancolía, especialmente con los gallegos, habiéndose visto casi resurrecciones con la gallegada, jota, y la sardana.

Nuestra orquesta se compone hoy de un director que sufre una manía periódica, siendo menos duraderos aquellos accesos en que se le puede despertar la afición a la música; de un maníaco agudo, que está en calma cuando toca la flauta; de un demente, en el concepto científico de la palabra, que no tiene casi otras muestras de vida de relación que su sensibilidad musical, transfigurándose cuando toca; de varios maníacos crónicos con alucinaciones, que durante los ejercicios musicales descansan de sus desvaríos; de un loco razonador, bastante perverso, que se torna bueno y sumiso cuando se entretiene con la música; de un joven que hace años estando loco aprendió solfeo y un instrumento de viento que le ha dado el pan durante su vida libre, una vez dado de alta y que hoy le sirve para acelerar su curación...”

También - dice - hay coros y se logra con estos no sólo lo que con la música, sino también cultivar la memoria. Teníamos un enfermo que no quería hablar y se le puso en los coros, y un día echó a cantar como los demás, curándose del mutismo. Había otro que no andaba bien; a los dos o tres pasos se paraba, luego seguía y así... por de prisa que le hiciéramos andar. Se dio orden de que la música tocase pasodobles y que se pusiera a la cabecera de los pensionistas y marchase. Nuestro enfermo anduvo el primer día con menos interrupciones y poco a poco se quitó el retraso con la marcha y después sin ella”⁷⁸⁰

⁷⁸⁰ Ibid. pp.28-29



Banda de música de los asilados del manicomio de San Baudilio de Llobregat. Mayo 1913

En la imagen se muestra la influencia musical que dejó en la institución de Sant Baudilio el magnífico médico granadino Rodríguez Méndez, que la regentó desde 1878 hasta 1882. Desde esa fecha hasta que el manicomio estuvo en activo (bien entrado el siglo XX), se estableció una orquesta y un coro con el objetivo de mantener a los internos ocupados en actividades memorísticas y terapéuticas. Toda esta iniciativa estuvo influenciada claramente por su antecesor en el cargo, el Dr. Antonio Pujadas Mayans.

En cuanto al modo de obrar la música en las enfermedades mentales, Vidal y Careta creía que su fin era humanitario, es decir, distraer a los vesánicos en sus actos de melancolía, cólera etc., debiendo hacer siempre uso del género de música que más se adaptara a la locura padecida, pues el tratamiento era más racional y los resultados obtenidos más seguros.⁷⁸¹

La música también estaba “muy bien indicada como medio preventivo en las epidemias y para tratar el tarantismo, para

⁷⁸¹ Ibid. p.29

combatir la delicada moral de algunas mujeres y para los histerismos nerviosos”⁷⁸²

Las conclusiones de la tesis del Dr. Vidal Careta fueron:

“1º La música es un agente que produce descanso y distrae al hombre en sus preocupaciones.

2º Es un elemento tanto más social que el café, tabaco y todo lo que engendra el trato, y por lo tanto es bueno que el hombre sepa utilizarlo.

3º Que deben establecerse orfeones y conciertos populares de música clásica que haciendo al hombre más indiferente a la música trivial contribuyan a moralizarle.

4º Que es indispensable conocer la acción fisiológica de sus distintos géneros para mejor aplicarla donde convenga...

6º Que debieran organizarse orquestas en todos los manicomios, aunque sólo fuera para solaz de los vesánicos.

7º Que es conveniente aplicarla en las neurosis para que se tengan pronto datos seguros y se regularice su empleo.

8º Que deben combatirse con tal agente todos los casos de excitación o depresión nerviosa”⁷⁸³

8.6.4. Benito Mojan

Benoit Mojan, médico francés que vivió en el siglo XIX, sugirió en su obra *Sur L'Utilité de la Musique* (1803) que ciertos principios debían ser respetados en la aplicación de la música en la terapia:

“Cuando el médico desea prescribir música en el tratamiento de la enfermedad, debe tener en consideración:

La naturaleza de la enfermedad del paciente.

Los gustos del paciente por unos temas u otros.

El efecto que producen sobre él algunas melodías con respecto a otras.

⁷⁸² Ibid. p.30-31

⁷⁸³ Ibid. p.31-32

El empleo de la música debe ser evitado en caso de jaquecas, dolor de oído, y en todos aquellos en los que hay excitabilidad del sistema nervioso.

El médico debe tener la precaución de moderar los sonidos, pues la intensidad de ellos podría ser un estímulo excesivo.

Los sonidos deben aumentar progresivamente, ser lo bastante variados y la música no debe prolongarse demasiado”

Las prescripciones dadas por Mojan no tienen desperdicio, pues tuvo en cuenta los factores necesarios para realizar con viabilidad la terapia musical. Desde las causas endógenas y exógenas del paciente, sus gustos musicales, la incidencia afectiva de los mismos, las contraindicaciones, y el efecto catártico de las canciones, aumentado la intensidad progresivamente, conduciendo la sesión hacia el clímax.



Bibliografía

ABRAHAM, FRAUNCE.: *The third part of the Countesse of Pembrokes Yuychurch* Cambridge University Press. 1592

ABU MA'SHAR.: *Libro de las natividades*

AD ALMANSOREM. RHAZES.: Publicado en 1492 en Venecia. Cambridge, Mass., General Microfilm Co., 1968 y Pantegni de Haly Abbas traducido por Constantino el africano siglo XI

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

AFRICANO, CONSTANTINO EL.: *De melancolía*, Pagés Larraya, F. Acta, suplemento 1, Buenos Aires, 1992

AFRICANO, CONSTANTINO EL.: *Viaticum Constantini in Opera omnia* 1536. Taylor and Francis editores. NY 2005

AGRAWAL, SUSAN.: *Las imitaciones de síntomas melancólicos humoral y optimista en la Música de la Ayre Inglés* (Northwestern University) . Resumen de la ponencia acerca de la música y la melancolía de 1400 a 1800. Princeton 2002

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

AGUIRRE LORA, GEORGINA MARIA.: Octeto Vocal “Juan D. Tercero”. *Juan Amos Comenio. Obra, andanzas, atmósferas en el IV centenario de su nacimiento*.

ALCORTA, D.: *Disertación sobre la manía aguda*. Tesis de Diego Alcorta, presentada en la Universidad de Buenos Aires en el año 1827. Publicado en *Anales de la Biblioteca*. vol. II.

ALEMÁN, MATEO.: *Guzmán de Alfarache*. Imprenta de Juan Bautista Varesio. Burgos 1719

AL-FARABI.: Traducción francesa por R. d’Erlanger del *Kitab al musiqi al Kabir, la musique arabe*, vol.1 Paris 1930

AL-GAZALÍ.: *Ihiá ‘Ulum Al-Din*. Parte 3, libro 8, vol. 2. traducido al inglés por Duncan Black MacDonald en su artículo: *Emotional religion in Islam as affected by music and singing*, *Journal of Royal Asiatic Society*, Londres, 1901

ALIBERT, JEAN LOUIS.: *Nuevos elementos de terapéutica y de materia médica*. Madrid 1826.

ALIGHIERI, DANTE.: *Divina Comedia*. Cap. II, *Purgatorio*

ALLEN, MICHAEL J. B.: *Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Sophist*. Five Studies and a Critical Edition, Berkeley, University of California Press, 1989

ALLEN, MICHAEL J. B.: *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of His Phaedrus Commentary, Its Sources and Genesis*, Berkeley, University of California Press, 1984

AL-RĀZĪ.: *La conducta virtuosa del filósofo* traducción, introducción y notas de Emilio Tornero Poveda, Madrid. 2004

ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN.: *Música y Medicina: Francisco Xavier Cid y su tarantismo observado en España (1787)*. RDTP XLIII. 1988

ÁLVAREZ, TOMÁS.: *El encanto de la pintura holandesa del XVII*. Artículo escrito en la revista Guiarte en Enero de 2010.

ALVIN, JULIETTE.: *Musicoterapia*. Ediciones Paidós. Barcelona 1967.

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

American Bibliographies. *Nathaniel Evans*. Edited Appletons Encyclopedia. 2001

American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3rd ed. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 1980

Anales de la Real Academia de Medicina. Tomo XI Cuaderno 3º. Madrid 1891

Anales históricos de la medicina en general. Historia de la medicina española. Valencia 1846

Anon. *Letters to Ladies, on the Preservation of Health and Beauty*. London. Robinson and Roberts, 1770

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

Antología de los textos de Joan LLuis Vives. Servei de Publicacions de la Universitat de València. 1992 Obra filosófica.

ARASSE, DANIEL. : *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Hazan, 1997

Archive for the "The Arts" Category *Benjamin Franklin's Madness-Inducing Machine*. In Bizarre and Unusual, Colonial (American) Period, The Arts on February 10, 2010

ARGUEDA CARMONA. FELICIANA.: *La educación musical en el Califato de Córdoba*, Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical, Año nº 13, Nº 41, 2000

Aristóteles, *Política aristotélica*.

ARÓN AFIA, DANIEL.: *Las Opiniones sobre la alma sacadas de los más antiguos filósofos* (Venezia, 1568) In Sefarad, vol. 68 enero-junio 2008

ARTHUR SHAW, WILLIAM.: *Noel, Baptist* .Dictionary of National Biography, 1968

ASCHAM, ROGER.: *Toxophilus*, editado por Edward Whitchurch (1545). Cambridge University Press 1904

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

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

ATENEIO DE NAUCRATIS.: *Dipnosophist: El banquete de los eruditos*. lib. 14. Tapa. 10.

ATLEE, E.A.: *Influence of music in the cure of disease*. Universidad de Pennsylvania 1804

AUENBRUGGER. J.L.: *Inventum novum ex percussione thoracis humani ut signo abstrusos interni pectoris morbos detegendi*.Vindobonae, J. T. Trattner, 1761, 1763, 1775.

AUSTERN L.P.: *Alluring the Auditorie to Effeminacy: Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England*, *Music and Letters*, 74 (1993)
Monelle, 'Passion and Music', *Musical Praxis*, 1 (1994)

AUTISSIODORENSIS, REMIGIUS.: *Commentum in Martianum Capella*. Ed. Cora E.Lutz. 1962 Leiden 2.

AUVERGNE, WILLIAM.: *De Universo*. Marquette University Press,1998

BABINGTON, GERVASE.: *A briefe conference betwixt mans friltie and faith*. London 1584

BACH, JUAN SEBASTIÁN.: *La pasión según San Juan BWV 245*. 1724

BACH, JUAN SEBASTIÁN.: *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, 1707

BACHRACH, A. G. H.: *Sir C. Huygens and Britain: 1596-1687. A pattern of cultural exchange*, vol. I: 1596-1619, Leiden, Oxford 1962

BAGLIVI, GIORGIO.: *The Practice of Physick Reduced to the Ancient Way of Observations....* London: Printed for A. Bell [etc.], 1704

BAILLET, ADRIEN.: *Vie de Monsieur Descartes* 1º ed, 2 tomos, París, Daniel Horthemels, 1691

BALLISTA, CHRISTOPHER.: *The ouerthrow of the gout*. Oxford. Clarendon Press. 1993

BANDRÉS PONCE, JAVIER, LLAVONA URIBELARREA, RAMÓN.: *La musicoterapia en la "palestra crítico-médica" de fray Antonio José Rodríguez (1703-1777)*. Revista de Historia de la Psicología Vol. 30 núm.2/3. Universidad de Valencia 2009

BANNISTER A.T.: (ed.) *Registrum Ade de Orleton*. Canterbury and York society, 1907 Londres

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

BASIL, SMALLMAN.: *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford University Press 1992

BAVIERA, PRÍNCIPE ADALBERTO DE.: *Mariana de Neoburgo, Reina de España* Madrid: Espasa Calpe, 1938

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

BEDDOES, THOMAS.: *Hygäia*, 3 vols. 1804 Bristol 2004. II: Essay Seventh,

BELLINI, LORENZO.: *Opuscula aliquot ad Archibaldum Pitcairnum... De motu cordis... De motu bilis... Defermitis et glandulis.*
Leiden: C. Boutesteyn, 1695

BELLONI, LUIGI.: *Dictionary of Scientific Biography, Malpighi, Marcello*, 1970

BENENZON, ROLANDO O.: *Teoría de la Musicoterapia.* Mandala Ediciones 2004.

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

BERKE, D.: *Werke für Klavier und mehrere Instrumente. Werke mit Glasharmonika.* The Philips Complete Mozart Edition, Vol. 14. 1991

BERRIOS, GE.: *Alexander Crichton y la mente, en general*, Historia de la Psiquiatría 17(2006)

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

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

BETES DE TORO M.: *Fundamentos de musicoterapia.* Ed. Morata. Madrid, 2000.

BIANCHI, GIOVANNI ANTONIO.: *Conversaciones de Lauriso Tragiensi, pastor arcade sobre los vicios y los defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos.* Madrid en la Imprenta Real. Año 1798 p.146

BIBLIA de la religión cristiana. Reyes, 2, III, 15.

BIBLIA de la religión cristiana. 1, Samuel

- BLAGUE, THOMAS.: *A Schoole of wise Conceytes*. Printed by Lineman. London 1572
- BOCCACCIO, G.: *The Book of Theseus/Teseida delle nozze d'Emilia*, trans. B. M. McCoy. New York, 1974
- Boccaccio, Giovanni, *El Decameron* vol. I Richard Aldington (1930); Gottfried, Robert, *La Muerte Negra* (1983)
- BOECIO.: *De Institutione musica I*, 1 P.L 63 c.1168
- BOFILL I SOLIGUER, JOAN.: *La problemàtica del tractat de Institucione Musica de Boeci*. Universitat de Barcelona. Barcelona 1993
- BONNY HELEN L. AND SAVARY, LOUIS M.: *Music and Your Mind: Listening with a New Consciousness*, 2nd ed. New York: Harper & Row, Publishers, 1981
- BORRÁS GUALIS, GONZALO.: *Música en la Aljafería: homenaje a Avempace*, Zaragoza, 1999
- BOUCHET, ROBERT Y FARGUE, PAULINA.: *Crónica de un año de la peste 1720-1721 Arles* . Los cuadernos de Arles N ° 1 Actes Sud, Arles, 2009
- BOURDIEU, P.: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid. Altea, Taurus, Alfaguara S.A 1988
- Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians*. The Journal of Neuroscience, October 8, 2003, Department of Neurology, Beth Israel Deaconess Medical Center and Harvard Medical School, Boston, Massachusetts 02215, and Department of Psychiatry, University of Jena, Germany
- BRAND.P.: *Popular Antiquities*, vol. III, p. 1226
- Breviarium Practicae, Speculum medicinae, De amore Heroico in Opera Omnia*, Basilea 1497
- BRIGHT, TIMOTHY.: *Tratado de la melancolía* . Texto traducido en Inglés y presentado por Cuvelier Eliane. Ediciones Jerome Millon,

capítulo XXXVII titulado *El tratamiento de la melancolía: qué triste debe conducir las acciones de la mente, los sentidos y el movimiento*. Grenoble 1996

BROCKLESBY, R.: (1722-47), *Reflections on Ancient and Modern Music with Application to the Cure of Diseases*, Londres, Cooper, 1749

BROCKLESBY, RICHARD.: *Reflections on Antient and Modern Musick* London: M. Cooper, 1749

BROWN, JOHN.: *Elements of Medicine* 1780, repr., Philadelphia. Webster, 1814

BROWN, MARSHALL T.: *Jan Blahoslav: Sixteenth-Century Moravian Reformer*, Edinburgh, The Banner of Truth Magazine, Issue 544, January 2009

BROWN, R. AND E. LENNEBERG.: *Studies in Linguistic Relativity* New York: Holt, Rinehart & Winston 1958

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

BROWNE, RICHARD.: *Medicina Musica or a Mechanical Essay on the Effects of Singing Music, and Dancing on Human Bodies* . London: J. Cooke, 1729

BRUSCIA, KENNETH.: *Defining Music Therapy*, Gilsum: Barcelona Publishers 1998

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

BUCHAN, WILLIAM.: *El conservador de la salud de las madres y los niños*. Madrid 1808.

BUCHET, EDMOND.: *Beethoven: Leyenda y realidad*. Traducción de Joaquín Esteban Perruca. Rialp. 1991

BUELOW, GEORGE.: "Kircher, Athanasius"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*; Macmillan; London; 1980d. Vol. 10

- BUIJSEN, EDWIJN.: *Music in the Age of Vermeer*, en M. C. van der Sman (ed.), *Dutch Society in the Age of Vermeer*, Zwolle 1996
- BULLEIN, WILLIAM.: *Bulleins bulwarke of defense againts of silkness*. Londres f.46r
- BURANELLI, V.: *El mago de Viena: Franz Anton Mesmer*, Coward, McCann y Geoghegan, NY. 1975.
- BURGOS, FRAY VICENTE DE.: Traducción de El Libro *de Proprietatibus Rerum* de Bartolomé Anglicus, 1494
- BURNEY, A.: *General History of Music*, (La Ilíada)
- BURNEY, CHARLES.: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Age*, 2 vols. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935
- BURNEY, CHARLES.: *A General History of Music*, ed. by Frank Mercer. London: Oxford University Press, 1935
- BURNEY, CHARLES.: *The Present State of Music in France and Italy*. Ed. T. Becket and Co. London, 1771
- BURTON, ROBERT.: *Anatomía de la Melancolía* (texto íntegro), Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, (1997-1998-2002)
- BURTON, ROBERT.: *The Anatomy of Melancholy*. Impresión por Henry Cripps. Londres 1638
- BUTLAN, IBN.: *Le Taqwim Al-Sibbah d'Ibn Burlan: un traité médical du XIe siècle*, ed.H.Elkhadem. Louvain 1990.
- BUTLAN, IBN.: *Tacuini Sanitatis Elluchasem Elimithar*. Strasbur 1531.
- BUZZI-DOISENBANT.: *Evolución Histórica de la Medicina, Medicine in the Middle Ages*, Marshall Cavendish Books, 2005
- CAJETANUS.T.V.: *In omnis authenticos veteris testamenti historiales libros commentarii* .Paris, 1546,

CAMAJANI, G. *Hospital Music of 18th century Italy*. *Music Journal*. Volumen 30, Número 9. Noviembre 1972

CAMERON L.: *Isidore of Miletus and Hypatia of Alexandria*. On the Editing of Mathematical Texts, Greek, Roman and Byzantine Studies 31 1990.

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

CAÑAS, M^a TERESA.: Artículo publicado en la revista Axis, diciembre de 2005. Sección de médicos y artistas

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

CARMONA, JOANNIS DE.: *Tractatus de Peste ac Febribus cum puncticulis vulgo Tavardillo, Apud Ferdinando Maldonado*, Sevilla 1582.
Extraído de *La música en los textos medievales*. Artículo escrito por Cristina de la Rosa Cubo. en A. M^a. Aldama-M^a. F. del Barrio-A. Espigares (eds.), *Noua et uetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina*, 2 vols., Madrid: Sociedad de Estudios Latinos 2002, vol. 1,

CAROLIFE, ALFONSO.: *La obra de Jean Etienne Dominique Esquirol (1772–1840)*. Alcmeon 21. Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica. Año VIII - Vol 6 - N^o 1 - Junio 1997

Carta a Mersenne del 4 de marzo de 1630. *Compendio de música*, introducción de Gabilondo, A.

Carta del infante Luis desde Villaviciosa, de fecha 12 de enero de 1759, a su madre Isabel de Farnesio. AHN. Secc. Estado. Legajo 2593.

CARTWRIGHT. THOMAS.: *An hospital for the diseased* (1579)

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

CASIODORO.: *Institutiones musica*.

- CASSIODORUS.: *De institutione divinarum Hiterarum.*
- CASTIGLIONE,B.: *The Courtier*, trans. T. Hoby .London, 1561
- CATAPEIYAN, A.: *Music and medicine in the Renaissance and in the 17th and 18th centuries.* p.146 In M. Schullian & M. Schocn {Eds.}, *Musk and medicine.* New York: H. Wolff. 1948
- CAVIA NAYA, Mª VICTORIA.: *Arnold Schönberg (1874-1951). Europa y España.* Universidad de Valladolid, 2003
- CERONE, PIETRO.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie London, Macmillan Publishers Ltd. 1980.
- CERVANTES, MIGUEL DE. : *Don Quijote de la Mancha.* Chambers's Journal, vol. XXI, 1894
- CHARLES A. GOODRICH.: *Lives of the Signers to the Declaration of Independence.* Benjamin Rush Publicado W. Reed & Company, 1829
- CHATERBOX, MICHAEL.: *Discursos, Fiestas y Escritos.* En E. Thayer Gaston: *Un hombre y la Música: El Padre de la musicoterapia en America.*2009
- CHESTERTON, GILBERT KEITH.: *Santo Tomás de Aquino.* Undécima edición Espasa-Calpe Madrid 1985.
- CHEVALIER, B. MEYER VON KNONAU. : en Realencyk fur prot. Theol. Werner, *Notker's Sequenzen* (Aarau, 1901); BLUME, *Analecta hymnica*, LIII (Leipzig, 1911
- CHIAIA, MARÍA.: *El dulce canto del corazón. Mujeres místicas, desde Hildegarda a Simone Weil.* Madrid: Narcea ediciones, 2006
- CHOTTIN,A.: *Tableau de la musique marroccaine*, París 1939
- CHOULANT, JOHANN LUDWIG.: *Egidii Corbolensis. Viaticus.* Ed.V de Rose). Leipzig 1907
- CID, FRANCISCO XAVIER.: *Tarantismo observado en España con que se prueba el Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso. Y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula, efectos de su*

veneno en el cuerpo humano y curación por la música, con el modo de obrar de ésta y su aplicación a varias enfermedades Madrid, Imprenta de González, 1787

CIRUELO, PEDRO.: *10 reglas medicinales emparejadas con diez reglas morales, según el Hexameron teologal sobre el regimiento medicinal contra la pestilencia*, Alcalá de Henares, 1519; edición original c. 1507.

DYNAMIS. *Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Illus.* 2000,

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

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

CLARKSON, THOMAS.: *A Portraiture of Quakerism* London 1807

Clasificación diagnóstica de enfermedades mentales DSM IV-TR con nomenclatura CIE-10

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

CLIVE, PETER.: *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. New York: Oxford University Press. 2001

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

COMOTTI, G.: *La música en la cultura griega y romana*, Ed. Turner. Madrid 1986, p.28

CONGREVE, WILLIAM.: *The Mourning Bride*, Act I, Scene 1.

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

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

CORVISART, JEAN-NICOLAS.: *La nouvelle méthode pour reconnaître les maladies internes de poitrine par la percussion de cette cavité*. Paris, 1808.

COTTON, FAUSTINA.: MS C. XII, f. 153^{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. Londres, 1902 1904

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

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

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

CRAWFORD, TIM.: *Allemande Mr. Zuilekom. Constantijn Huygens Sole Surviving Instrumental Composition, in: Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXXVII*, 1987

CRELL, A. F.: *The Family Oracle of Health: Economy, Medicine and Good Living*. Londres. Ed. Knight 1824.

CRICHTON, ALEXANDER.: *An inquiry into the nature and origin mental derangement: comprehending a concise system of the physiology and pathology of the human mind, and a history of passions and their effects*. Volumen I. London 1798 p.88

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

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

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

CRUZ HERNÁNDEZ, MIGUEL.: *Al-Farabi*, en Historia de la filosofía española. Filosofía hispano musulmana, Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Madrid 1957

CULLEN, WILLIAM.: *Elementos de medicina práctica 3*. Imprenta de Don Benito Cano, Madrid 1790

CURRAN, W.: *Dr. Brocklesby of London*. Journal of the History of Medicine and Atlfid Sciences, XVII, 1962

CUSTODIO VEGA, ÁNGEL.: *Poesía de Fray Luis de León*, Madrid, Saeta, 1955

DA FOLIGNO, GENTILE.: *Primus Avicenne Canonis cum argutissima Gentiles expositione...* Pavia 1510. f.122r

DA FORLI, JACOPO.: *Expositio et quaestiones in primum canonem Avicennae* (Venecia 1547)

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

DAVID BLASIUS, LESLIE.: *The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience*, en *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. Ian Bent. Cambridge University Press, 1996

DE ADELARDO DE GANTE.: *Epistola Adelardi ad Elfegum Archiepiscopum de Vita Sancti Dunstani*, carta al arzobispo de Adelardo Alphege (1005-1012) sobre la vida de San Dunstan, ed. Stubbs, W., Memoriales de San Dunstan, arzobispo de Canterbury. Rolls Series 63. Londres, 1874.

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

DE JOHNG, E.: *Erotica in Vogelperspectief, Simiolus*, Ferdinand Schöningh, 1997

DE LA BARCA, CALDERÓN.: *La vida es sueño*

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

DE LA ROSA CUBO, CRISTINA.: Artículo: *La música como medio de curación y terapia de las afecciones mentales*. Ministerio de ciencia e Innovación. Universidad de Valladolid. 2009.

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

DE LIEJA, JACOBO.: *Speculum musicae*. ed.grosmann. 1960

DE MARTINO, ERNESTO.: *La terra del rimorso*, Milano, Est,1996

DE MEDICI , LORENZO.: *L' Altercazione*, in *Opere*, ed. A Simioni. Bri 1914

DE PEREYRA, JUAN.: *Disertación médica del tarantismo; prodigiosos efectos del veneno de la tarántula y maravillosa utilidad de la música para curarlo*. Memoria de la Regia Sociedad de Sevilla. 1772

DE SEVILLA, ISIDORO. : *Etimologiarum sive Originarium libri XX Itinerarium mentis in Deum*, c II, n. 10, BAC, Madrid 1955, p. 587.

De utilitate hymnorum, ed. C.Turner, *Niceta of Remesiana II*. Journal of J. McKinnon J. *Music in Early Christian Literatura*, Cambridge 1987

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

DELAHAY, FRANCISCO, REGULÉS, SERGIO.: *El cerebro y la música*. Revista ¿Cómo ves? Universidad Nacional Autónoma de México.

DELATTRE, P. ET LAMALLE ED. : *Jésuites wallons, flamands, français, missionnaires au Paraguay*, in AHSI, vol.17, 1947

DELLA TORRE, A.: *Storia della Accademia Platonica*. Ed. Mencken, Leipzig, 1707

DEMPF, A.: *La ética en la Edad Media*, Gredos. La literatura espiritual en la Edad Media. Madrid 1958

- DEPREUX, PHILIPPE. : *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux*. Sigmaringen: Thorbecke, 1997.
- DESCARTES, RENE.: *The Passions of the Soul*, The Philosophical Works of Descartes, 2 vols., traducido por Elizabeth S. Haldane and G.R.T. Ross Cambridge: Cambridge University Press, 1967
- DESLANDES, LEOPOLD.: *Compendio de Higiene pública y privada*. Ed. N.Oliva Gerona 1829
- DEUTSCH, ALBERT.: *The Mentally Ill in America: A History of Their Care and Treatment From Colonial Times*. Lightning Source Incorporated 2007
- DÍAZ Y DÍAZ, MANUEL C.: *Index scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*. [Salmanticae] Universidad de Salamanca, 1958-59.
- DÍAZ-PLAJA, FERNANDO.: *La vida cotidiana en la España musulmana*, Edaf, Madrid, 1993
- Dictionnaire des sciences médicales: composé des meilleurs articles, Volumen 6. Bruselas 1828
- DOLET, NEVET.: *Gaspard Ofhuys's Chronical and Hugo van der Goes*. Department of Art History, Tel Aviv University. 1960
- DOLS, M.W.: *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society* .Oxford 1992,
- DOUMERGUE, E, JEAN CALVIN.: *Les hommes et les choses de son temps*. 7 vols. Lausana, G. Bridel & Co., 1899-1927; y Neuilly-sur-Seine, Ediciones de *La cause*, 1926-1927.Ginebra 1969
- DOWNS, PHILIP G.: *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven* Capítulo XXIV. Haynd Correspondence. Ed. Akal Madrid. 1998
- DU BARTAS.: *The Columnes*. Divine weeks and works 1641. Ed. Susan Snyder. Oxfor University Press 1979
- DU BOIS-REYMOND, EMIL.: *Untersuchungen über thierische Electricität*, 2 vols. Berlin. G. Reimer, 1848

DU MANS, PELETIER.: *Art Poétique*. Lyon 1555 Société d'édition Les Belles lettres, 1930

DUNFORD, JONATHAN.: *Marin Marais: De violista a violista* . Febrero de 2011. Programa radiofónico de la radio de Bilbao emitido el 14-2-2011

DUNGLISON, ROBLEY.: *The cyclopedia of practical medicinal, comprising teatris*. Carey and Lea. Philadelphia 1832

DUTTON, PAUL EDWARD.: *Bernard of Chartres*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1991

DZIELSKA, MARIA.: *Hypatia of Alexandria*. Traducción de Jose Luis López Muñoz. Ed. Siruela. Madrid 2004.

Educators National Conference. *The Power of music: in which is shown, by a variety of pleasing and instructive anecdotes, the effects it has on man and animals*. Publicado por Newington Butts Joseph Taylor. 1972 EE.UU p. 62

EGUIA Y ARRIETA, FELIZ FERMÍN.: *Historia de la tarántula y su mordedura, y como la música, saltar y brincar con ella, en su eficaz remedio, y no como quiera es esto, sino que según la especie de tarántula que muerde, pide esta determinada tocata, y no otras*. No está determinado ni lugar, ni año de impresión Madrid 1745

ELLIOTSON, JOHN.: *Lectures on the theory and practice of medicine*. University College. London 1839

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

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

ERGUNER, KUDSÍ.: *El flautista sufí o el viaje del alma*, revista El Correo de la UNESCO, París, mayo 1996. Texto procedente del Instituto Argentino de Cultura Islámica.

- ERIK MIDELFORT. H. C.: *Johann Weyer and Transformation of the Insanity Defense*. In *The German People and the Reformation*, ed. R. Po-Chia Hsia, Ithaca: Cornell, 1988
- ERLANGER, RODOLPHE.: *La musique arabe*, Ed. Geuthner, Paris, 1930-1935., vol. I
- ESPINEL, VICENTE.: *Vida del escudero Marco de Obregón*. Biblioteca Virtual Universal
- ESPINOSA J.: *Tratado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás*. Toledo 1520. Madrid 1978 LVI
- ESQUIROL, JEAN ETIENNE.: *Mental Maladise a Teatrise on insanity*. Traducido al inglés por E.K. Hunt. Philadelphia 1845
- EVANS, NATHANIEL.: *The Art of Science: Enhancing Creativity Through Science and Technology*. 1763. February 18, 1998
- FALKINGER, SIEGLINDE.: *...weil wir Christen sind und keine Heiden*. Die Schrift bei den Chiquitanos (Monkoka) im Tiefland Boliviens, in *Sendung – Eroberung – Begegnung*. op. cit, 2005.
- FALLON, STEPHEN.: *Milton Among the Philosophers* . Ithaca: Cornell University Press, 1991
- FANNING, WILLIAM.: *Medicine and Canon Law*. The Catholic Encyclopedia. Vol. 10. New York: Robert Appleton Company, 1911
- FEDERHOFER-KÖNIGS, R.: *Röllig, Karl Leopold; morir Musik en Geschichte und Gegenwart*. Enciclopedia Deutschland. London 1855
- FEIJOO, BENITO JERÓNIMO.: Carta titulada: *El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo*. Teatro Crítico Universal. Real Compañía de Impresores y Libreros. Madrid 1774
- FEIJOO, BENITO JERÓNIMO.: *Cartas eruditas y curiosas en Índice general de las cosas curiosas que contienen las obras de....* Compañía de Impresores y Libreros. Madrid 1774

FEIJOO, BENITO JERÓNIMO.: *Teatro crítico universal*, tomo primero (1726).. Real Compañía de Impresores y Libreros. Madrid 1778

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música*. Ed. Alpuerto,1983

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA,I.: *Alfonso X el Sabio y la música de las Cantigas*” Estudios alfonsíes. Granada 1965

FERRÁN, J. La música en el *Libro de Buen Amor*, M. Criado de Val (ed.), 1973

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

FÉTIS, FRANÇOIS JOSEPH. : *Curiosités historiques de la musique*. Janet et Collette Librairies. Bruselas 1830

FICINO, MARSILIO.: *Alabanza de la Filosofía* en *The Letters of Marsilio Ficino*, vol. 1, Shephard-Walwin 1988, Londres.

FICINO, MARSILIO.: *De amore*, VII., XV. Ed. Tecnos .Madrid 1994

FICINO, MARSILIO.: *Marsilio Ficino saluda a Canisiano, varón docto y prudente*. Extraído del conjunto de textos llamados “Sobre el furor divino y otros textos”. Ed. Anthropos (1993) - Barcelona

FICINO, MARSILIO.: *Un filósofo para el renacimiento*. El mundo de sophia digital. Revista editada por la Fundación Sophia de Palma de Mallorca (España) Natividad Sánchez

FICINO,M.: *Opera Omnia*. Lugduni : Apud Franciscum le Preux 1590

FINNEY G.L.: *Music, Mirth and the Galenic Tradition in England*, en J. A. Mazzeo (ed.), *Reason and the Imagination: Studies in the History of Ideas, 1600-1800*. London 1962.

FITA COLOMÉ, FIDEL.: *Actas del Concilio de Clermont (18 noviembre 1130). Revisión crítica* Edición digital a partir de Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 4 (1884)

FLORES, A. *El barbero*, en: Correa Calderón, E., *Costumbristas españoles*, 2 vols., vol. I Aguilar de Ediciones, S.A., Madrid, 1964

FLÓREZ ASENSIO, MARÍA A.: *Sobre la música en la pintura del siglo XVII*. Revista Goya nº306

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

FLUDD, ROBERT.: *Utrisque Cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo Volumina secundum cosmi defertian divisa...* Openhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617-21.

FORMAN, E.: *Music has Charms ... Music and Healing in Seventeenth-Century France*, *Seventeenth-Century French Studies*, 6 1984

FOUCAULT, MICHEL.: *The History of Madness* Oxford: Routledge, 2006,

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

FOURNIER-PESCAÏ. : *L'art. Musique* Dictionnaire des Sciences médicales t. XXXV, p. 70

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

FRANK PAYNE, JOSEPH.: *Sydenham, Thomas*, Dictionary of National Biography 1968

FRANK, JOSEPH.: *Erläuterungen der Erregungstheorie* . Heilbronn. 1803

FRANKLIN, B. ET AL.: *Rapport des comisarios Encargados de la par-le-Roi*, la revista *Skeptic*, Salas, C. y D. 1996

FRANZ, JOHANN-GEORG-FRIEDRICH.: *Abhandlung von dem Einflusse der Musik in die Gesundheit der Menschen*. Leipzig: J.G. Büschel, 1770.

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

FRESQUET, J.L.: *Joseph Leopold Auenbrugger (1722-1809)* .Viena 2006

FRIEDENWALD, HARRY.: *Amatus Lusitanus*. In: Bulletin of the Institute of the History of Medicine, The Johns Hopkins University, vol. 5, no. 7, July 1937

FUBINI, ENRICO.: *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid 1988

FUBINI, ENRICO.: *The History of Music Aesthetics*. London: Macmillan, 1990, pp. 194- 201

FULLWELL, ULPIAN.: *The first part, of the eight liberal science: entituled, ars adullandi, the arte of flatterie* (1579) sig. B1v

G. BÁRCENA, CARLES.: *El bimaristán, un modelo de hospital islámico. Historia de los primeros centros psiquiátricos del mundo*. Revista Natura Medicatrix nº 62 Barcelona. Enero 2001.

G. O'BRIEN, RUCKERS.: *A Harpsichord and Virginal Building Tradition* .Cambridge Press, Cambridge 1990.

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

GALILEI, VINCENZO.: en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. in, ed. Stanley Sadie. vol. 20. London, Macmillan Publishers Ltd.1980

GALLARDO ÁLVAREZ, ISABEL.: *El folklore extremeño* 1945.

- GALLEN M. MARCO, M.: *La enfermedad, el personal sanitario y la asistencia*. En: López Pinero, J. Manuel "Historia de Medicina Valenciana". Tomo I. Edit. Vicent García. 1988. Valencia
- GARAUDY, R.: *El Islam en Occidente. Córdoba, capital del pensamiento unitario*. Editorial Breogán. Madrid 1987
- GARCÍA BALLESTER, LUIS. ROGER VAUGHN, MICHAEL.
- PANIAGUA, JUAN ANONIO. VILANOVA, ARNALDO.: *Regimen sanotatis ad regem Aragonum*. Volumen 10 Edicions Universitat Barcelona 1996
- GARCÍA BRAVO, PALOMA.: *Las traducciones en la transmisión del legado médico clásico al mundo occidental*. Centro virtual Cervantes. Revista Hieronymus nº11
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO.: *Todo Ben Quzmán*, Gredos Madrid, 1972
- GARCÍA GRANADOS J. A. ET. AL.: *El Maristán de Granada: un hospital islámico*, Asociación Española de Neuropsiquiatría. Madrid 1989
- GARIPONTI... *ad totius corporis argritudines remediorum libri V. Eiusdem de febribus, atque earum symptomatic libri II*. Basileae 1531. Liber I. Caput X.
- GASTON, THAYER E.: *Man and Music. Nordic Journal of Music Therapy*. McMillan 1968
- GASTON, THAYER E.: & Otros: *Tratado de Musicoterapia*. Barcelona: Paidós, 1982.
- GASTON, THAYER, E.: *Dynamic Music Factors in Mood Change*, Music Educators Journal 37 Febrero-Marzo 1951
- GEIRINGER, KARL.: *Geiringer, Irene Haydn: A Creative Life in Music* (3ª edición). University of California. 1982
- GEMISTHOS, PLETHO.: citado en D.P. Walter, *Spiritual and Demonio Magic from Ficino to Campanella* Londres 1958, p.61

- GENNRICH, FRIEDRICH.: *Magistri Franconis Ars Cantus Mensurabilis* / Franco Darmstadt : Selbstverl. d. Hrsg. 1957
- GEOFFROY, ETIENNE- FRANÇOIS.: *Observation sur la guérison de la morsure de la tarantule par la musique* Mem. De Paris 1702.
- GEORGE D. LOVELL AND JOHN J. B. MORGAN.: *Physiological and Motor Responses to a Regularly Recurring Sound: A Study in Monotony*, Journal of Experimental Psychology 30. June 1942
- GIACOMINI, LORENZO.: *De furor poetico* (1587), en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* Gius. Laterza & Figli, Roma 1970
- GIBBONS, CLAIR, HELLER, ALICIA Y GEORGE N.: *Bach, Handel and Beethoven Music Therapy in Handel's England* Bronne's *Medicina Musica* (1729) University of Kansas College Music Symposium, Vol. 25 1985
- GLICK, T.F, LIVESEY S.J AND WALLIS F.: *Medieval science, technology, and medicine: an enciclopedia*, (New York: Routledge, 2005)
- GODWIN, JOCELYN.: *Al-Safa' El Ikbwan (Hermanos de la Pureza)*. Epístola sobre la música: *principios de música; simbolismo de los instrumentos; astronomía*. Atalanta 2009
- GÓMEZ MUNTANÉ, MARÍA DEL CARMEN.: *La música medieval en España*. Ed. Reichenberger. Zaragoza 2001.
- GONZÁLEZ DE LA RUBIA.: *La música en los templarios*. Ed. La otra información.com.
- GONZÁLEZ DURO, E.: *Historia de la locura en España*. Tomo I. Siglos XIII al XVII. Ed. Temas de Hoy. Madrid 1994.
- GONZALEZ HERRANZ, RAIMUNDO.: *Representaciones musicales en la iconografía musical*. Anales de Historia del Arte nº8. 1998
- GONZÁLEZ, FEDERICO.: *La iniciación a la hermética y Rene Guenon*. Texto y dibujo publicado en la sección Notas del N° doble 11-12 de SIMBOLOS dedicado a la "Tradición Hermética", 1996.

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

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

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

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

GOSSELIN E. A.: *A History of the Printed Editions of Nicolaus de Lyra*, Traditio, 26 1970

GOUK, P. *Musical Healing in Cultural Context*. Aldershot 2000. Chapter 8

GOUK, PENÉLOPE.: *Music, Melancholy and Medical Spirits in Early Modern Thought*, in *Music as Medicine*, ed. Ashgate London 2000

GOUK, PENELOPE.: *Music's Pathological and Therapeutic Effects on the Body Politic: Doctor John Gregory's Views*, ed. Penelope Gouk y Helen Hills. Aldershot: Ashgate, 2005

GOUK, PENELOPE.: *The Role of Harmonics in the Scientific Revolution*, en *The Cambridge History of Western Musical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press

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

GRACE, MALCOLM.: *Effect of Rhythm on Heart Rates of Musicians*. Masters thesis, The University of Kansas, 1981.

GRAHAM, TERRY.: *Yoneid, el maestro que hizo el sufismo aceptable para los ortodoxos*. Revista sufi Nematollahi. N° XVI. Madrid. 2008

GRANJEL, LUIS S.: *Francisco Suárez de Rivera, médico salmantino del siglo XVIII*, Salamanca, Seminario de Historia de la Medicina Española, 1967.

GRAVINA, V.: *Della Tragedia. Opere Scelte Italiane*, 1872.

GREENHILL, W.A.: *Dictionary of National Biography Freind, John*, M.D, 1968

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

GRELL, O.P.: *Paracelsus. The man and his reputation. His Ideas and their transformation*. Leiden 1988.

GRIESINGER, GEORG AUGUST.: *Biographical Notes Concerning Joseph Haydn* En Gotwals y Vernon, University of Wisconsin. 1963

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

GROSS, RICHARD.: *Vivaldi's Girls: Music Therapy in 18th century Venice*. Camajani, G. *Hospital Music of 18th century Italy*. Music Journal. Volume 30, Number 9. November 1972

GRUSZCZYNSKA ZIOLKOWSKA, ANNA.: *La Danza de la Araña, Entorno a los problemas del tarantismo español*. Revista de Folklore, 2007. Tomo 27a, nº 317

GUERRA GARCÍA, ALMUDENA.: *La depresión y sus causas*. Publicado en la revista digital Saludalia. Octubre de 2008

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

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

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

HANNAM, JAMES.: *God's Philosophers*. Ed. New Humanist 2000

- HARRIS STAHL, WILLIAM.: *Commentary on the Dream of Cicero*, New York, Columbia University Press, 1952
- HARRIS, PAUL.: *William Harvey, Folkestone's Most Famous Son*. Folkestone: Lilburne Press. 2007.
- HARSU, J. : *Recueil des effets salutaires de l'aimant dans les maladies* 1782. Ed.Pattie Paris 1994
- HARVEY, W.Z.: *Ethics and Meta-Ethics, Aesthetics and Meta Aesthetics in Maimonides* en S Pines y Y.Yovel (eds), *Maimonides and Philosophy* (Dortecht, Boston and Lancaster, 1986)
- HEESE, MARY.: *Francis Bacon's Philosophy of Science*, Essential Articles for the Study of Francis Bacon, ed. Brian Vickers. Hamden, CT: Archon Books, 1968
- HELLWIG, G. TIELKE, JOACHIM.: *Ein Hamburger tauten- und Violenmacher der Barockzeit*. Frankfurt, 1980 L. Libin, CA *Musical Instrument from the Irwin Untermeyer Collection'*, in J. Rasmussen (ed.), *Studien zum Europaischen Kunsthandwerk*. Munich, 1983
- HENRIQUE JORGE DE HENRIQUES.: *Retrato del medico perfecto*. Universidad de Salamanca 1595
- HENRY, D. P.: *Ockham, 'suppositio', and modern logic*, Notre Dame J. Formal Logic 5 1964
- Historia de la música en la Argentina: *Gesualdo, Vicente*; Tomo I.
- HOENIGER F.D.: *Musical Cures of Melancholy and Mania in Shakespeare*, en *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G. R. Hibbard*, ed. J. C. Gray. Toronto: University of Toronto Press, 1984,
- HOFFMANN, E. T. A.: *A Letter from Kapellmeister Johannes Kreisler Der Freimüthige* 16 (29 and 30 April 1819), en *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, Cambridge University Press, 1989
- HOHENBURG, HERRAD.: *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. Green, Rosalie

(ed.); Michael Evans, Christine Bischoff, and Michael Curschmann
2 Vols Warburg Institute/E.J. Brill.1979

HOLDORF-STREVEENS L.: *The Harmonious pulse, classical quaterly*,
43 1993

HOMERO *Odisea I y III*.

HORDEN ,PEREGRINE.: *Music as medicine : The History of Music
Therapy Since Antiquity*. Ashgate. Aldershot 2000.

HUARTE, JUAN DE.: *Examen de ingenious, the examinations of mens
vivits*. 1594.

HUBBARD, FRANK.: *Three centuries of harpsichord making*, Harvard
University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967

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

HUERTAS, R.: *Entre la doctrina y la clínica: la nosografía de J.E.D.
Esquirol (1772-1840)*, en *Cronos*, 2 (1) 1999

HUNTER, R., AND MACALPINE, IDA.: *The Reverend William
Pargeter, M.D., St. Bart's Hosp.* 1956

HUNTER, R., Y MACALPINE, IDA.: *Three Hundred Years of
Psychiatry*, London, Oxford Univ. Press, 1963

HVITFELDT, ARILD.: *Compendio de higiene pública y privada*. Vol. 1.
Danmarks Riges Krønike Gerona 1829

HYATT KING, A.: *The Musical Glasses and Glass Harmonica*, *Proc.
Roy. Musical Assoc.*, 1945, 72

HYATT KING, ALEC. HOFFMANN, BRUNO.: *Glass harmony*.
Ed. Transparence, L'Orquestre de verre. Paris 1950

HYATT REY, A.: *Las gafas de música y armónica de cristal*, *Actas de la
Real Asociación Musical, Sesión 72d*, Londres, 1946

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

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

IRANÑETA Y JAUREGUI, MANUEL DE.: *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula* Madrid, Imprenta Real, 1785.

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

JACQUART, D. *Sing Again Syren: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature*, *Renaissance Quarterly*, Ed. Jacquart and Thomasset. London. 1989

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

JAUSET BERROCAL, JORDI A.: *Música y neurociencia: la musicoterapia*. Editorial UOC.Barcelona 2008

JEAUNEAU, EDOUARD. : *Bernard of Chartres*. Dictionary of Scientific Biography. 2. New York: Charles Scribner's Sons. 1970

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

JOHNSON, JAMES.: *The Economy of Health, or the Stream of Human Life from the Cradle to the Grave, with Reflections Moral, Physical and Philosophical on the Successive Phases of Human Existence* Londres. 1837.

JONCKBLOET W. J. A. Y J. P. N. LAND.: *Musique et musiciens du XVII siècle; Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens*, Leiden 1882

KASSLER, JAIME.: *Music, Science, Philosophy: Models in the Universe of Thought*. Aldershot: Ashgate, 2001

KASSLER, J.: *Apollo and Dionysus: Music Theory and the Western Tradition of Epistemology* in E. Strainchamps and M. R. Maniates (eds), *Music and Civilization*. New York and London, 1984

KAUSCH, JOHANN JOSEPH.: *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste*. Breslau: Johann Friedrich Korn, 1782

KELSO JOHN J.: *Case of Catalepsy*. The Lancet 1835

KEMPIS, THOMAS.: *On the Passion of Christ according to the four evangelists*. Ignatius Press. 2004

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

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

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

KIRCHER, ATHANASIUS.: *Magnes sive de arte magnética opus Tripartitum*, Ed. Kalkoven Colonia, 1643

KIRCHER, ATHANASIUS.: *Musurgia universalis* (Rome: 1650); Michael Ernst Etmuller, *Disputatio effectus musicae in hominem* (Leipzig: Johann Gottlieb Bauch, 1714); Friedrich Erhardt Niedten, *Veritophili* (Hamburg: Benjamin Schiller, 1717).

KIRCHER, ATHANASIUS.: *Musurgia universalis*, 1662. (Citado en Roob, Alexander. *Alquimia y Mística*. Köln: Taschen, 1997

KLITZMAN R. ANTÓN VAN LEEUWENHOEK, FRS.: on *Vermeer: a figment of the imagination*. *FASEB Journal* 2006

KLOSSOWSKI DE ROLA, STANISLAS.: *El juego aureo*. Ed.siruela. Madrid 2004

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

- KNIGHT, ELLEN E.: *The Praise of Musicke*. John Case, Thomas Watson, and William Byrd,” *Current Musicology*, vol. 30, 1980,
- KRAPELEIN, EMIL.: *Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. 6th ed. Leipzig: Barth, 1899
- KÜMMEL, L. : *Melancholi Reau, Iconographie de l'art chretien*. Paris, 1955-59, vol. 2; Bible of Borso d'Este, vol. 1, f. 119v facsimile ed. G. Treccani degli Alfieri, Bergamo, 1961
- La bibliothèque d'un médecin humaniste : *l'Index librorum Hieronymi Mercurialis*, Cahiers de l'Humanisme, T. III-IV, 2002-2003
- La epidemia de Gerona*. Vic: 1810. Manuscrit conservat a l'Arxiu Municipal de Vic, Llibre 46 d'Acords
- LAGUNA, ANDRÉS DE. : *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*: edición facsímil de 1566, Madrid, Fundación de Ciencias de la Salud, 1999 *et al.*, de: Madrid, Instituto de España
- LAMBERT, CLAUDE-FRANÇOIS. : (1705-1765), *Histoire littéraire du règne de Louis XIV, dédiée au Roy* [2v]. Prault fils, Paris 1751
- LANDI, ORTENSIO. : *Delectable demaundes and plesant questions*. Printed by B. Alsop. and Thomas Fawce. London 1566
- LARREA PALACIN, ARCADIO.: *Nawba Isbahán*. Ed. Marroquí. Tetuan. 1956
- Las músicas de Calderón de la Barca*. Abril 2011. Fundación Juan March introducción de Antonio Regalado, y notas de Andrea Bombi. Madrid: Fundación Juan March, 2011
- LAVEDAN, ANTONIO.: *Tratado de las enfermedades epidémicas, pútridas, malignas y pestilentes*. Imprenta Real de Madrid 1802
- LAWRENCE, ROBERT M.: *Primitive psycho-therapy and Quackery*. Boston and New York Houghton Mifflin Company. The Riverside Press Cambridge 1910.
- LE GOFF, J.: *Los intelectuales en la Edad Media*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1989

- LE GOFF, JACQUES.: *La civilización del occidente medieval*, trad. Godofredo González, Barcelona- Buenos Aires, México, Paidós, 1999
- LEMNIUS, LEVINUS.: *The touchstone of complexions*, Publicado por Thomas Marsh. Londres 1576
- LEMOS, MAXIMILIANO.: *Historia de la Medicina en Portugal*. Lisboa. 2ª Edición 1991
- LENNOX, WILLIAM GORDON.: *Epilepsia y trastornos relacionados*. Boston y Toronto, 1960, vol. I
- LEÓN SANZ, PILAR.: *Literatura médica española sobre musicoterapia en el siglo XVIII*. Zaragoza 1991
- LEÓN TELMO, F. J.: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, 1962, pp. 20 y ss
- LEPPERT, R.: *The theme of music in the flamenc paint*. Musikverlag Emil Katzbichle 1977
- LEROUX-DHUYS, JEAN-FRANCOIS.: *Las Abadías Cistercienses*. Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft 1999
- LEURET, FRANÇOIS. : *Du traitement moral de la folie*. Paris 1840
- Liber Ymnorum, *Códice sangalliensis* 381, Stiftsbibliothek St. Gallen; Códices Electrónicos Sangallenses - Biblioteca virtual S. Gall.
- LICHTENTHAL, PETER.: *Der musikalische Arzt*. Viena. Wappler y Beck, 1807. p. 172.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA.: *Tres notas sobre don Juan Manuel*. *Romance Philology* 4.2-3 .1950
- LIEJA, JACOBO DE.: *Speculum musicae*. Ed.Grosmann. pág 80
- LINGBERG, DAVID.: *Science in the Middle Age*. University of Oxford. 1976. Published. 1980.

LIPOWSKI, ZJ.: *Benjamin Franklin como psicoterapeuta: Un precursor de la psicoterapia breve*, Perspectivas de la Biología y la Medicina, 27, Pennsylvania 1984

LLEO, V.: *Sevilla, nova Roma*. Publicaciones de la Excma. Diputación de Sevilla. Sección de arte 1979.

LOMBA FUENTES, JOAQUÍN.: *El papel de la belleza en la tradición islámica*. Anales del seminario de Historia de la filosofía, núm.17, Universidad Complutense de Madrid. 2000

London; Warburg Institute, 1988

LÓPEZ CANO, RUBEN.: *Música y Retórica en le Barroco*. Universidad Autónoma de México. Ciudad Universitaria de México 2000.

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

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

LÓPEZ PIÑERO, J. M.: *Del Hipnotismo a Freud. Orígenes históricos de la psicoterapia*. Madrid: Alianza Editorial 2002

LÓPEZ POZA, SAGRARIO.: *Diego Saavedra Fajardo. Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999

LOWBURY, E., SALTER, T. AND YOUNG, A.: *Thomas Campion: poet, composer, physician*. London 1970

LUMSDEN KOUVEL, AUDREY.: *El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la "música mundana" en la Oda a Francisco Salinas, de Fray Lusi de León*. AIH. Actas VIII 1983

LUPTON, THOMAS.: *The christian againts the jesuitas*. London 1584

LUSCOMBE, DAVID EDWARD, RILEY-SMITH, JONATHAN.: *The new Cambridge medieval history*. Volumen 1, Cambridge Universitie press 2004.

MACEY, PATRICK.: *Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy*, Oxford

- Mackenzie, J. *The History of Health, and the Art of Preserving It* .
Edinburgh: William Gordon, 1760). Reimpreso en 1979 por Arno
Press Inc. Duke
- MACROBE.: *Commentaire du Songe de Scipion*, livre II
- MANFRED, U.: *Islamic Medicine* .Edinburgh: Edinburgh University
Press, 1978, reprinted 1997
- MAQUIVELO, NICOLÁS.: *El Príncipe* 1513. Libro V. Capítulo IV.
El valor de la música para la educación
- MARCEY RAMÓN, P.: *Los establecimientos psiquiátricos de San Baudilio
de llobregat. Reseña histórica*.San Baudilio. Imp. Ntra. Sra de Monserrat.
1954
- MAREK, H.: *Dominiczak Painting, Poetry and Optics: Johannes Vermeer*.
Clin Chem Lab Med 2002
- MARTIN, JOHN RUPERT.: *The Baroque from the point of view of the
art historian*. Journal of Aesthetic and Art Criticism, XIV, 1955
- MARTIN-ARAGUZ,C.BUSTAMANTE-MARTINEZ.:
*Neurocirugía en Al-Andalus y su influencia en la medicina escolástica
medieval*, en Revista de Neurología, 2002
- MARTÍNEZ LEÓN, ÁLVARO.: *La Música Árabe, la música culta, la
música andalusí*. Revista Alarde.
- MASSIN, JEAN; MASSIN, BRIGGITE.: *Wolfgang Amadeus Mozart*.
Turner, Madrid 1987
- MATHEWS, SAMUEL.: *Effects on music in curing and palliating disease*.
University of Pennsylvania. Philadelphia 1806
- MATTHEWS, B.: *Las hermanas Davies, JC Bach y la armónica de cristal*,
Revista Música y Letras, 5, 1975, 6 abril
- MÁXIMO LEZA, JOSÉ.: *El teatro musical*, en *Historia del teatro
español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003,

MCCLARY, SUSAN.: *Music, the Pythagoreans, and the Body*, en *Choreographing History*, ed. Susan Leigh Foster. Bloomington: Indiana University Press, 1995

MCCLELLAND, CLIVE.: *Those cares that do arise from painful melancholy" Depicting disaffection in the English mad* Glenn Watkins: *Gesualdo: The Man and His Music*. 2nd edition. Oxford, 1991

MCGRADY, DONALD.: *Mateo Luján de Sayavedra y López Pinciano*. Thesaurus. Tomo XXI. Núm. 2 Centro Virtual Cervantes 1966

MCKINNEY, TIMOTHY.: *Affectus mire hercules ubique expressit: Heinrich Glarean on Text and Tone in Josquin's Planxit autem David*. Universidad de Texas. Arlington 1995

MCNASPY, C. J.: *Las ciudades perdidas del Paraguay: arte y arquitectura de las reducciones jesuíticas, 1607–1767*.

MCVAUGH, M.C.: *Canonical Medicine: Gentile da Foligno and Scholasticism*. En el Boletín de Historia de la Medicina nº76.4, 2002

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

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

Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 15. Imprenta Real. Madrid 1788

Memorias de la Real Academia Médico-Práctica de la Ciudad de Barcelona. Imprenta Real de Madrid 1789

MENDO, ANDRÉS.: *Principe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos, y morales*. 1662. Facsímil.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO.: *Historia de los heterodoxos españoles*, 2ª ed., Editorial Católica. Capítulo III, apartado 3º sobre la vida y obra de Arnaldo de Vilanova. Madrid 1967.

MENÉNDEZ PIDAL, GONZALO.: *Historia General de las Literaturas Hispánicas (Tomo I)*. Autores varios. Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Capítulo *El Arcipreste de Hita*, Editorial Vergara. Barcelona, 1969

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

MERCURIALIS, GERONIMO.: *De arte gymnastica*. Archéologie et culture du corps à la Renaissance. Edición crítica, traducción y comentario del libro I, 2 vol., Enero 2000, Paris IV.

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

MEREDITH, WILLIAM.: *The History of Beethoven's Skull Fragments*. The Beethoven Journal. San Jose State University 2005

MERSENNE, MARIN.: *Harmonie Universelle*. Ed. Sebastien Cramoysi. Paris 1636

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

MESEGUER, JUAN.: *San Buenaventura, en Año Cristiano*, Tomo III, Madrid, Ed. Católica (BAC 185), 1959

MESMER, F.A. : *Memoire de l'an VII*, en: *Mesmer, Le magnétisme animal* 1779. Proposición fundamental nº 16

MESMER, F.A.: *el mesmerismo: el descubrimiento del magnetismo animal*; Bouleur, J. (tr.), Holmes, Seattle, WA, 1998

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

MEYER ROJAS, MARINA. *Música y Sensibilidad*. Centro de Investigación y Docencia Económicas Revista. 2008

- MISSIKA, PIERRETE.: *La música árabe de Al ándalus*. Revista de artes y letras de Israel. N°105. Nov.1998
- MITJANA, RAFAEL.: *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1918
- MITRE, E. Y LEÓN-SOTELO, C.: *Los monasterios medievales*. En Cuadernos Historia 16 n° 105. Madrid, 1985.
- MONLAU, PEDRO FELIPE.: *Elementos de higiene privada* . Barcelona 1846
- Monographs on Music*. (Oxford: Clarendon Press, 1998)
- MORAES, FRANCISCO DE.: [attr.], *The delightful history of Celestina the faire*. Universidad de Valencia 2005
- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS.: *Historia Universal del Arte: Barroco y Rococo*. Barcelona, Editorial Planeta, 1989
- MORENO, JOSÉ MIGUEL.: *Fuenllana. Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*. Sevilla 1554. Glossa 920204. 1999. Los párrafos son extraídos del documento: *La vihuela y su música en el ambiente humanístico*. Isabel Pope. Marylan. 1990
- MORO, TOMÁS.: *Utopía*. Comentario encontrado en el apartado *artes y oficios*, del libro segundo. 1515. Encontrado en el comentario de la charla de Rafael Hitloideo sobre las leyes e instituciones de la isla de Utopia
- MOZART, L. & W.A.: *Las cartas de Mozart y su familia*, Anderson, E. (ed. y tr.), Macmillan & Co., Londres 1938
- MÜLLER, JC.: *Un manual de instrucciones para la armónica de cristal*, 1788. Fox, L. (tr.), Leipzig 1995
- MUNRO, S Y MOUNT, B.: *Music therapy in palliative care*, Canadian Medical Association Journal, 1978
- Museo de Ciencias y Medicina de Damasco. Julio de 2009
- Music Educators National Conference. *The Power of music* Ed. Taylor y Francis. 1972 EE.UU

- Musical Instruments of the World*. Bantam Books, Nueva York, 1978
- NICOLAI, ERNST ANTON.: *Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrheit*. Halle, Carl Hermann, 1745
- NIEREMBERG, JUAN.: *Curiosa y oculta filosofía*. Ed. Alcalá. Madrid 1636
- NORTHROP, FRYE.: *Towards Defining an Age of Sensibility*, ELH, 1956,
- OCKHAM, GUILLERMO.: *Summa Logicae, sobre la suposición*. 1324-1328. Universidad Panamericana. Publicaciones Cruz. 1992
- O'DAY, ROSEMARY.: *Ascham, Roger (1514/15–1568)*, Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press, 2004
- OLARTE, MATILDE.: *La música en Carlos V (1500-58)*. Universidad de Salamanca. Biblioteca Virtual Cervantes. Monográfico sobre Carlos V. 2000
- OLSON, G.: *Literature as Recreation in the Later Middle Ages* Ithaca, 1982.
- ORIAN, M.: *Maimónides, vida, pensamiento y obra*. Primera edición. Ed. Riopiedras. Barcelona 1984.
- OSUNA LUCENA, M^aISABEL.: *Sobre un latinista, poeta y músico, llamado Vicente Espinel*. Laboratorio de Arte 4 1991
- OTAOLA GONZÁLEZ, PALOMA.: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Ed. Reichenberg . INO Reproducciones S.A. Zaragoza. 2000
- OTTEN, J.: *Guido of Arezzo*. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved November 16, 2009
- PAGE, C.: *Johannes de Grocheio on Secular Music: A Corrected Text and a New Translation*, Plainsong and Medieval Music, 2 1993
- PAGE, C.: *The Owl and the Nightingale: Musical life and ideas in France 1100-1300* London, 1989

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

PALACIOS, CONCHA.: *Cuando los capiteles se ponen a cantar*. Artículo publicado en Mundo desconocido

PALACIOS, SILVIO.: *Gloria y tragedia de las Misiones Guaraníes, Historia de las Reducciones Jesuíticas durante los siglos XVII y XVIII en el Río de la Plata*, Mensajero, Bilbao, 1991.

PALMA, FERMÍN.: *Bartolomé Piñera y Siles, médico ubetense del s.XVIII*. Figuras históricas de la medicina ciennense. Seminario médico. 2000. Vol. 52

PANIAGUA, JUAN ANTONIO.: *La psicoterapia en las obras médicas de Arnau de Vilanova*. Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y la Antropología médica (Madrid), 1963

PARACELSO.: *Opus Paramirum* Libro V. De Causis Morborum Invisibilium. En el manuscrito de Viena 11.115, med. 31 se encuentra en la pág. 204 bajo el título: "*Die Bücher der unsichtbarn krannckaiten*".

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

PARGETER, WILLIAM.: *Pargeter and the Medical Society of Oxford 1780-3*, p.181 Ponencia leída en la reunión de la Sección de Historia de la Medicina, la Sociedad Real de Medicina, que se celebró en el Merton College, Oxford, 04 de abril 1964

PARKES, WILLIAM.: *Domestic Duties, or, Instructions to Young Married Ladies* Londrés 1825

PATRIZI, FRANCESCO.: *A moral methode of civile policie*. Ann Arbor, Michigan: Universidad de Michigan 2005

PATTIE, F.A.: *El magnetismo animal de Mesmer*, Edmonston, Hamilton, NY 1994

PECQUET, JEAN.: *New Anatomical Experiments*, London: Printed by T. W. for Octavian Pulleyn, 1653.

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

PERCYVAL, ANTHONY.: *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976

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

PÉREZ PEÑA, F.: *Los últimos clínicos de San Carlos. Estampas y vivencias de la Facultad de Medicina de San Carlos. Parte Primera (hasta su cierre en octubre de 1965)*. Madrid, Editorial Vision Net. 2005

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

Periódico de la Sociedad Americana de Musicología, 2007. Vol. 56,

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

PERSON, JAMES JR.: *Montesquieu in Literature Criticism from 1400 to 1800*, Gale Publishing: 1988

PINEL, PHILIPPE.: *Nosografía filosófica o Aplicación del método analítico á la medicina*, Volumen 2 Imprenta Real (Madrid) 1803

PIÑERA Y SILES, BARTOLOME.: *Sobre Ambrosio Silvan...* Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid, Volumen 13 Escrito por Imprenta Real (Madrid) 1788

PIOTROWSKI, K.R.: *Trastorno Marianne Davies, la armónica de cristal y de los nervios*. Glass Music International, Inc. Diario. 1988

PIZÀ, ANTONI.: *Antoni Lliteres: Introducció a la seva obra* Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, 2002

PLATÓN.: *Leyes*, los libros II y VII, *República*, Libro III

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

PLUTARCO.: *De superstitione*. Cisalpino-Goliardica, Milan 1980

POCH, SERAFINA.: *Conceptos musicoterapéuticos del pasado válidos en la actualidad*, publicado en el “Anuario” del Instituto Español de Musicología.- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.).- Barcelona.- Vol. XXVI, 1971

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

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

PORFIRIO.: *Vida de Pitágoras*, Gredos Madrid 1978.

PORTER, ROY.: *Doctor of Society: Thomas Beddoes and the Sick Trade in Late Enlightenment England* London: Routledge, 1992

PORTINARI, F.: *Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Tormo: EDT 1981

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

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

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

PRICE, D. C.: *Patrons and Musicians of the English Renaissance*.
Cambridge University Press, 1981

PRINZ, ARMIN.: *Mesmer, Franz Anton* . Neue Deutsche Biographie
17. 1994

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

QUEROL, M.: *La música en el teatro de Calderón*. Barcelona.
Diputación de Barcelona, Institut del teatre 1981

QUEROL, M.: *La música en las obras de Cervantes*, Ediciones
Comtalia, Barcelona, 1948

QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE.: *Las zahurdas de Plutón*. Ediciones de Arte y bibliofilia 1975 (1631)

RADOCY J, BOYLE, D.: *Psychological Foundations*, Publicado por Charles C. Thomas. The University of Miami, Coral Gables, Florida 1997

RAMAJO ALISTE, FÉLIX.: *Vida y obra del padre Juan Gilibert Jofré*. Diputación Provincial de Valencia. 1998

RAMÓN GUERRERO, RAFAEL.: *Apuntes biograficos de Al-Farabi según sus vidas árabes*. Revista de la UCM Anaquel de Estudios Árabes 14, Madrid 2003

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

RAMON LLULL.: *Poesies*, ed. Josep Romeu i Figueras (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1988); y Martí de Riquer, *Història de la Literatura Catalana* Barcelona: Ariel, 1984, vol. II

RAMOS-E-SILVA M.: *Saint Hildegard von Bingen (1098-1179): 'the light of her people and of her time*. Internat J Dermatol 1999;38(4)

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

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

RAPINI, RONALD P., BOLOGNIA, JEAN L.; JORIZZO, JOSEPH L.: *Dermatología: 2-Volume Set*. St. Louis: Mosby. 2007

RASCH, RUDOLPH A.: *Leonora Duarte*, Grove Music Online, ed. L. Macy. Septiembre de 2006

RAUSKY, FRANKLIN.: *Mesmer ou la révolution thérapeutique*. Ed. Payot, Paris 1977

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, 22º edición

REES, OWEN Y NELSON, BERNADETTE.: *Cristóbal de Morales: Sources, Influence, Reception* .Boydell Press, 2007

REESE, GUSTAVE, NOBLE JEREMY.: *Josquin Desprez*. The New High Renaissance Masters. Norton. New York 1984

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

Report of the *Commissioners charged by the King in the examination of Animal Magnetism* (originally published 1784), English translation in *Skeptic* magazine of the Skeptic society, vol 4 no 3 1996

Revista ALCIONE N° 16

Revista de Folklore, 1989. Tomo 06a, n° 66

Revista Digital. N° 28 *Recorrido de la historia de la musicoterapia* Enero 2011

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

REY GONZÁLEZ, ANTONIO M.: *Antonio Pujadas Mayans (1811-1881)* Hemeroteca. Clásicos de la Psiquiatría Española del s.XIX (VI) Revista AEN.

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

RIBERA Y TARRAGÓ, JULIÁN.: *La música árabe y su influencia en la española*. Revisión, prólogo y semblanza biográfica por Emilio García Gómez, Mayo de Oro, Madrid, 1985

RICHTER-BERNBURG, LUTZ.: *Ali b. 'Abbas Majusi*, in *Encyclopaedia Iranica*, ed. Ehsan Yarshater, 6+ vols. (London: Routledge & Kegan Paul) vol. 1 1985

RIDING, ALAN ; DUNTON-DOWNER, LESLIE.: *Guías visuales Espasa: Ópera* (1.^a edición). Espasa Calpe, S.A. 2008

- RILEY, MATTHEW.: *Musical Listening in the German Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2004
- RIPPA BONATI, MAURIZIO.: *Some tradiciones regarding the old Anatomy Theatre of Padua*. University of Padua 2011
- ROBINSON, CLEMENT.: *A handefull of pleasant delites containing sudrie new sonets and delectable histories*. Ed. Richard Ihones, 1584
- ROBINSON, T.: *The Schoole of Musicke*. London, 1603
- RODRIGO PERTEGAS, J.: *Hospitales de Valencia en el S. XV Su administración, régimen interior y condiciones higiénicas*. Rev. Arch. Biblioteca y Museos. 1927. Madrid.
- ROGER, LOUIS. : *Traité des effets de la musique sur le corp humain*. Publicado por Brunot. París 1803
- RÖLLIG, K.L.: *Über die armónica. Ein Fragment* . Facsimil Berlín 1787
- RORKE, MARGARET ANN.: *Music Therapy in the Age Enlightenment*, PhD Universrty of Utah. Journal of Music Therapy, XXXVIII (1), by the American Music Therapy Association, 2001
- 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
- ROSENMAN, LEONARD D.: *Guy de Chauillac, An English traslation*. M.D 2005
- ROSENTHAL, F.: *The Defense of Medicine*. Bulletin of the History of Medicine, 43 1969
- ROUSSEAU, GEORGE. S.: *Science and the Discovery of the Imagination in Enlightened England, Eighteenth Cent. Stud.*, 1969
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES *Essai sur l'origine des langues*, en *La música y la estética en los siglos XVIII y XIX*, ed. Peter le Huray y James Day (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), y en Colección estética y crítica nº 23. *Escritos sobre música*. JJ.Rousseau. Universidad de Valencia. Dir. Roman de la Calle. 2007

ROUSSEAU, JJ. : *Essai sur l'origin Dans langues*. Sanson et compagne. Paris 1781

ROUSSEAU, JJ.: *Las confesiones*. Segunda Parte. Libro séptimo. 1741. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

ROUSSEAU, JJ.: *Diccionario de música*. Ediciones Akal 2007

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

RUBIO, SAMUEL.: *Juan Vásquez, Agenda defunctorum*. Alianza Editorial. Madrid. 1975.

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

RUDOLF E. RADO CY AND J. DAVID BOYLE.: *Psychological Foundations of Musical Behavior* . Springfield, Illinois: Charles C. Thomas, Publisher, 1979

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

RUSCELLI, GIROLAMO.: *The secretes of the reurende Maister Alexis of Piemount* London. (1558)

RUSH, BENJAMIN.: *Ensayos, literarios, morales y filosóficos* (Filadelfia, 1798)

RUZ MATA, FRANCISCO JAVIER.: *Recorrido pedagógico a través de la guitarra renacentista*. Revista digital para profesionales de la enseñanza. Federación de Enseñanza de CCOO de Andalucía. Enero de 2010.

RYCAUT, P.: *The History of the Turkish Empire from the Year 1623 to the Year 1677*. Londres, 1680.

RYNCK, PATRICK DE.: *Hugo van der Goes, «La muerte de la Virgen», Cómo leer la pintura*, , Grupo Editorial Random House Mondadori 2005

SABUCO, OLIVA DE.: *La nueva filosofía de la naturaleza del hombre*
Traducción de Mónica Balltandre. Athenea digitAl- núm 10. (otoño
2006)

SABUCO, OLIVA DE.: *New Philosophy of Human Nature: Neither
Known to Nor Attained by the Great Ancient Philosophers, Which Will
Improve Human Life And Health"*, por Mary Ellen Waithe, Mary
Colomer Vintro, and C. Angel Zorita University of Illinois Press

SACHS, CURT.: *Barockmusik*. Ed. Jahrbuch der Musikbibliothek
Peters, XXVI, 1921

SACKS, O.: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Munich
1987.

SAKULA, ALEX.: *Auenbrugger: Opus y Opera*. J. Roy. Colegio de
Médicos, Vol. 12, 1978.

SALOMON, MAYNARD.: *New Light on Beethoven's Letter to an
Unknown Woman*. Vol. 58, n.º 4 (Oct.). The Musical Quarterly. 1972

SAN AGUSTÍN.: *De Musica*. En: *Obras completas*, vol. XXXIX,
Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988,

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

SAN JOSÉ LERA, JAVIER.: *Fray Luis de León.. Historia, Humanismo
y letras* Ed. Universidad de Salamanca. 1996

SÁNCHEZ MADRID, SEBASTIÁN.: *Arqueología y Humanismo.
Ambrosio de Morales*. Universidad de Córdoba, 2002.

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

SCHRODTER, WILLY.: *Commentaries on the Occult Philosophy of
Agrippa* NY., Weiser, 2000

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

SCHUMACHER, RUDOLPH.: *Die Musik in der Psychiatrie des XIX. Jahrhunderts*. Frankfurt: Peter Lang, 1982.

SCILLIA, CHARLES E.: *Meaning and the Cluny Capitals: Music as Metaphor*. Gesta, Vol. 27, No. 1/2, Current Studies on Cluny, Published by: International Center of Medieval Art. Nueva York 1988

Secondary Literature. *A scholarly appraisal of Fernel's work*, traducido al inglés por Plancy's, del *Vita Fernelii*, y también en C. S. Sherrington, *Endeavour of Jean Fernel* (Cambridge, 1946).

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

SERAO, FRANCESCO.: *Della tarantolla o sia falangio de Pulia*. Roma 1742.

SHAFFER, NEIL.: *Marquis de Sade, a life*. Ed. Trogildayte. EE.UU 2000

SHAKESPEARE, W.: *Romeo y Julieta*. Acto IV escena 5 Edición de Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006

SHAKESPEARE, WILLIAM.: *El mercader de Venecia* Acto V, Escena 1 y también en Mathews, Samuel. *Effects on music in curing and palliating disease*. University of Pennsylvania. Philadelphia 1806

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

SHALTER, THOMAS.: *A Mirrhor mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirrhor of Modestie*, London, 8vo, n.d. (Brit. Mus. and Bodleian). 1579

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

SHILOAH, A. *The Epistle on music of Ikhwan Al-Safa*, en *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993,

- SHILOAH, A. *The theory of music in Arabic writings* (c. 900-1900) G. Henle Verlag, 2003
- SHILOAH, A.: *Arab music*. The New Grove Dictionary of Music and Musician. Ed.Macmillan. London 1995
- SIDNEY, PHILLIP.: *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1580- 1590) Ed.Penguin 1977
- SIGNELL, KARL L.: *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Nokomis FL (USA): Usul editions/Lulu.com. (2004).
- SIRAIISI, NANCY G.: *Medicine and the Italian universities, 1250-1600*. Boston 2001.pág.114
- SOLORZANO, JOANNES.: *Emblemata regio política...*1653. Edición moderna de J.Mª González de Zárate, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987.
- SOLORZANO, JUAN DE.: *El príncipe y la música en Juan de Solórzano*. Florilegio de estudios de emblemática 2004
- SORIANO FUERTES Y PIQUERAS, MARIANO.: *Música Árabe – Española en conexión con la medicina y arquitectura* Ed. SM. Barcelona. 1853
- SPENCER, R.: *The Burwell Lute Tutor*, Leeds, 1974
- SPINK, MARTIN S. Y LEWIS, GEOFFREY L. *Abulcasis on sugery and instruments, texto árabe, trad. inglesa y comentario*, Berkeley y Los Angeles, 1973
- SPRENGER J, INSITORIS H.: *Mallens Maleficarum*, traducción al inglés de M. Summers. Londres 1948. Traducción al castellano por Editorial Maxtor. España 2004
- STAROBINSKI, JEAN. : *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Basilea, Geigy, 1960
- STEGMULLER, F. : *Repertorium biblicum mediaevi*, 9 vols .Madrid, 1950-80, vol. 4
- STEVENSON, R.: *Juan Bermudo*, La Haya 1960 v.

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)

STILLINGFLEET, BENJAMIN.: *Literary life and select Works of Benjamin Stillingfleet: Several of which have never before been published.* London 1811 Vol. I. Cap. XIII.

STROHMAIER, GOTTHARD.: *Hunain Ibn Ishaq – An Arab Scholar Translating Into Syriac.* Aram 3 1991

STUBBS, W.: *Memorials of Dunstan*, Rolls Series 6. Londrés 1874

SUÑOL, GREGORIO MA. O.S.B.: *Método completo de canto gregoriano según la escuela de Solesmes, Monasterio de Monserrat*, 1943.

SUTCLIFFE, W. DEAN.: *Haydn's Musical Personality*, publicado en *The Musical Times* 130. 1989

SUTHERLAND HARRIS, ANN.: *Seventeenth-century art & architecture.* Publisher Laurence Kinas, London 2005

SWIFT, JONATHAN.: *Cuento de un tonel.* Texto extraído de *Tale of a Tub, to which is added The battle of the books, and the Mechanical operation of the spirit.* Nichol Smith, editores. Oxford: Clarendon Press, 2ª edición en 1958

Tadhkirat uli'l-abab... Memorial for Wise Men... El Cairo 1937

Teshuvot refuiyot [Medical Responsa], Medical Works, vol.5, ed. S Muntner (Jersusalem, 1969),

TESKE, ROLAND J.: *The Universe of Creatures.* Medieval Philosophical Texts in Translation 35. Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press. 1998

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

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

The Relative Influence of European Writers on Late Eighteenth-Century American Political Thought, *American Political Science Review* 78,1, Marzo 1984

The Sixteenth Century Journal, Vol. 20, No. 1 Spring, 1989

THOMAS BETTANY, GEORGE.: Dictionary of National Biography. *Browne or Brown, Richard (fl. 1674- 1694)* 1968

TIMIO, MARIO.: *Gentile da Foligno, a Pioneer of Cardioneurology: Commentary on Carmina de urinarum iudiciis and De pulsibus..* Department of Internal Medicine and Nephrology, Hospital San Giovanni Battista, Foligno, Italy. 1999

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

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.

TINCTORIS, JOHANNES.: *Complexus effectum musices*, Ed. Coussemaker, IV Traducción realizada de *Historia de la Estética: la estética moderna, 1400-1700* de Wladyslaw Tatarkiewick. Ediciones Akal Madrid 2004

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

TISSOT, SAMUEL AUGUSTE. : *De l'influence des passions de l'a^{me} dans les maladies et des moyens d'ene corriger les mauvais effets.* En Karl-Heinz Polter, *Musik als Heilmittel*. Dusseldorf: G.H. Nolte, 1934

TISSOT, SAMUEL AUGUSTE. : *Traite des nerfs et de leurs maladies.* París 1790

TISSOT, SAMUEL AUGUSTE.: *Abhandlung über die Nerven und deren Krankheiten* Leipzig: Friedrich Gotthald Jacobaer und Sohn, 1781

TITON DU TILLET ,EVRARD. : *Parnasse François* (1732), traducido al inglés por Bodil Asketorp y Steward Shield en 1995 encontrado en el libreto del disco *Sainte Colombe, Concert a deux violins esgales*.

TOMÁS CABOT, JOSEP.: Artículo. *La voz que curaba reyes*. Revista Historia y vida. N° 500. Año XLI

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

TORTELLA CASARES, JAIME.: *Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música*. Universidad Autónoma de Barcelona

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

TOUMA, HABIB HASSAN.: *The Music of the Arabs*, trans. Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press 1996

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

TOURTELLE, ETIENNE.: *Elementos de higiene o del influjo de las cosas físicas y morales en el hombre y medios de conservar la salud*. Madrid 1806

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

UCHA UBADE, M.: *Música funcional en los ambientes laborales*, Relato Oficial del II Congreso argentino de Medicina del Trabajo, Buenos Aires 1959.

ULLMANN, MANFRED.: *Islamic Medicine* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978, reprinted 1997)

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

USAIBÍ'A, IBN ABI.: (1194-1270) *Las fuentes esenciales de la clasificación de los médicos*. Contiene 308 biografías de médicos; desde los griegos hasta sus contemporáneos. Ed. Muller, 2 vols., 1884. Esta cita está en el volumen 1

- UWINS, DAVID.: *A Treatise on those Disorders of the Brain and Nervous System* . London 1833
- VALDERRAMA MARTÍNEZ, FERNANDO.: *El Cancionero de Al-Haik*. Editora Marroquí, 1954.
- VALDÉS, R.: *Aplicación de la música terapia en la clínica psicológica*. Rev. Hospital Psiquiátrico de La Habana 2000
- VAN DER ELST, BARON JOSEPH.: *The last flowering of Middle Age*. New York 1944
- VAN DER WAERDEN, BARTEL LEENDERT.: *The Heliocentric System in Greek, Persian and Hindu Astronomy*, Annals of the New York Academy of Sciences 1987
- VAN DEUSEN, NANCY. : *Roberts Grosseteste. De generatione sonorum*. Ed. Ej.Brill, Leiden 1995
- VAN TIL, CORNELIUS.: *The Case for Calvinism*. N.J.: Presbyterian and Reformed Publishing Co., 1975
- VANDERMARCQ, FABIEN.: *Charles Rollin, héritier de l'humanisme et de Port-Royal, Port-Royal et l'humanisme*. Chroniques de Port-Royal n°56, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2006
- VARELA, MANUEL, LOPEZ ,CARLOS. : *Giussepe Cervi, Guillaume Jacobe y las relaciones entre la “Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla” y la “Royal Society of London en 1736”*. DYNAMIS. Acta
 Hisp. Med. Sci. Hist.Illus. 1998, 18
- VARGAS LLOSA, MARIO.: *El elogio de la Madrastra*. Ensayo titulado Venus con amor y música Ed. Grijalbo S.A. de C.V. Enero de 1998
- VASARI, GIORGIO.: *Le Vite*, 1568 ; reeditado por Penguin Classics con traducción de George Bull en 1965
- VAUGHAN, WILLIAM.: *Naturall and artificial directions for health* (1600)

- VÁZQUEZ DE BENITO, M. C.: *Obra médica / Averroes*.
Universidad de Córdoba 1998
- VECCHI, G.: *Medicina e musica, voci e strumenti nel "conciliador" (1303)*
di Pietro D'Abano. *Quadrivium* 8 (1967)
- VEGA, MARIA JOSÉ.: *Música y furor poético en el renacimiento: la fantasía de los orígenes*. Universidad Autónoma de Barcelona. *Res Publica Litterarum*, 2, 2005
- VEGLISON, JOSEFINA.: *El Collar único de Ibn Adb Rabí*. Ed Síntesis. Madrid 2007
- VELAZCO J.L.: *Martín Lutero devuelve el canto y la música al pueblo en el culto público*. (Revista El Faro. Septiembre-Octubre México 1994
- VENET, 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.
- VIDAL Y CARETA, FRANCISCO.: *La música en sus relaciones con la medicina*. Barcelona 1882
- VIGNAUX, M. : *L'influence de la Réform sur la nature et la fonction de la musique dans la liturgie anglicane*, en, *Foi et Vie* 1539
- VIGUERA, MARÍA JESÚS.: *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes : (Al-Andalus del XI al XIII)*, Madrid, Mapfre, 1992
- VILA REDONDO.: *La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)*. Artículo 2003
- VILANOVA, ARNALDO DE.: *Breviarium practicae*, en *Arnaldo Villanovani philosophi et medici summi Opera omnia, cum annotationibus Nicolai Taurelli*, Basilea 1585, cap.XVIII
- VILANOVA, ARNALDO DE.: *Regimen Salernitanum*, in *opera omnia* (Basel 1585), col.1875
- VILLANOVA, ARNALD OF.: *Opera Omnia, Praxis Medicinalis*, McVaugh, *Medicine before the Plague*,

- VOSS, ANGELA.: *Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino*. Centro virtual Enrique Eskenazi
- VOSTERS, S. A.: *Rubens y España*. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco, Madrid, Cátedra, 1990
- VREDEVELD, HARRY.: *Hessus, Eobannus*. Enciclopedia Oxford de la Reforma. Ed. Hans J. Hillerbrand. Oxford University Press 1996
- VV.AA. : *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Varios Editores de la época. Paris 1751
- VV.AA.: *Consilia and more works in manuscript by Gentile da Foligno*, Medical History. 3.1 Enero de 1959
- VV.AA.: *Historia Calamitatum y otros textos filosóficos*. Pentalfa. Oviedo 1996. pp.13 y posteriores
- WALKER, D. P. : *The Aims of Baij's Académie de la Poésie et de la Musique*, Journal of Renaissance and baroque Music, 1 1946
- WALLACE, WILLIAM A.: *Albertus Magnus, Saint*. Dictionary of Scientific Biography. New York: Charles Scribner's Sons. 1970
- WALSH, JAMES J.: *Henri de Mondeville Laughter and health*. Nueva York: D. Appleton and CO., 1928
- WATKINS, GLENN.: *Gesualdo: The Man and His Music*. 2nd edition. Oxford, 1991
- WEBB, DANIEL.: *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*. London: J. Dodsley, 1769
- WEBSTER, C.: *Paracelsus Confronts the Saints: Miracles, Healing and Secularization of Magic*, Social History of Medicine, 8 (1995)
- WEBSTER, CHARLES.: *Codex Vossianus Chymicus* 25, ff. 511—12a, ed. K. Sudhoff, *Versuch einer Kritik der Echtheit der Paracelsischen Schriften*, pt 2.1 Leiden University. Berlin, 1898
- WEST, M.L.: *The Orphic Poems*. Oxford 1983,

- WHITE, A.: *Boethius in the Medieval Quadrivium*, en M.Gibson, *Boethius: His life, thought and Influence*. Oxford 1981
- WHYTT, ROBERT. : *Les vapeurs et maladies nerveuses, hypocondriaques ou hysteriques*. Vol.1. Paris 1767
- WHYTT, ROBERT.: *Observations on the Nature, Cause, and Cure of Those Disorders Which are Commonly called Nervous, Hypochondriac or Hysterical*. Harvard University 1765.
- WILLIAM W. SEARS.: *Processes in Music Therapy*, en *Music in Therapy*, ed. E. Thayer Gaston New York: The Macmillan Company, 1968
- WILLIS, JONATHAN P.: *Church music and protestantism in post-reformation England: discourses, sites and identities*. St Andrews studies in reformation history. Asghate Publishing Limited. 2010
- WILSON, VIRGINIA M.: *Variations in Gastric Motility to Musical Stimuli*, in *Music in Therapy 1956*, ed. E. Thayer Gaston . Lawrence, Kansas: Allen Press, 1957,
- WOLFF, CHRISTOPH.: *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. W. W. Norton & Company, 2000
- YATES, AMELIA FRANCES.: *The French Academies of the XVIIth Century*, [1947],
- YEO, RICHARD R.: *Encyclopaedic visions : scientific dictionaries and enlightenment culture*. Cambridge University Press 2002
- YOUNG, PAUL THOMAS.: *Feeling and Emotion*, en *Handbook of General Psychology*, ed. Benjamin B. Wolman. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1973
- YOUNG-EISENDRATH, POLLY, Y DAWSON, TERENCE.: *Introducción a Jung*. I. “*Las ideas de Jung y su contexto*”. 1. Claire Douglas. “*El contexto histórico de la psicología analítica*”. Páginas 57-79. Madrid: Akal Cambridge. 1999/2003

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

ZAMALA, MIGUEL ÁNGEL, VANDENBROEK, PAUL.: *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*. Universidad de Valladolid, Fundación Carlos de Amberes. Centro de estudios de Europa Hispánica.

ZARLINO, GIOSEFFO.: en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.*, ed. Stanley Sadie. Vol 20. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980

ZWEIG, S.: *La curación del espíritu. Franz Antón Mesmer, Mary Baker Eddy, Sigmund Freud*. Barcelona: Editorial Apolo. 1932



Addenda iconográfica

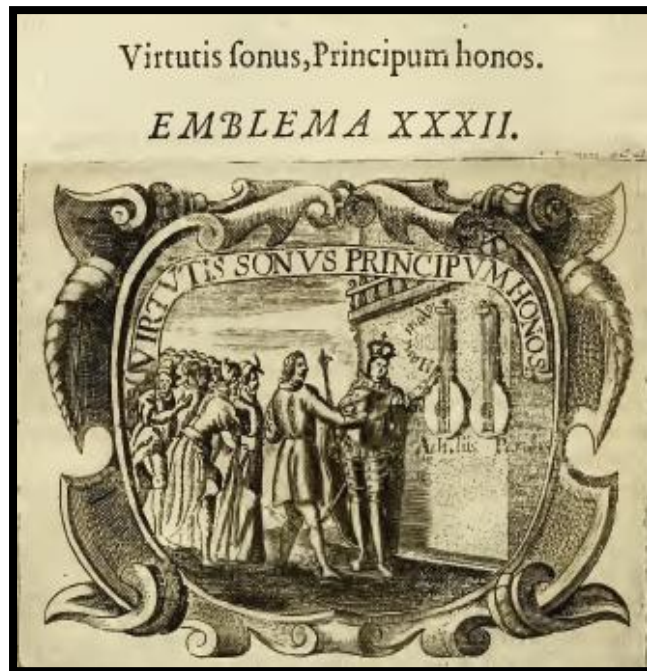
Capítulo 4. El Barroco. La doctrina de los afectos y la música

Imagen nº 26



Centum regio politica. Emblema XXXI

Imagen nº 27



Centum regio politica. Emblema XXXII

Imagen nº 28



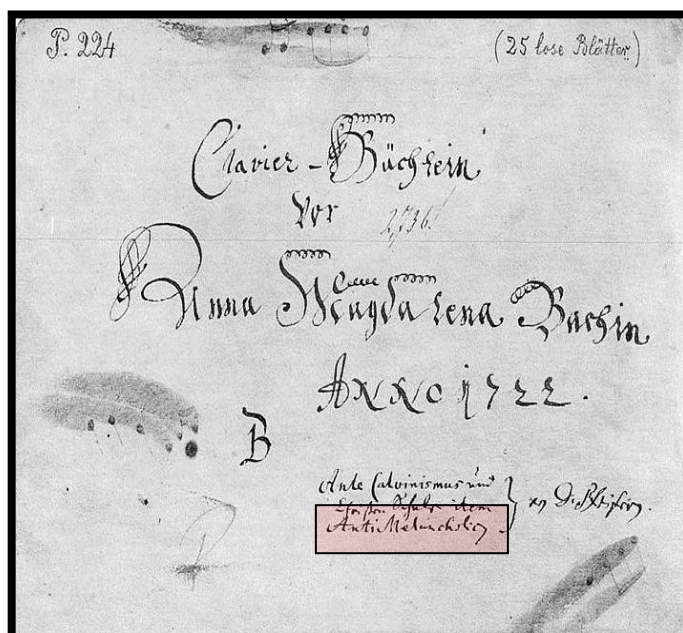
El príncipe perfecto. Documento XXX. 1662

Imagen n° 29



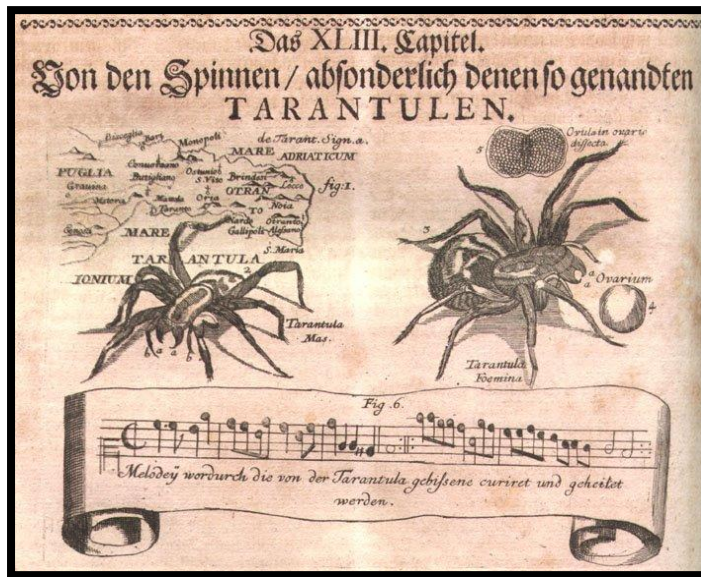
La educación de Maria de Medici (1622-1624) . Museo del Louvre. Paris

Imagen n° 30



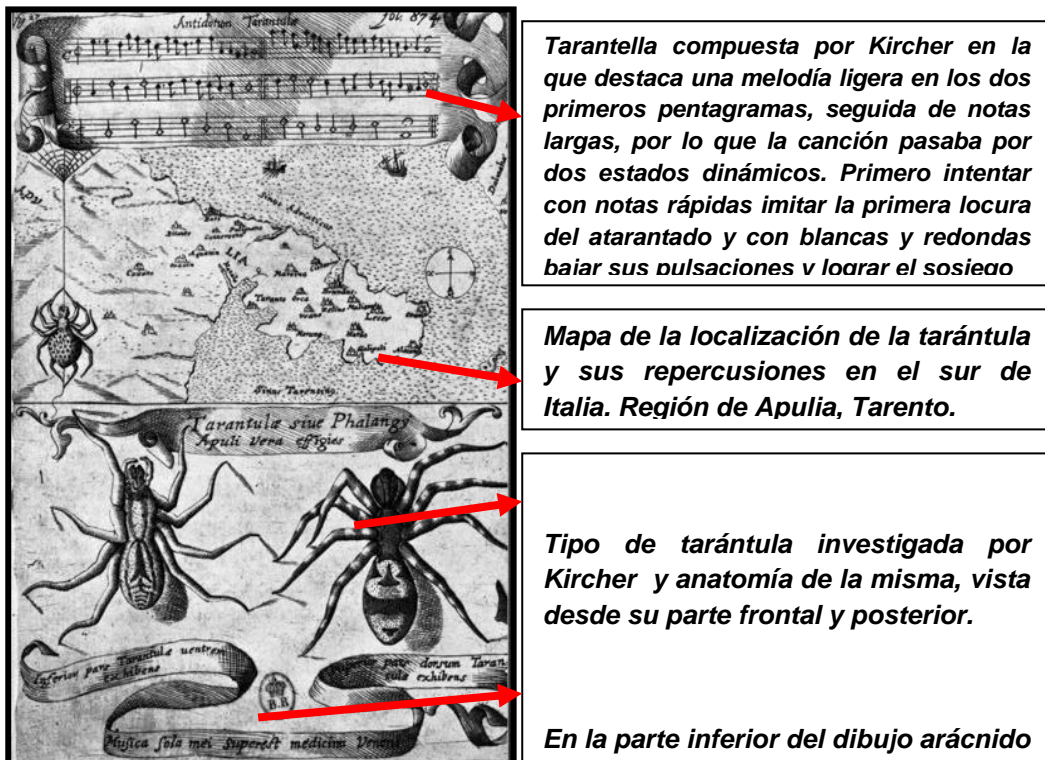
Portada del recopilatorio Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach. Año 1722

Imagen nº31



Detalle del tratado *Antidotum Tarantulae*. Athanasius Kircher

Imagen nº 32



Tarantella compuesta por Kircher en la que destaca una melodía ligera en los dos primeros pentagramas, seguida de notas largas, por lo que la canción pasaba por dos estados dinámicos. Primero intentar con notas rápidas imitar la primera locura del atarantado y con blancas y redondas bajar sus pulsaciones v loarar el sosieado

Mapa de la localización de la tarántula y sus repercusiones en el sur de Italia. Región de Apulia, Tarento.

Tipo de tarántula investigada por Kircher y anatomía de la misma, vista desde su parte frontal y posterior.

En la parte inferior del dibujo arácnido

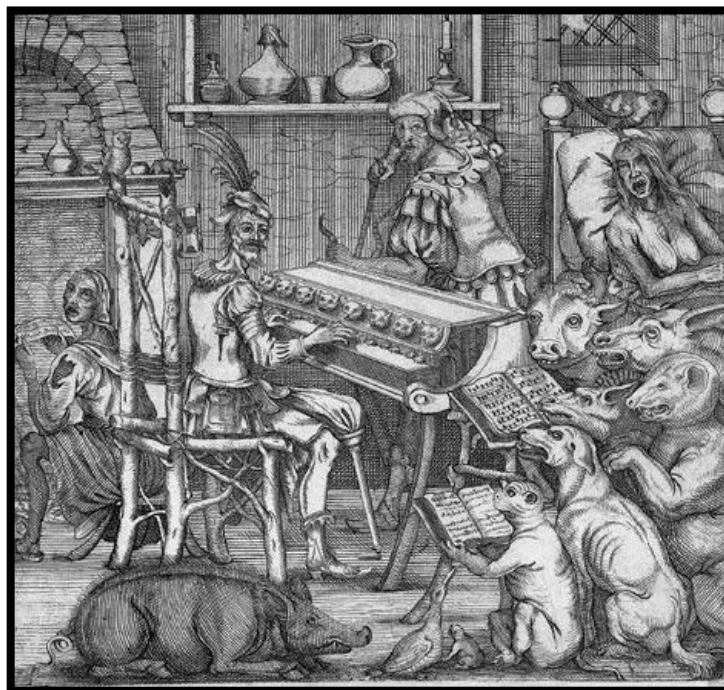
Detalle del Antidotum tarantulae

Imagen n°33



Incisione da Phanurgia Nova, 1673, Atanasio Kircher

Imagen n° 34



Umkreis. Allegorie der Musik. Kupferstich. Athanasius Kircher

Imagen nº 35



Las hilanderas o La fábula de Aracne. Diego Velázquez. 1657. Museo del Prado. Madrid

Imagen nº 36



Dama ante el virginal
Rotterdam Museum (1645)



Hombre y mujer ante un virginal
National Gallery de Londres (1649)

Imagen nº 37



“La música es la dulce armonía de voces dispares, destierra la tristeza...”
Hans Ruckers 1581 Virginalo doppio
Londres, Victoria & Albert Museum



“La música dulce ayuda en el trabajo”
Flemish Muselar 1650 New York, Metropolitan
Museum of Art



“El sonido eleva los corazones tristes con dulce melodía”
Hans & Ioannes Ruckers. 1598



“La música es alegre compañera y medicina para los dolores”
Grande virginalo. Andreas Ruckers 1624
Parigi, Musée de la Musique

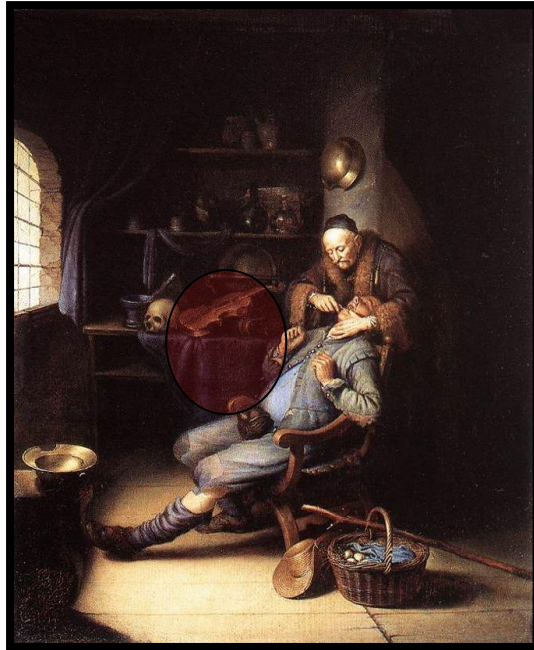


“Disfruta con la cuerda, el coro y el canto”
Doble virginal de estilo flamenco s.XVI- XVII



“Que es esto que oigo, que suena potente y tiene la capacidad de llenar mis oídos?”
La música de las eferas. Virginal flamenco

Imagen n° 38



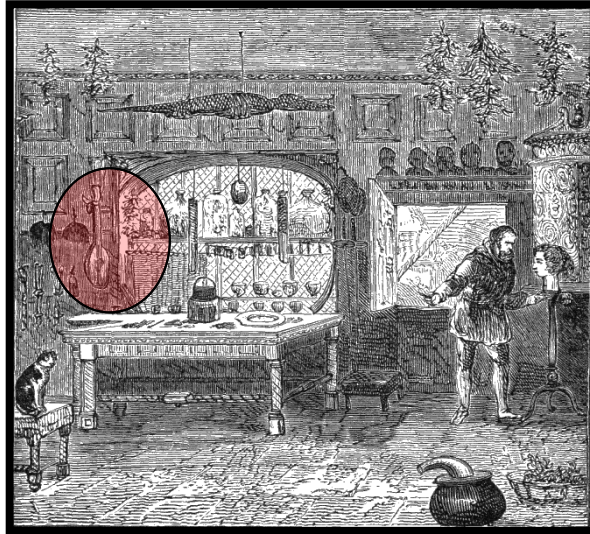
La extracción. Douce. Museo del Louvre 1630-1635

Imagen n° 39



Jan Steen: La extracción de la piedra (1670)
Museum Boijmans Van Beuningen. Rotterdam, Holanda

Imagen nº 40



Cirujano- barbero español. Anónimo del s.XVII

Imagen nº41



Omnia vincit amor nec
Musica vincit Amorem
Jean Pier Lebond. Paris,
Bibliothèque Nationale
Département des Estampes



Vermmer. Mujer tocando el laúd.
Museo Van Pieter van Mol,
Charles David and Meegeren
Villa de Niza



Johanenes Vermeer, (1632 1675)
La carta de amor
Amsterdam, Rijksmuseum



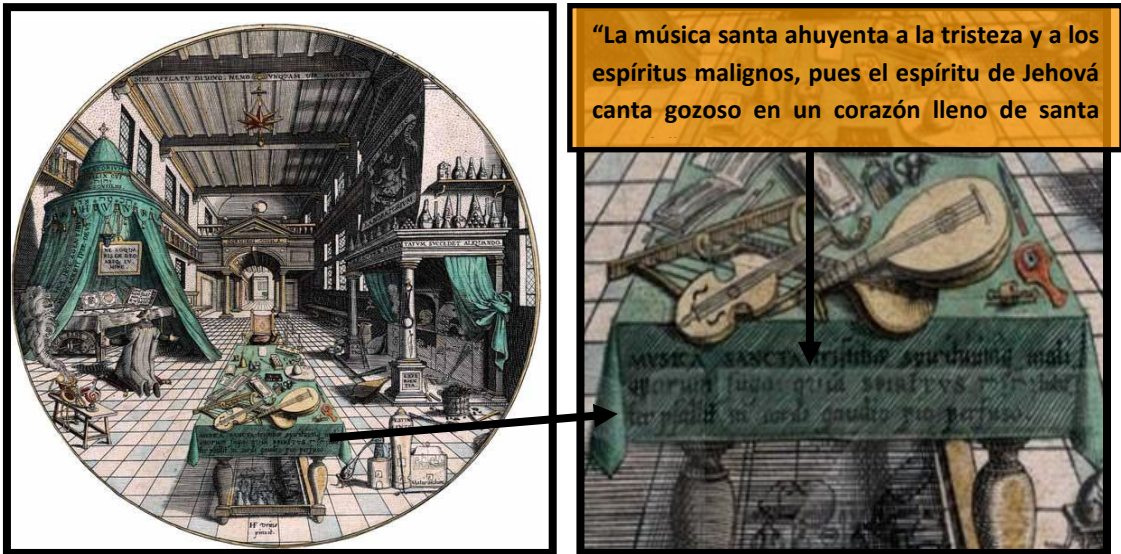
Gerard Ter Borch (1617-1681)
Mujer tocando el laud.
Amberes, Koninklijk Museum Voor Schone

Imagen n° 42

<i>Proportio quadruple seu Diapason</i>	Proportio sesquitercia	384	C	α	Hierarchia 2	
	Consonancia Diatessar	432	D		Hierarchia 3	
	Proportio sesq. Cons. Diapente	486	E		Caelum Stellata	
	Proportio Dupla Cons. Diapason	512	F		η	
		576	G		ζ	
		648	a		♂	
	<i>Proportio tripla seu Diatona</i>		864	d		♁
			972	e		♂
			1024	f		♀
			1152	g		♃
		1296	a a		♄	
		1458	b b		♅	
<i>Proportio octupla</i>		1536	c c		El Ign	
		1748	d d			
		1944	e e		Aer	
		2044	f f			
		2304	g g		Aqua	
		2592	a a			
<i>Proportio Decupla</i>		2916	h h		Terra	
					ω	

Monocordio pitagórico.

Imagen n° 44



Laboratorio del Alquimista. Amphiteatrum Sapientiae Aeternae. 1595 Heinrich Khunrath

Imagen n° 45



Grabado anónimo de las misiones jesuíticas. S.XVII

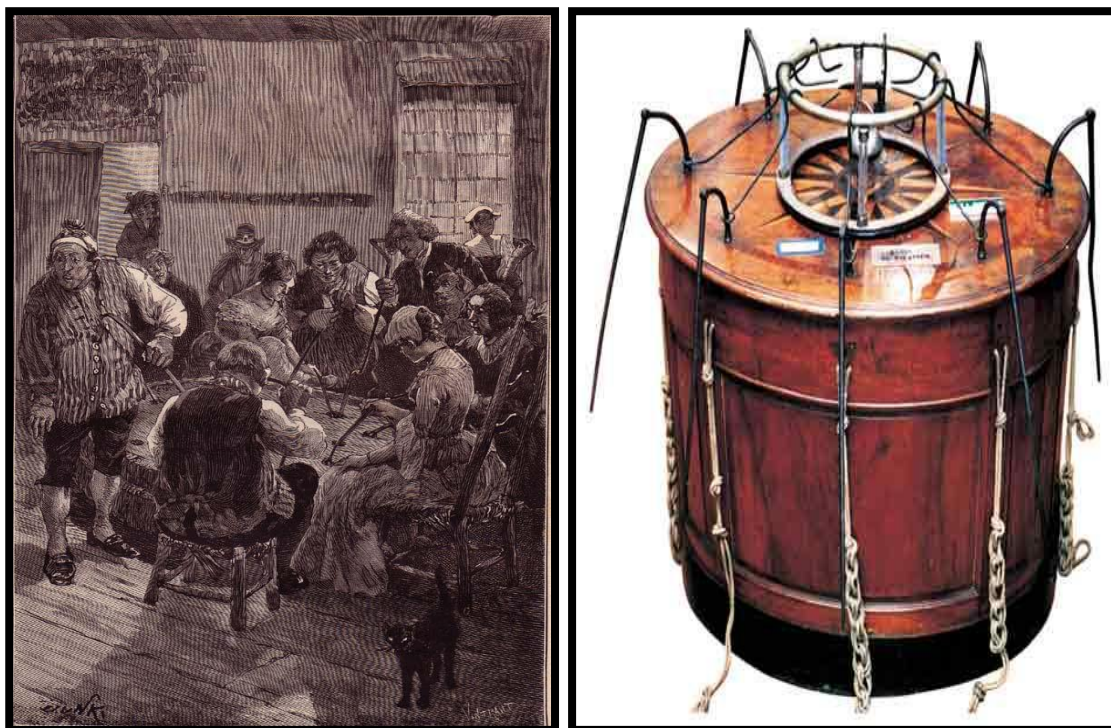
Capítulo 5. El Clasicismo y la revolución filosófica. La Ilustración y la terapia musical

Imagen nº 46



Clinica de Mesmer Dibujo del S.XVIII

Imágenes nº 47



Grabado s. XVIII. Sesión con La baquet magnetique en Musée d'Histoire de la médecine et de la Pharmacie, Lyon, Francia

Imágenes nº 48



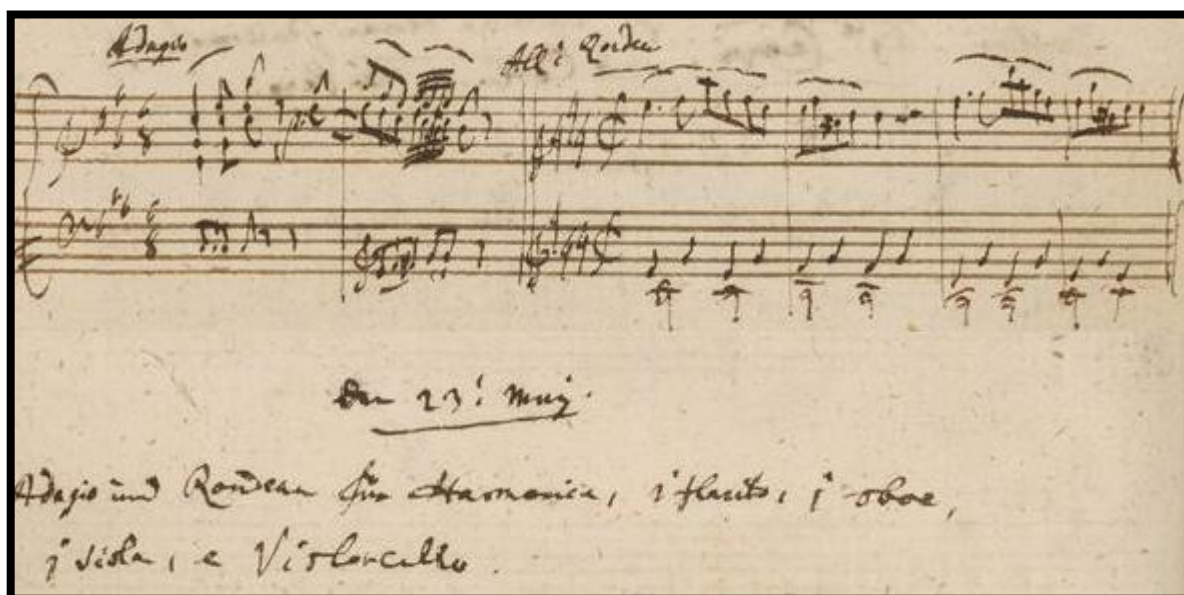
Grupo de pacientes franceses en una sesión de mesmerismo en el que se observa la intervención de un clavicordio (1778-1784)

Imagen nº 49



Armónica de cristal. S.XVIII

Imagen nº 50



Composición para Armónica de Cristal. Flauta travesera, oboe, viola y violonchelo

Imagen n° 51



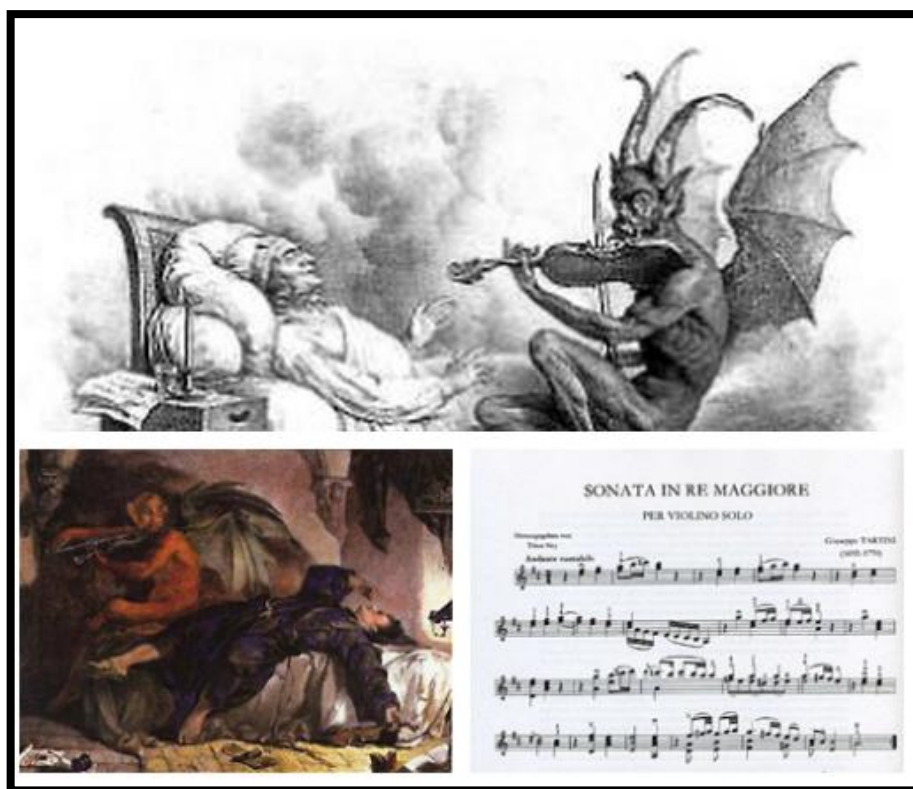
Benjamin Franklin tocando su armónica de cristal. Alan Foster. 1926.
Publ. en "Étude Magazine" en junio de 1927.

Imagen n° 52



Marianne Davies playing for Comtesse de Brionne (Thomas Bloch's coll.)

Imagen n° 53



Ilustraciones de Louis Leopold Boilly 1814 y extracto de la obra Sonatas del Diablo de Tartini 1713

Imagen n° 54



Silla tranquilizante. B. Rush Grabado s.XVIII

Imagen n° 55



Los alienados del Hôpital de la Salpêtrière son liberados de las cadenas, gracias a la humanitaria intervención del Dr. Philippe Pinel, 1795 Joseph Nicholas Robert Fleury (1797-1890)



Ignacio Calle Albert, es Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universitat de Valencia. Titulado Superior en Piano por el Conservatorio Superior de Castellón, Maestro de Educación Musical y Psicopedagogo por la Universidad de Valencia.

Su inquietud hacia los temas relacionados con la incidencia de la música en la salud, le llevaron a realizar el Máster en Musicoterapia en la Universidad Católica de Valencia y el Máster de Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia, tomando como punto de partida, y posterior especialización, la utilización terapéutica de los sonidos en patologías como la parálisis cerebral.

Indagando en el origen del uso terapéutico musical, ha establecido una ardua investigación, que le ha llevado a consumir una poliédrica recopilación iconográfica y documental de la incidencia sonora en la salud a lo largo de nueve siglos de historia. Este compendio es el fiel reflejo de su trabajo.

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>