Ignacio Calle Albert

La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia

Desde la Antigüedad hasta el Barroco

Cuadernos de Bellas Artes / 38

Colección Música

Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia
Dolores Schoch, artista visual
Secretaría
José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla (España)

María Arjonilla Álvarez
Universidad de Sevilla (España)

Antonio Bautista Durán
Universidad de Sevilla (España)

Atilio Doreste
Universidad de La Laguna (España)

Sebastián García Garrido
Universidad de Málaga (España)

Carmen González Román
Universidad de Málaga (España)

Ricard Huerta
Universidad de Valencia (España)

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza (España)

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

Maria Portmann
Universidad de Friburgo (Suiza)

Aida María de Vicente Domínguez
Universidad de Málaga (España)

Ignacio Calle Albert

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia

Desde la Antigüedad hasta el Barroco

Cuadernos de Bellas Artes / 38

Colección Música

38- *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco*

Ignacio Calle Albert | igcal@alumni.uv.es
Precio social: 9,25 € | Precio en librería: 12,05 €

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: *Concert of Women*. Escuela flamenca: Master of the Female Half-Lengths (No tiene autor conocido). Antwerp, Belgium. Pintado entre 1530-1540. Oleo sobre lienzo. Dimensiones: 53 × 37 cm (20.9 × 14.6 in).Ubicación: Hermitage Museum. San Petersburgo

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), 2014 – Creative Commons

www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/sede.html

www.cuadernosartesanos.org/CBA.html

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA:

www.cuadernosartesanos.org/protocolo_CBA.html

* 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.

ISBN-13: 978-84-15698-80-7
D. L.: TF-844-2014

A las mujeres de mi vida:
Ana, Lucía, Gloria, Laura, Laurita y Mª Carmen

Resumen

Desde las civilizaciones antiguas, la figura femenina ha jugado un papel secundario a nivel social y político, relegando sus decisiones a los designios de sus progenitores y conyugues. Este compendio pretende sacar a la luz una disciplina, la musicoterapia, conocida desde el 3000 a. C, en la que la mujer fue un exponente esencial en su desarrollo y confirmación como ciencia de la salud.

Desde los sumerios y egipcios, pasando por griegos y romanos, hasta llegar a los albores del siglo XVIII, se muestra claramente la importancia femenina en el acervo musical en todos los niveles: desde la clandestinidad en lo compositivo, el permiso de la sociedad en lo interpretativo, y la realidad y necesidad en el terapéutico. En este compendio se demuestra como mujeres de todas las épocas y condiciones, han dejado su impronta en una historia desconocida desde el punto de vista terapéutico.

Palabras clave

Musicoterapia, mujer, historia, medicina, civilización.

Abstract

Since ancient civilizations, the female figure has played a secondary role to social and political level, relegating decisions to the will of their parents and spouses. This compendium aims to bring to light a discipline, music therapy, known since 3000. C, in which the woman was a key exponent in its development and confirmation as health science.

From the Sumerians and Egyptians, to the Greeks and Romans, up to the beginning of the eighteenth century, clearly shows the female role in the musical heritage at all levels: from the underground in compositional permission to society in interpretive, and reality in the therapeutic need. This compendium is shown as women of all ages and conditions, have left their mark on an unknown story from the therapeutic point of view.

Keywords

Music therapy, women, history, medicine, civilization.

FORMA DE CITAR ESTE ARTÍCULO

Calle Albert, Ignacio (2014): *La figura de la mujer en la historia de la musicoterapia. Desde la Antigüedad hasta el Barroco*. Cuadernos de Bellas Artes 38. La Laguna (Tenerife): Latina.

Índice

Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [11]

Introducción [15]

CIVILIZACIONES ANTIGUAS [17]

1. Mesopotamia [19]

2. Egipto [27]

2.1. Los Papiros de Lahun [27]

2.2. La figura de la mujer y las casas de Jeneret [35]

2.3. Hipatia de Alejandría [39]

3. Grecia [41]

3.1. Entender la música griega y su relación con la terapia musical [42]

3.2. Las nueve musas y su acción terapéutico-musical [53]

3.3. Safo de Lesbos. La décima musa [55]

3.4. El templo de Delfos. El oráculo de la terapia musical [59]

3.5. El papel de la mujer en la antigua Grecia en relación con la música [62]

3.6. La excepción espartana [64]

3.7. Las esclavas griegas y heteras. Entre el candor y la terapia [66]

4. Roma [69]

4.1. Aportaciones terapéutico-musicales en el Imperio Romano [72]

4.2. La mujer en el Imperio Romano, educación y relación con la terapia musical [74]

OTRAS CIVILIZACIONES [81]

5. India [83]

5.1. La función de la mujer en la sociedad hindú y el aprendizaje de las artes en el harén [85]

6. China [93]

6.1. La mujer en la antigua China y su papel en la música [97]

7. Cristianismo – Judaísmo [101]

7.1. Doctoras hebreas y bizantinas [104]

7.2. Los referentes cristianos y la música como medicina [107]

EDAD MEDIA [111]

8. Edad Media musulmana [113]

8.1. Aportaciones musulmanas a la terapia musical [113]

8.2. La posición social de la mujer musulmana y su incursión en la música [113]

8.3. Historia de las esclavas cantoras, inductoras de la terapia musical [122]

8.4. Terapia musical en los reinos nazaríes de Granada. La Alhambra y el maristán [132]

8.5. Las formas musicales de la terapia y su relación con la mujer [137]

9. Edad Media cristiana en Europa [141]

9.1. La figura de la mujer en el medievo cristiano y su relación con la terapia musical [142]

9.2. Hildegard von Bingen [146]

9.3. Herrada von Landsberg. La música en los estudios universitarios [150]

9.4. Trotula de Salerno. Ginecología, obstetricia y terapia musical en la Escuela Médica Salernitana [153]

9.5. Las productoras musicales. Poetisas y trobairitz en Occitania [154]

RENACIMIENTO [157]

10. Renacimiento europeo [159]

10.1. Las formas musicales de la terapia musical renacentista [159]

10.2. Teorías musicoterapéuticas renacentistas [161]

10.3. La enigmática sonrisa de *Mona Lisa* [164]

10.4. Mujeres compositoras e intérpretes. Terapeutas madrigalistas [166]

10.5. Isabel I de Inglaterra. El sentido terapéutico- musical en la corte británica [168]

10.6. La importancia de las mujeres en la vida musical de Carlos V. Juana de Castilla, madre y ejemplo musical [174]

10.7. Oliva de Sabuco. Neurociencia y musicoterapia en el Renacimiento [179]

BARROCO [189]

11. El Barroco y la terapia musical [191]

11.1. La mujer en la sociedad barroca y su relación con la terapia música [194]

11.2. Vivaldi y las enseñanzas musicales a las internas del Orfanato de la Piedad de Venecia [196]

11.3. Reinas, castrati y terapia musical [198]

11.3.1. Mariana de Neoburgo, su esposo "El Hechizado" y "Matteuccio" [199]

11.3.2. Isabel de Farnesio, "Farinelli", y la depresión de Felipe V [201]

11.3.3. Bárbara de Braganza y Fernando VI [204]

Bibliografía [207]

Prólogo

EL DOCTOR DON IGNACIO CALLE ALBERT vuelve a sorprendernos gratamente con un nuevo libro: *La figura de la mujer en la Historia de la Musicoterapia: desde la Antigüedad hasta el Renacimiento.* En rigor, prosigue sus interesantes investigaciones relacionadas con la Historia de la Musicoterapia en Europa, sobre la que versa su vasta Tesis Doctoral, y de la cual se han publicado parcialmente dos volúmenes en nuestra colección de Cuadernos de Bellas Artes, los números 19 y 20.

Al abordar la figura de la Mujer en la Musicoterapia, Ignacio Calle Albert, obviamente, realiza un *estudio de género.* Es un acto de justicia de aquellas féminas que contribuyeron al acervo científico y cultural europeo, desde la Antigüedad Clásica hasta el Barroco, en el orbe de la Musicoterapia.

En la sociedad del antiguo Egipto la mujer desempeñó un importante papel en el ejercicio de la música. Hasta el Imperio Medio, las agrupaciones orquestales -desempeñadas por mujeres- contaron con directora de orquesta. Ignacio Calle Albert se detiene en el análisis de las casas de Jeneret, un curioso antecedente de los *harenes* musulmanes.

Obviamente, no se escapa a este libro la función musical del dios enano Bes, tatuado en los muslos de las meretrices egipcias, tañedoras del laúd mientras copulaban con sus clientes, y su versión femenina, Beset, diosa de naturaleza acondroplásica que cantaba en el recibimiento de los neonatos al mundo.

El recorrido por el mundo helénico clásico es muy rico; desde las *hetairas o heteras,* -cortesanas que, como Aspasia, se sentaban en la primera fila, a la izquierda, en el teatro griego, para presenciar las tragedias y comedias en las fiestas Leneas; interpretadas, entre otros, por los tres actores, protagonista, deuteragonista y tritagonista-, hasta la incombustible Safo de Lesbos.

Famosas fueron, en el Imperio Romano, las cantoras de Gades, y las vestales amén de destacadas mujeres, Hortensia y Veturia.

Tras hacer un recorrido por las grandes culturas de Oriente, India y China, Ignacio Calle Albert regresa a Occidente de la mano de la cultura hebrea y los Padres de la Iglesia, o mejor expresado, las madres de los citados doctores, como es el caso de Santa Mónica de Hipona, progenitora de San Agustín.

Ya en la Edad Media, el orbe musulmán es muy atrayente, no sólo por los pensadores y las formas musicales, -que aún continúan siendo poco conocidas para el público medio-, como la *nûba o nawba, la muwashaja o el zéjel-;* sino por el papel de las mujeres en la música, como, por ejemplo, las célebres esclavas cantoras en el harén, las *yawáry, y las qiyan.*

En el orbe cristiano medieval, descuella sobremanera la figura de Hildegard von Bingen, Trotula de Ruggero y la creadora del *Hortus Deliciarum,* la teutona Herrada de Langsber.

Ya en el Renacimiento, las laudistas y cantantes comenzaron a adquirir fama, como Maddalena Casulana o Vittoria Archilei, quienes también cultivaron la composición.

En la monarquía hispánica, Ignacio Calle Albert se detiene ante Juana de Castilla y las amantes cantantes del Emperador Carlos I. Finalmente, la albaceteña Oliva de Sabuco, natural de Alcaraz, una de las

mentes femeninas más preclaras de la España de los Austrias Mayores.

En el Barroco, la figura del terapeuta musical cobró importancia en la figura de los castrati, traídos a España de la mano de inteligentes consortes reales.

Estamos, pues, de enhorabuena ante esta nueva entrega sobre la Historia de la Musicoterapia, auténtico *catón* del papel de las mujeres en esta disciplina.

Francisco Carlos Bueno Camejo
Editor de Cuadernos de Bellas Artes
Universitat de València

Introducción

A LO LARGO DE SIGLOS DE HISTORIA, la importancia de la mujer en la sociedad ha quedado relegada a los logros masculinos, y soterrada por sociedades encorsetadas en absurdas creencias, en las que las aportaciones culturales y científicas del sexo femenino, han sido expropiadas o directamente ignoradas por los "grandes pensadores" de cada época.

En las ciencias, no encontramos a la primera mujer que se licencia en medicina en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII, y en España en el XIX.

En el arte la situación era si cabe, más desagradecida todavía. Salvo rarísimas excepciones, desde la antigüedad hasta el siglo XIX, fueron muy pocas las artistas reconocidas como tal. A saber, la compositora y abadesa Hildegard von Bingen en el medievo, la pintora italiana Sofonisba Anguissola o la también compositora Francesca Caccini en el Renacimiento; la pianista ciega e inventora del musicógrafo Maria Teresa von Paradise en el Clasicismo, o la excepcional intérprete romántica Clara Schumann.

Sin embargo, si hay un arte en el que la mujer tuvo mayor proyección, fue la música, y dentro de ésta, aquella que fue utilizada para el tratamiento de enfermedades psíquicas y físicas, lo que en la actualidad se conoce con el nombre de musicoterapia. Por extraño que parezca, ambas disciplinas, música y medicina, ligadas a la acción femenina como unión entre ambas, supone un camino en la historia por explorar, una deuda secular en la que la mujer tuvo un esencial protagonismo.

Desde tiempos inmemoriales, sumerias y egipcias, a pesar de tener una situación social dependiente de progenitores y esposos, desarrollaron un sentido artístico musical muy significativo, pues danzaban, cantaban y tañían instrumentos con gran destreza y acierto, llevando a las almas que las escuchaban al éxtasis, y despertando en los oyentes sentimientos afectivos y emotivos muy intensos. Con la entrada de la sabiduría griega, el acervo musical femenino, quedó relegado a la mitología, donde musas, nereidas, ninfas y cárites, hacían las delicias de los dioses en el Olimpo. Sin embargo, lejos de las deidades, en el ámbito terrenal, destacaron también en por participar activamente en las acciones religiosas como sacerdotisas, o en los propios banquetes.

La conexión entre la terapia musical y la mujer, ha venido marcada desde la antigüedad por la imposibilidad de crecer en un mundo en el que los en una sociedad marcada por la clandestinidad, pues el sempiterno miedo de la iglesia a los efectos de las melodías en el ser humano, y la mano cercana de la mujer en este proceso, provocó que esta práctica fuera prácticamente olvidada hasta el siglo XX.

Lo que más puede sorprendernos es la cantidad de apariciones femeninas en este campo, pues aunque directa o indirectamente, desde el mundo egipcio hasta el siglo decimonónico, las aportaciones de mujeres médicos, músicos, intérpretes, filósofas o consortes reales, ha sido vital para fundamentar la idiosincrasia de la terapia musical actual.

El objetivo principal de este libro es contar como desde la antigüedad, la mujer ha sido parte fundamental del desarrollo de la terapia musical, pues por su sensibilidad, por sus conocimientos o por sus acciones, ha aportado imprescindibles ideas que hoy son empleadas en hospitales y centros específicos con más éxitos que fracasos.

Civilizaciones antiguas

1

Mesopotamia

CONSIDERADA LA CIVILIZACIÓN más antigua de todos los tiempos, la cultura mesopotámica supuso el asentamiento de unas bases artísticas muy interesantes para la cultura europea y asiática. La música tuvo un especial tratamiento al convertirse no solo en un elemento esencial en las oraciones a los dioses, sino que también estuvo presente en ceremonias de todo tipo. A continuación veremos como esta estirpe, fundamentó hechos que relacionaron la música con la medicina, y por extraño que nos parezca, como la mano de la mujer estaba muy presente, siendo indispensable en la consecución musical de momentos que muy bien se podían considerar hoy terapéuticos.

Socialmente, la mujer sumeria estaba bajo la tutela del esposo o padre, que incluso podía venderla como esclava si así lo estimaba conveniente. Sin embargo la pericia de las féminas en aquella época, tenía, al menos culturalmente, mucho que decir y mucho que aportar. Como músicos no tenían parangón, puesto que además aprendían a tocar y cantar desde la infancia en una escuela específica para ello. Por lo que se refiere a la danza, eran las grandes dominadoras del medio, muy

por encima de los hombres. Por supuesto hablamos de las clases acomodadas, de las que por deseo personal o paterno, iban a ser las futuras sacerdotisas de los templos de las deidades.

En las culturas mesopotámicas en general, la música como medio curativo fue utilizada normalmente en los actos de purificación, durante los cuales, las melodías tenían la misión de "limpiar los males" de los enfermos, cuyas partes corporales: alma y cuerpo, estaban en desequilibrio, y era jurisdicción de la armonía musical igualarlas otorgando así la salud perdida. Además, la concepción que tenían de la enfermedad, era bien parecida a la que se manifestó posteriormente en el medievo europeo cristiano. Si se tiene en cuenta que tanto para estos, como para los babilonios, la enfermedad era normalmente consecuencia de una posesión demoníaca, era más que presumible el valor que le podían conferir a la música y la danza, habida cuenta de su capacidad como elemento de exorcismo y extático.[1]

Gracias a una ubicación privilegiada, entre los ríos Tigris y Eufrates (Irak y Siria), se estableció un puente entre las culturas mediterráneas e indostánicas, que fueron depositando allí sus aportaciones, y la música no solo creció en un ambiente religioso, sino también en celebraciones, festividades, en la guerra y como acción terapéutica.

Los sumerios y los hititas fueron los primeros en asentarse en la zona, y demostraron grandes dotes musicales por lo que se refiere al tema terapéutico. Las mujeres cantaban con gran agilidad y podían hacer estremecer a cualquiera que las escuchara, pues acompañaban sus cantos con arpas, tambores, panderetas, liras y cascabeles. Interpretaban una especie de salmos que acababan transformándose en lamentaciones dirigidas a los dioses. Hay que destacar en este punto la fuerza que tenía la música para acompañar las letras y plegarias salmódicas, como muy bien entenderá en siglo XVI Lutero, al introducir en todas las iglesias acompañamiento de órgano, y hacer todas las oraciones cantadas.

El objetivo de los sumerios con estos rezos, era hacer llegar los mensajes a los "oídos de sus dioses", y que mejor que hacerlo con melo-

[1] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.* Ed. Acantilado. Barcelona 2012 p.533

días. Tanto es así que entre el 2144 a.C. y 2124 a.C esta civilización, guiada por el Sacerdote-Rey Gudea, habitante de la ciudad de Lagash, tenía gran afición y convicción por los poderes que atesoraba la música en el alma del creyente. Instruyó personalmente a una caterva numerosa de músicos que eran casi tan importantes como su propia persona. Estos cantores y cantoras (nar y naru), tenían la misión de transmitir el mensaje divino, y por medio de sus destrezas, hacer felices a todos, por lo que las estatuas de Gudea encontradas, llevan una inscripción que reza que ningún cadáver debía ser enterrado sin música.[2]

Data del 2700 a.C, el primer hallazgo terapéutico musical sumerio, encontrado en una tablilla hallada en 1929 en la antigua ciudad sumeria de Ur, por el arqueólogo británico Leonard Woolley[3], en la que se da además, el primer testimonio de farmacopea conocido. Junto con una detallada lista de materias primas como la sal, nitrato, piel de serpiente etc., otras herbolarias como la cañafístula, el tomillo o el mirto etc.; todos para formar ungüentos y pócimas, se invocaba al dios Dumuzi, dios de la medicina y de la música que debía ahuyentar a Erra, divinidad de la peste, y a Asakku, un demonio que repartía enfermedad entre los mortales. Dumuzi, esposo de la diosa de la fertilidad Ishtar, tocaba una flauta de cornalina, y junto a su mujer, formaban un tándem músico terapéutico esencial, pues se acudía a ellos para hallar la curación.[4] Parece ser que interpretaban un himno de lamentación en "dialecto femenino" llamado ersemma.[5]

Vemos los primeros atisbos de la presencia de la mujer en la figura de Ishtar, que se relacionaba directamente con la música y la medicina. Pero nos consta, que no fue la única aparición femenina en los grabados sumerios. También en Ur, se encontraron representaciones festivas en las que había músicos intérpretes, y mujeres cantoras siempre

---

[2] CASSIN, E. BOTTÉRO, J. VERCOUTER, J.: *Los imperios del antiguo oriente*. Historia universal siglo XXI. España editores. Madrid 1982 p.59,98-100

[3] WOOLEY, LEONARD.:*Ur Excavations II, The Royal Cemetery*. Ed. London-Philadelphia 1964 p.73 y ss.

[4] Ibid. ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología…*

[5] VON SODEN, G.:*Introducción al orientalismo antiguo,* trad deC. Gancho. Ed. Ausa. Sabadell 1987

cerca de ellos, en escenas de batallas y de paz. De este modo, en el siguiente ejemplo del *Estandarte real de Ur*, se retrata un banquete real en el cual el Rey-Sacerdote Gudea, comentado anteriormente, y sus diestros músicos, están sacando las tinieblas de la ciudad. Los esoteristas de la época sabían que "una nube de maldad y error la cual envolvía la ciudad estaba siendo transmutada, y fue la magia de la música y los vibratorios ritmos de la ciudad, los que fueron correspondientemente elevados".[6]

Estandarte de Ur. Mediados del III milenio a.C.[7]

En el *Estandarte* arriba expuesto se observa, en el detalle de la miniatura nacarada superior derecha, un músico tocando un arpa de grandes dimensiones adornada con lo que parece ser la cabeza de un toro en el mástil, con una mujer cantora a su espalda. Curiosamente, ese tipo de arpas o liras, fueron encontradas como ajuar funerario en la tumba de la reina o sacerdotisa sumeria Puabi, pues es presumible que ella misma fuera una gran intérprete, aunque también cabe la posibilidad que tuviera a sus órdenes a sirvientas que la tocaran en festividades y en momentos de asueto o sosiego espiritual. Esta última idea es más que probable, puesto que enterrada junto a la soberana, se en-

[6] ZETTLER, R y HORNE, L.: (eds.) *Treasures from the Royal Tomb at Ur* .Philadelphia, 1998

[7] COLLON, D.: *Ancient Near Eastern art. London*, The British Museum Press, 1995

contraron restos de hasta 24 criados que se inmolaron envenenándose a la muerte de su ama.[8]

Fijémonos a continuación en el detalle del arpa que posee el intérprete anterior, datada del 2400 a.C . Bajo la cabeza del toro (símbolo de fertilidad), hay representaciones alegóricas de deidades con forma de animales tocando sistros y liras.[9]

El arpa de la reina Pu-abi. Museo Británico.[10]

Para entender el objetivo de este trabajo, debemos relacionar todos los hallazgos que nos hemos ido encontrando a lo largo de la explicación precedente, para sintetizar, y sobre todo entender nuestra terna principal: música-terapia-mujer.

Sabemos que Ishtar, símbolo de la fecundidad, interpretaba, o bien mandaba interpretar a su esposo Dumuzi, dios de la medicina, canciones en el arpa para obtener la curación a los enfermos. Por ende, se podía poner en práctica igualmente la música para conseguir mayor productividad en los campos, y sobre todo a las mujeres que buscaban ansiosamente descendencia. En relación directa, toda la música se de-

[8] WOOLEY, LEONARD.:*Ur Excavations II, The Royal Cemetery*. Ed. London-Philadelphia 1964 p.73 y ss.

[9] CORDENTE VAQUERO, FELIX y CABRERO PIQUERO, JAVIER.: *Ajuares de material precioso en la necrópolis real de Ur*. Boletin de la A. E.O. Madrid p.230

[10] Ibid WOOLEY…: p. 249

bía interpretar en arpas que tuvieran en su ornamentación la cabeza de un bóvido, mencionado anteriormente. Tal era la veneración por este instrumento, y tan extraordinario el efecto terapéutico que se le confería, que antes de tocarlo, los intérpretes debían lavarse las manos para purificarse, y por lo tanto, conseguir sacar de aquellos artilugios la música más inmaculada y "virginal" posible.

A un nivel telúrico, en los templos sumerios, tanto sacerdotes como sacerdotisas, hacían las veces de las deidades, e interpretaban canciones curativas para enfermos de carácter físico y mental. Eran propiamente los tañedores, o encargaban a especialistas que así lo hicieran. Es probable la presencia de curanderos y/o chamanes en estos actos, puesto que en ocasiones, la terapia musical era prescrita por ellos mismos como único medio curativo.[11]

Cabe destacar que en honor a Innana, (Ishtar), en los nacimientos de bebés, matrimonios y recitales de poesía, se tocaba y se danzaba. Entonces podemos dilucidar, que la música estaba ya relacionada con la neonatología, pues estaba muy presente en los alumbramientos y en la bienvenida al mundo de los recién nacidos.[12]

Los efectos de los instrumentos también estaban muy acorde con la acción terapéutica en si. Además de las liras, y las arpas, también se tocaba una especie de laúd, que por su manejo y sus reducidas dimensiones, era tañido normalmente por mujeres. Los griegos adoptaron este instrumento (pantura), y le dieron la misma potestad, al ser tocado también por ellas.

Los instrumentos de percusión: sistros, crótalos, los grandes timbales de metal y una gran variedad de tambores hechos con metales preciosos estaban diseñados para acompañar las danzas, y eran ejecutados por las propias bailarinas.[13] En cuanto a los de viento, también le confirieron a su sonido, un fin terapéutico. Las flautas, parecidas al

---

[11] CRAWFORD, H.: *Sumer and Sumerians.* Cambridge, 2004

[12] LEICK, GWENDOLYN.: *Mesopotamia: la invención de la ciudad*. Ed. Rubí. Barcelona 2002

[13] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.* Ed. Acantilado. Barcelona 2012 p. 879-880

"ney" musulmán, que veremos más adelante, tenían un sonido etéreo y dulce, agradable al oído y se usaron para realzar así las plegarias a los dioses, pues estaban convencidos que estos las escucharían mejor si estaban acompañadas por las notas de este instrumento.[14]

En cuanto a las formas musicales en si, poco ha llegado hasta nosotros, aunque en las tablillas cuneiformes descubiertas por Woolley, se explican el uso de escalas pentatónicas y heptatónicas, además del sistema monódico, aunque sería muy probable que conocieran la polifonía. Himnos a los dioses y canciones religiosas son las únicas referencias que nos han llegado. [15] Pudo existir el concepto de orquesta, sin embargo, no entendida como lo hacemos hoy.

La música también se utilizó además de para las celebraciones y sesiones terapéuticas, con un carácter funcional. Los egipcios heredarán estas mismas premisas, al cantar en los duros trabajos de las construcciones de las pirámides, y con esto "disimular" las fatigosas jornadas que suponía levantar tan colosales edificios. Los sumerios, cantaban para alabar la bonanza de la tierra y acompañar el trabajo agrícola. Sus acciones votivas, se pueden ver en esta placa tallada en piedra del periodo dinástico arcaico II:

Placa votiva sumeria. Período dinástico arcaico II. Oriental Institute of The University of Chicago.

[14] W. HALLO, W. SIMPSON.:*The Ancient Near East.* Ed. Harcourt, Brace, Jovanovich. New York 1971. p. 28 y ss.

[15] DUCHESNE-GULLEMIN, MARCEL.: *A hurrian musical score from ugarit: the discovery of mesopotamian music*. En *Sourcer form the ancient near east*, vol. 2 fasc. 2. Ed. Undena Publications. Malibu, 1984

El gran acervo musical de los sumerios no fue superado por las posteriores civilizaciones mesopotámicas. Los babilonios, que sustituyeron Lagash por Babilonia como centro neurálgico de todas las operaciones territoriales, se limitaron a adaptar las concepciones músico-terapéuticas de los sumerios, e introdujeron interludios musicales en los textos cantados, potenciando la voz femenina en el conjunto vocal religioso.

La situación social de la mujer no cambio con respecto a Sumer, sin embargo, se le seguía valorando muy positivamente por lo que respecta al arte musical y sus condiciones interpretativas.

Con la entrada de los asirios, el panorama musical cambió radicalmente. Se rompió con la encorsetada tendencia de utilizar la música en los recintos religiosos, y podríamos aseverar que se estaba produciendo el nacimiento de la música profana, dejando de ser un medio de culto, para adquirir un carácter más lúdico. Los instrumentos más utilizados fueron las flautas y las liras, y un sinfín de tipos de trompetas y tambores que invitaban al ritmo y al movimiento danzante, donde la mujer jugaba un papel esencial y necesario.[16]

El crecimiento musical, y por extensión su intencionalidad terapéutica, tuvo un auge interesante hacia la última época de la civilización mesopotámica, pues creció el interés por los avances científicos y por la incidencia de la música en el cuerpo del hombre.

Pero tal vez lo más importante de esta civilización, aparte de la creación de nuevos instrumentos, nuevos pensamientos y aportaciones indudables al mundo cultural, fue que su herencia musical se propagó por Egipto, la India, Palestina, Grecia y a través de ella a todo el mundo mediterráneo, como veremos a continuación.

---

[16] ROAF, MICHAEL.: *Cultural atlas of Mesopotamia and the ancient near east.* Ed. Cherkmark Books. New York. 1990 pp.197-219

2

Egipto

2.1. Los Papiros de Lahun

UNA DE LAS CIVILIZACIONES que más aportaciones culturales ha dado desde su nacimiento hasta su desaparición, ha sido sin duda, la egipcia. Escritura o arquitectura, serían los tópicos que sin pensar podríamos recordar al respecto. Sin embargo, los egipcios fueron prolíficos en disciplinas artísticas tales como la escultura, la pintura, y sobre todo, la música. Al margen de su clasificación por parte de egiptólogos en festiva y religiosa, su carácter emocional, era un factor que tenían muy presente, pues trataba de calmar, sedar el organismo y purificarlo de vibraciones groseras o en ciertos casos, inducir a una especie de trance afectivo, tal y como idearon los mesopotámicos. Al igual que estos, la cercana presencia femenina relacionada con la música como medio curativo tanto en las actuaciones de las divinidades como en la realidad, fueron una constante.

A nivel terapéutico puramente dicho, sabemos que la música era empleada tanto como para combatir las plagas, como para apaciguar el ánimo y regular y crear la compostura del cuerpo físico o *jat*, que debía permanecer acorde con el *ba* y el *ka*, a fin de que todo permane-

ciera apacible.[17] Como ejemplo de este concepto cabe destacar a la diosa de la guerra Sejmet, que se encolerizaba con mucha facilidad y era capaz de causar dolencias y epidemias. Se convirtió en patrona de los médicos, y éstos, al conocer los avatares y el carácter de su divinidad, podían preconizar y efectuar los tratamientos necesarios para que las curaciones fueran efectivas. La música fue uno de los más utilizados, pues según la mitología egipcia, Sejmet era calmada por los otros dioses con melodías y danzas hasta que conseguían apaciguar su carácter belicoso.[18] Hacia finales de julio, con la crecida de las aguas e inundación del Nilo, se realizaba un ritual danzante cuyo objetivo era satisfacer a la diosa (Sejmet) y "tranquilizarla" con la música y el baile para evitar de este modo el ataque de las enfermedades, de los genios maléficos y fertilizar la tierra para tener prosperidad. Este baile era de carácter religioso y ceremonial. Era interpretado por bailarinas que actuaban al ritmo de una música, y cobraban para tal uso en banquetes y fiestas. Se conocía como la danza de Año Nuevo.[19]

Danza de año nuevo

Sus creencias religiosas, basadas en un ferviente politeísmo como vemos, colocaban a algunas deidades como Isis (representada con un

[17] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.* Ed. Acantilado. Barcelona 2012 p.533

[18] CASTEL, E.: *Gran diccionario de la mitología egipcia*. Ed. Aldebarán. Madrid 2001 p.196-197

[19] LEXOVÁ, I.: *Ancient Egyptians Dances*, Nueva York, 2000 vv.pp

sistro musical en las manos) y Serapis, entre las grandes diosas de la curación, y a Imhotep, primer médico reconocido de la cultura egipcia y elevado también a divinidad, se le atribuyeron curaciones rituales y empíricas quirúrgicas, en las que se ayudaba de la música como instrumento canalizador de emociones y sentimientos determinados. Desde este punto de vista, el entramado de los poderes otorgados a cada dios, relacionaba sinérgicamente dos disciplinas: la música y la medicina. Además, la sociedad egipcia trabajaba siempre con cantos: al labrar la tierra, segar, remar... y en todo tipo de ceremonias, se acompañaban con palmas, castañuelas, al igual que órganos, liras, guitarras, trompetas, arpas, flautas, címbalos y tambores.[20]

Lejos de lo que pudiéramos pensar en un principio, la música egipcia no tenía únicamente una finalidad auditiva como factor recreativo, sino que en su mayor parte, era tratada como un remedio terapéutico para el cuerpo humano; de hecho, el signo jeroglífico para esta, era el mismo que para el bienestar y para alegría, con lo que se relacionaban los sonidos de las melodías a un estado anímico concreto. Su símbolo era un loto florecido y por eso muchas arpas aparecen ornamentadas con dibujos de lotos en flor: "Que haya música y canto ante ti, deja tras de ti todo cuidado y preocúpate de alegrarte hasta que venga ese día en que viajemos a la tierra que ama el silencio"[21]

Por otro lado, su carácter etéreo e impalpable, colocaba a la música en una esfera más allá de lo propiamente terrenal, pues era también un valiosísimo medio de comunicación con los difuntos, de aquí se deriva que la música fuera absolutamente indispensable en las celebraciones funerarias, y que no fuera nada descabellado danzar y cantar en las mismas con toda naturalidad, con el objetivo de abrir el "camino a la eternidad" de aquellos que dejaban el mundo terrenal. El papel de la mujer en estas lides era prácticamente esencial, pues con su destreza

---

[20] *Conceptos musicoterapéuticos del pasado válidos en la actualidad*, *desde San Isidoro, al Dr. Letamendi incluido*, es la transcripción del artículo del mismo nombre publicado en el "Anuario" del Instituto Español de Musicología.- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.).- Barcelona.- Vol. XXVI, 1971, pág. 147-171.

[21] PEREZ, *A.*: *La música en la era de las pirámides.* Centro de estudios Egipcios S.L, Barcelona, España. 2001 p.11

en el baile, conmemoraban con diferentes ceremonias danzantes en honor a los muertos. Destacaba la Danza de las Damas de la Acacia, donde las bailarinas iniciaban sus movimientos después de la momificación y se sumaban así a las plañideras; la Danza del Mw, en la que bailaban entorno a la procesión funeraria con plantas en la cabeza para simbolizar las malezas del delta del Nilo; y la Danza de la mesa de Ofrendas: en la que las bailarinas bailaban frente a la mesa de ofrendas, simbolizando el poder del viajero, que acababa de morir, en su primera comida en el otro mundo.[22]

Los músicos alcanzaban una categoría tan elevada, que algunos están enterrados en las necrópolis reales.[23] Inductores de la felicidad, tenían un poder inspirado por los propios dioses, capaz de curar enfermedades.

Toda esta "leyenda" quedaría baldía de no ser por un documento en papiro, de incalculable valor, descubierto por el eminente egiptólogo inglés Sir William Mathew Flinders Petrie (1853-1942) en 1886 en el poblado obrero de Lahun, con el que podemos atestiguar que lo relatado con anterioridad era totalmente verídico. Datado probablemente en 1800 a.C, durante el final de la dinastía XII del Imperio Medio, recoge relatos del 3000 a.C.

El descubrimiento en si, es una colección de papiros redactados en escritura hierática, que nos ofrece la extraordinaria riqueza intelectual de una civilización que no solo trató avances matemáticos y arquitectónicos sin parangón, sino que además, dio cuenta de una serie de observaciones médicas y remedios que eran utilizados para tratar problemas de ginecología y obstetricia, como el tratamiento de las enfermedades de la vagina y del útero, así como métodos para el diagnóstico del embarazo y la determinación del sexo del feto.

Hasta este punto, el hallazgo ya es significativo, pero lo es todavía más cuando la música formaba en este epígrafe una importante labor. Se han encontrado referencias sobre el poder que ejercía sobre la mujer, relacionando esta acción con su fertilidad. Este hecho nos lleva a pen-

[22] LEXOVÁ, I.: *Ancient Egyptians Dances*, Nueva York, 2000 vv.pp

[23] Molinero, P, M, A, y Sola, A. D. *Arte y sociedad del Egipto antiguo*. Ed. Encuentro. Barcelona, España 2000

sar, que para potenciar dicha fecundidad, se tocaba ante la paciente una especie de sonajero (sistro) en forma de fruto o huevo, que al percutirse movía semillas en su interior.[24] Durante el sonar del sistro, se hacia una imposición de manos o quironimia en el vientre de la mujer, y se invocaba a Hathor, diosa de la música y la fertilidad (aparecía representada con una cabeza de vaca)[25], y a la diosa protectora de las embarazadas y los recién nacidos, con forma enaniforme, llamada Beset, que según la mitología, "utilizaba la música para alegrar la existencia de los mortales y recibir con "cánticos" a los nuevos miembros de este mundo (bebés)"[26]. También la diosa menor Mesjenet (presidía los alumbramientos y hacia de comadrona) tenía este cometido, puesto que era la protectora del lugar donde la mujer daba a luz y festejaba con música y danza el nacimiento del niño.[27]

Por otro lado, también se trataban enfermedades mediante la respiración rítmica y pausada, utilizando cantos en los que la prolongación o acortamiento de las frases, provocaba una mejor inhalación y/o exhalación del aire. Las canciones utilizadas para tal fin eran las "Mazdaznan", e iban relacionadas con actitudes posturales en las que se cantaban pasajes escalísticos o sencillas melodías. Un ejemplo de estas posturas[28] en las que se debían cantar para conseguir la finalidad de la acción eran las siguientes:

---

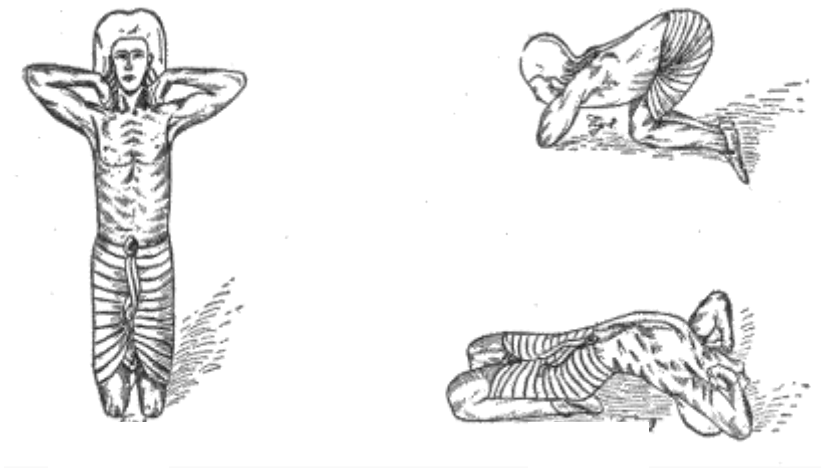
[24] FETIS, F.J.: *Curiosités historiques de la musique*. Revue Britanique, vol. I 1830 pp.442-448

[25] Ver arpa sumeria.

[26] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión*. Ed. Acantilado. Barcelona 2012 p.345

[27] CASTEL, E.: *Gran diccionario de la mitología egipcia*. Ed. Aldebarán. Madrid 2001 p.138

[28] www.mazdeen.com La Bibliotheque Mazdeenne. Consultada el 5-1-2014



Platón, en su libro *Leyes*, planteó lo siguiente al respecto de las posturas y la música:

> "Parece que hace tiempo los egipcios establecieron la regla de que la juventud de un estado debería practicar en sus ensayos posturas y entonaciones que sean buenas. Prescribieron éstas en detalle y las fijaron en los templos, y fuera de esta lista oficial estaba, y aún está prohibido a los pintores y todos los otros reproductores de posturas y representaciones, introducir cualquier innovación, tanto en tales producciones como en cualquier otra rama de la música sobre las formas tradicionales... En lo que respecta a la música ha resultado posible para las entonaciones que poseen una corrección natural decretarlas mediante ley y consagrarlas permanentemente (...) Tenían un modelo establecido en la búsqueda de Maat"[29]

Para poder profundizar en este tema, y remitiéndonos nuevamente a las divinidades, debemos tratar de entender que estos dioses, grandes fuerzas de la Naturaleza, habían creado el universo según unas leyes que eran las mismas para el cielo, la tierra y el hombre, donde la música, aunaba y establecía el orden de estos tres entes: "La música es la expresión y la imagen de la unión de la tierra y el cielo; sus principios son inmutables; fija el estado de todas las cosas; actúa directamente

[29] PLATÓN.: *Leyes*. Libro III

sobre el alma y hace entrar al hombre en tratos con los espíritus celestes".[30]

Todo en la naturaleza guardaba relación entre si, así el concepto de armonía y equilibrio estaba representado en la diosa Matt, una mujer alada.[31] El tridente hombre, cosmos y tierra, formaban un equilibrio frágil, susceptible de ser alterado. La armonía musical, mantenía la consonancia de las partes. Además, como ya hemos comentado, la diosa Hathor, era la dedidad de la música y la danza.

Recapitulando, podemos constatar que una diosa, una mujer, era la encargada de salvaguardar y ponderar la proporción y la simetría del cuerpo humano, y otra de recoger los fundamentos melódicos y rítmicos. La sinergia mujer-armonía musical era una realidad. No es de extrañar por lo tanto, la importancia que tenía para la sociedad el sexo femenino, en todos sus estamentos, y el interés que se tenía en conocer todo lo relativo a ella.

Así pues, gracias a los Papiros de Lahún, sabemos que los médicos egipcios sabían cuales eran las enfermedades más comunes de las mujeres y como tratarlas de modo efectivo. Una mujer egipcia iba regularmente a su ginecólogo como lo hacen en la actualidad y se ponía en sus manos para que le siguieran durante su embarazo con revisiones periódicas (se recomendaba música con carácter sedante y relajante en los periodos de gestación ya que ayudaba al feto dentro del útero).

Otro dato a tener muy en cuenta es que en las pinturas egipcias[32] de los murales de las pirámides, necrópolis, templos y otros edificios significativos, cualquier aparición musical, estaba representada normalmente por mujeres, signo evidente de la relación entre la música y el

---

[30] Revista Digital. *El mundo de Shopia*. www.mundoshopia.com. Consultado el 21-12-2013 a las 13.10

[31] ROBLEDO CASANOVA, ILDEFONSO.: *El hombre y el orden del mundo en el Antiguo Egipto. Maat*, en Historia 16, Año XXVII, nº 336, abril de 2004, págs. 32 a 41

[32] Dancers and flautits (British Museum). Tumba de Nebaum.(1) / Mural en la tumba de Nakt (2,4) 1400 a.C Tebas / Cantoras en la tumba de Rekmire 1460-1430 a.C Tebas, pintura sobre estuco 1435 a.C (3) www.pinturayartistas.com. Consultada el 13-1-2014.

sexo femenino, como hemos visto anteriormente en la explicación de las danzas. Incluso quedó constancia del nombre de una sacerdotisa, denominada Shebut-n-mut, que parece ser que utilizaba la música para tratar enfermedades a través de la declamación y el canto.[33]

Es de lógica pensar que tuvieran maestros masculinos, pero la ejecución, y por ende la terapia musical en si, era conducida por mujeres y por lo que hemos visto, para mujeres, aunque es de suponer que los hombres también eran susceptibles de recibirla.

Por otra parte, la intencionalidad de utilizar la música para fines terapéuticos otorgaba a esta disciplina un carácter científico, y a la vez etéreo y misterioso, de ahí que se aprendiera en las escuelas esotéricas (Misterios) junto con la medicina, la física o la adivinación. En estas instituciones, uno de los primeros ejercicios consistía en provocar a los asistentes un trance con ayuda de la música y otros ritmos. Lo cual, lo hacían para intentar descubrir que ocurría en el estado post

[33] VALDERRAMA HERNÁNDEZ R et col.: *La historia de la musicoterapia en la antigüedad.* Revista Psicologia.com. Publicado 20-12-2010 p.9. También presenta una imagen en el British Museum de Londres.

mortem de la existencia. Por consiguiente, trataban de obtener sabiduría oculta.[34]

Su puesta en práctica no solo era a nivel particular, sino que al parecer también se usaba en los hospitales del Cairo alrededor del 1284 d.C.[35] Esta asiduidad en utilizarla como tratamiento, fue adoptada por los musulmanes al conquistar tierras egipcias hacia el 641 a.d, perfeccionando y dando rigor a sus poderes para tratar a enfermos mentales en los maristanes medievales.[36]

2.2. La figura de la mujer y las casas de Jeneret

La mujer en el antiguo Egipto, era reconocida como complemento del hombre, nunca como iguales, pero con un gran peso en la sociedad, a diferencia de la antigua Grecia y Roma. No es de extrañar pues, que Egipto fuera la única de las antiguas civilizaciones en las que la mujer ostentó el máximo rango jerárquico social, es decir, reinas-faraón. A saber: Nicrotis de la Dinastía VI, Neferusobek de la Dinastía XII, la gran Hatshepsut de la Dinastía XVIII, y por supuesto la archiconocida Cleopatra, de la Dinastía Ptolomeica. Todas ellas, por lo que parece, abarcaron un gran poder cultural, político y social.

Cultivadas como ninguna, las reinas faraón y la realeza, pasaban desde la infancia por una encorsetada educación que posteriormente se traducía en destrezas y en cierto poder social. Las escuelas a las que acudían eran las llamadas Casas de Jeneret (*Jener* significa "tocar música" o "llevar el ritmo"), en las que aprendían a tejer, alfarería y carpintería, pero sobre todo música y danza. Estaban regentadas por la Gran Esposa Real y todos los hijos e hijas de todas las nobles, reinas y concu-

[34] CHAILLEY, J.: *40,000 Years of music*. Macdonald & Co. Londres. 1966

[35] KUEMMEL, WERNER GEORGE.: *Helhitische historisch-chronologische Texie*, Historisch-chronologische Texte II, eds. M. Dietrich et al Gütersloh, Gerd-Mohn. 1985 pp. 455 ss.

[36] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 p.67-68

binas reales.[37] Rendían homenaje a la diosa Hathor. Se les enseñaba a tañer instrumentos de cuerda como el arpa y el laúd, o de viento, como la flauta. Sus danzas rituales tenían un fin divino, puesto que apaciguaban a los dioses, y extrapolando a un espacio telúrico, las intérpretes tenían la facultad de tratar terapéuticamente las almas afectadas (depresivas, ansiosas) por medio de la emotividad de sus cantos y tañidos. Muchas de estas intérpretes se convertían en sacerdotisas del dios Amón, y recibían el nombre de Cantoras y danzarinas de esta deidad, destacando por su destreza en el canto y su capacidad para entrar en trance con las melodías que interpretaban.[38] En honor a esta divinidad, se celebraba la danza del "Opet". Ceremonia en el que las bailarinas acompañaban a la procesión de Amon danzando acrobáticamente, y conmemorando las bodas divinas entre este dios del sol del templo de Karnak y la diosa Mut, del templo de Luxor.[39]

Ostracón de la bailarina contorsionista del Museo Egipcio de Turín Museo Egizio, Turín, 1999.

Baile acrobático en un bloque de la Capilla Roja de Hatshepsut. Dinastía XVIII[40].

---

[37] DESROCHES NOBLECOURT, CHRISTIANE.: *La mujer en tiempos de los faraones*. Complutense,

Madrid 1999 p.54

[38] Ibid. p.83

[39]WILD, H.: *Les dances sacrées de l'Egypte ancienne*, Ed. Sources Orientales 6, Paris, 1963 y en LEXOVÁ, I.: *Ancient Egyptians Dances*, Nueva York, 2000.

[40]EGGEBRECHT,A.: *El antiguo Egipto. 3000 años de historia y cultura del imperio faraónico*, Barcelona, 1990, p. 264.

Los vestigios escultóricos y pictóricos de estos hechos se encontraron en la ciudad de Tebas hacia el 1570 a.C aproximadamente. En ellos se observa perfectamente las contorsiones de las danzarinas, recordando lo que se ha explicado anteriormente de los "Mazdanan" y las posturas que se adoptaban para mejorar la salud corporal y conseguir el objetivo de llevar al cuerpo a una posición relajada pero escorzada, dando a entender la gracilidad de los movimientos femeninos, y encontrando en ello una satisfacción que cumplía una función anímica, y espiritual.

Estas instituciones se llegaron a convertir en un referente social de alta alcurnia, pues aquellas que eran figuras relevantes en las Casas de Jeneret, tenían mayores opciones de contraer matrimonio con jerarcas egipcios. La música que aquí se enseñaba, no solo tenía un fin festivo, ritual o lúdico, sino que también se convirtió en una poderosa arma para controlar o enervar los sentimientos de aquellos que la escuchaban.[41]

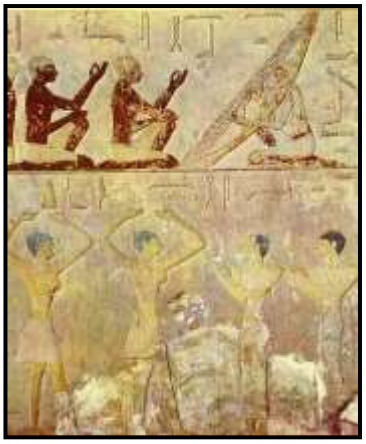
Es significativo señalar que además del aprendizaje teórico-musical, instrumental, y motriz, se aprendía la quironimia (arte de utilizar las manos), para, mediante imposiciones, o bien guías musicales, se modulaban los sonidos y se ajustaban la dinámica y la agógica según el carácter y el momento necesario. La diosa egipcia en la que se apoyaban para tal adiestramiento era Meret, diosa maestra de la quironimia, la música, el canto y la danza, junto con Hathor. Al igual que esta última, el poder mágico de su música procuraba la fertilidad e incidía en el renacer de los muertos, además poseían en sus melodías la cualidad especial de seducir.[42]

A continuación vemos un ejemplo de ello, en el que los cantantes, arriba, gestualizan ante una arpista, y abajo unas danzarinas, se mueven con las instrucciones manuales de unas quironimias.

---

[41] BEDMAN GONZALEZ, TERESA.: *Reinas de Egipto, el secreto del poder*. Oberon, Madrid 2003 vv.pp

[42] CASTEL, E.: *Gran diccionario de la mitología egipcia*. Ed. Aldebarán. Madrid 2001 p.133-134



Cantantes que recurren a la quironimia ante un arpista Danza del Iba. Mastaba de Nenkheftka. Museo Egipcio de El Cairo Sakkara. IV Dinastia.

No se sabe si se llevó a cabo alguna labor terapéutica como tal, pero es probable que se requiriera a avezados/as intérpretes de las Casas de Jeneret para alguna sesión con enfermos mentales, tal y como se deja entrever en los papiros anteriormente mencionados.

Curiosamente, las Casas de Jeneret derivaron en los harenes musulmanes, aunque lo que allí se hacía distaba mucho de lo que se hacía en los harenes del medievo.

Como dato significativo, el médico egipcio, Herófilo de Calcedonia (335 a.C-228 a.C), regulaba la pulsación arterial, de acuerdo con la escala musical y en correspondencia con la edad del paciente. Admitió que el pulso dependía de la actividad del corazón. Lo midió con una clepsidra y determinó su ritmo comparándolo con la música.[43]

La acción constante de la mujer entre la música y la terapia en el mundo egipcio, culminó siglos después con la aparición de una filósofa, clave en la educación y erudición de la doctrina platónica, que desarrollaremos a continuación: Hipatia de Alejandría.

[43] VINTILA, HORIA.: *Dios ha nacido en el exilio*. Ed. Andrés Bello. Santiago de Chile 1988 p.194

2.3. Hipatia de Alejandría

Posteriormente, en el siglo IV de nuestra era, apareció la extraordinaria inteligencia de una mujer egipcia que vivió entre el 355-415. Filósofa, y maestra neoplatónica, la alejandrina Hipatia, fue una pensadora sin igual, llegando a ser la directora de la escuela platónica en el 400 d.C. Presenció como el fervor cristiano, en lucha con el paganismo, destruyó una de las bibliotecas más importantes de occidente, como fue la de Alejandría. Antes de tal catástrofe para la cultura, Hipatia había enseñado filosofía tomando las palabras Platón, y concediendo a la música un lugar indispensable en la educación, capaz de moldear las conductas, y de servir como una poderosa arma terapéutica. A raíz de este pensamiento, y gracias a los documentos recogidos por Damascio (458-538) sobre la vida de la egipcia, nos llega una efeméride sobre el uso de la música para curar el exceso de pasión manifestado por Orestes hacia su maestra. La misma Hipatia, recomendó a este discípulo dominar sus pasiones con la práctica instrumental, que según ella calmaría su exceso amoroso. Concretamente le aconsejó el aprendizaje del aulós, con el único fin de entretener su mente más allá de la diaria relación filosófica que mantenía con su mentora.[44]

La idea principalmente no fue mala, pues el hecho de aprender a tocar dicho instrumento, podía mantener ocupado a Orestes. La técnica[45] requería impulsar bien el aire y focalizarlo hacia un pequeño bisel menor que el de una flauta, por lo que debía emplearse gran fuerza para conseguir sacar un sonido apropiado. Plutarco señaló que las notas del aulós proporcionaban al alma "un sonido agradable, que produce calma y despeja cuando la cabeza está embotada por la bebida, o embriagada de amor".[46] Es probable pues que Hipatia tomara las palabras de Plutarco intentado conseguir el sosiego de un corazón enamorado. Resulta extraño no obstante, que una platónica consumada como la alejandrina, recomendara tal instrumento, al encontrarse en-

---

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

[45] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.* Ed. Acantilado. Barcelona 2012 p. 296-297

[46] PLUTARCO.:*Charlas de sobremesa* VII, 8,4 también en ANDRÉS RAMÓN.: *Diccionario*… p.299

tre los desestimados por Platón, al considerarlo poco refinado y con afinación imprecisa.[47]

Sin embargo, este remedio que sin duda era una cura para el mal de amores, no cumplió el objetivo para el que se prescribió, pues distó mucho del deseado por la pensadora; puesto que Orestes no solo no dejó de amarla, si no que incentivó más en él el amor que le procesaba a su maestra.[48]

La utilización de la música para estos menesteres, sin lugar a duda terapéuticos, por lo que podía desencadenar el amor no correspondido, platónico, o desaparecido, (a saber: depresión, ansiedad, melancolía y otras patologías psicosomáticas), fue objeto de estudio en el medievo por tres médicos Arnaldo de Vilanova, Bernardo de Gordon y Constantino el Africano. Esta terna, insistió en que uno de los tratamientos más comunes de la melancolía producida por el mal de amores era la escucha o la interpretación musical. [49]

[47] PLATÓN.: *Leyes* Ed. Gredos. Madrid 1981 p.8 12 a- 8 12 d

[48] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 p. 124-125

[49] Ibid. p. 162-168

3

Grecia

MUCHAS SON LAS EFEMÉRIDES vertidas a colación de la música en relación con la medicina en la Grecia antigua. Los grandes filósofos, desde Aristóteles, Pitágoras o Platón, entre otros, otorgaron a los sonidos un poder sin igual para muchas disciplinas. La utilizaban como tratamiento para paliar la enfermedades epidémicas, como elemento purificador[50], para amedrentar a las tropas enemigas, para apaciguar los ánimos enervados, para incentivar a los soldados en la batalla y para otras patologías mentales y físicas como la epilepsia, la ansiedad o la depresión. Así, la enfermedad era considerada como una desarmonía entre la parte física del hombre y su parte psíquica, teoría que recogerá Boecio en la Edad Media. Los diversos modos eran utilizados para ayudar a transformar dicha desarmonía (enfermedad), en armonía (salud).

Se esbozaron comentarios al respecto de que la música podía afectar de manera distintas a las personas, dependiendo de factores endóge-

[50] SCHUHL, L. *La musicohtérapic dans I´Antique Greeque*. Presse Medicale, No 71, 1963 p. 830

nos y exógenos, por lo que ninguna melodía causaba un efecto común a todos los que la escuchaban.

Para los griegos, la música era la parte principal de la educación, ya que con ella se llegaba a la armonía de las partes del alma y porque un joven educado en la música advertiría más las imperfecciones de la naturaleza y el arte.[51] La música iba a parar hacia el amor, a lo bello. Junto con la gimnasia era el sustento de la sociedad. Ambas disciplinas formaban una sinergia indisoluble, pues la falta de una en favor de la otra podía hacer a los hombres demasiado rudos (solo gimnasia), o demasiado afeminados (solo música).

A lo largo de la explicación teórica siguiente, se irán exponiendo brevemente las partes de la música griega relacionada con el "ethos", como elemento indispensable para fundamentar la acción terapéutica de la música en el ser humano. De la misma forma, se introducirá la figura de la mujer tanto en cuanto sea partícipe en cualquier efeméride que tenga que ver con la música como medicina o tratamiento.

3.1. Entender la música griega y su relación con la terapia musical

Toda la difícil relación existente entre la música y la medicina en la actualidad, encuentra sus bases en la civilización en la que basamos toda nuestra cultura. Es necesario comentar este origen y su consecución para entender la inteligencia griega, y el posterior desarrollo de la música como medio terapéutico en siglos posteriores, hasta llegar a nuestra centuria.

Desde el Olimpo se predisponían las primeras aportaciones importantes, en las que Apolo era el dios de la pureza mental y moral, de las musas, de la música, y curiosamente de la medicina. Hesíodo señaló en su *Teogonía*: "las musas y el "flechador Apolo", fueron los anteceso-

[51] HEMSTERHUIS, FRANS.: *Escritos sobre Estética: Carta sobre la Escultura. Simón, o de las facultades del alma*, Valencia: Universidad de Valencia 1996. p.121 Damon de Atenas, siempre valoró la educación musical por encima de todas las materias que se estudiaban puesto que la relacionaba con el alma y los estados de ánimo que esta provocaba.

res de los aedos (cantantes) y los citaristas, que han venido al mundo para consolar y aliviar las desdichas de los hombres"[52]. Asimismo, Orfeo, considerado según el poeta Píndaro (518-438 a.C) "padre de los cantos" e hijo apolíneo, era el dios más representativo de la música y los aspectos curativos de la misma.[53]

Tomando estas deidades como base de toda acción musical, la incursión filosófica, astronómica y cosmogónica, hizo de Grecia el primer país europeo que llevó a la música a un estado de relativa perfección. Por supuesto se convirtió en un arte, pero sobre todo en una ciencia. Dentro de unas normas preestablecidas, ya que la música procedía de la divinidad apolínea y órfica, poseía valores terapéuticos implícitos en ella.[54]

Bajo la teoría del "ethos", la civilización griega valoró la música sobre la sensibilidad del oyente, es decir, infundiéndole determinados estados de ánimo: tristeza, alegría, entusiasmo, nostalgia... La idea del "ethos" se fundamentaba en el postulado de que entre los movimientos de la música y los psíquicos del hombre existían relaciones íntimas que posibilitaban que las melodías produjeran un influjo determinado sobre el carácter humano.[55]

Toda la fundamentación teórico-musical, estaba basada en los modos que desarrollaremos más adelante. Ya desde Pitágoras, estaban convencidos del poder curativo de la música y la expresión de cada uno de estos modos.

El teórico musical Arístides Quintiliano[56] (siglo I-II d.C), enumeró tres estados de ánimo que la música podía provocar:

---

[52] HESÍODO.: *Obras y fragmentos. Teogonía*, trad. de A. Pérez y A. Martínez. Ed. Gredos. Madrid 1983, p.94

[53] PÍNDARO.: *Pítica* IV Trad. y ed. Alberto Bernabé Pajares. Ed. Akal clásica. Madrid, 2002 p.176-177

[54] FUBINI, ENRICO.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* . Alianza Editorial, Madrid 1988. vv.pp

[55] GARCÍA LÓPEZ, J.: *Sobre el vocabulario ético-musical del griego*, Ed. Emerita , XXXVII 1969. p. 335-352.

[56] POCH, B, S.: *Compendio de musicoterapia*, volumen I. Ed. Herder, Barcelona 1999. vv.pp

- Systaltiké: composición que producía un efecto deprimente.
- Diastaltiké: el género de música con que se levanta el espíritu.
- Hesikastiké y Mese: pone calma al espíritu agitado.

Además, para Arístides, la música era esencial para la educación, y dentro de la propia educación era terapéutica. Es decir, el intérprete o músico, podía mediante ella corregir el vicio. ¿Cómo?: Se daban dos especies de música: la minorativa, cuando al ser incapaces de persuadir al oyente de una sola vez se le conducía con serenidad a través de graduales disminuciones de la pasión; y la anulativa, cuando desde el principio se conducía al oyente a una transformación beneficiosa. [57]

Aristóteles había señalado que la música podía actuar de varias formas sobre nuestra voluntad[58]:

> "[…] podía incitar a la acción; podía despertar fuerza o vigor en el temperamento; podía producir una mengua o desfallecimiento en el equilibrio moral, y podía quitar por algún tiempo el empleo de las facultades volitivas, de tal suerte, que se podía perder la consciencia de lo que se estaba haciendo, éxtasis. Además, creía que poseía un efecto sedante, calmante, un efecto evasivo al que denominaba "katharsis".[59]

También los instrumentos musicales tenían según su sonido, unas características terapéuticas determinadas. Se podría decir entonces que el "ethos" también se hallaba en ellos[60]:

---

[57] SALAZAR, A.: *La música en la cultura griega*. El colegio de México. Fondo de cultura económica, México. 1954

[58] ARISTÓTELES.: *Política* (Sobre lo relativo a la música). Libro quinto. Capítulo VII.

[59] TATARKIEWICZ, WLADISLAW.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Ed. Tecnos. Madrid. 1992

[60] COMOTTI, GIOVANNI. *La música en la cultura griega y romana* . Historia de la música, vol.1. E. Turner Madrid 1986. pp. 75-94

INSTRUMENTOS	ARMONÍA	USO	TRANSMITE	CARÁCTER
Cítara	Eólica/Hypodórica	Himnos	Virilidad, gravedad	Dinámico
Aulós	Frigia	Rituales	Festividad	Entusiasta

Y también en los ritmos (Gevaert 1965)[61]:

TIEMPOS BINARIOS		
NOMBRE	TIEMPOS	CARÁCTER
Espondeo	2 tiempos fuertes	Tranquilo y marcado
Pirriquio	2 tiempos débiles	Animado y movido
Tróqueo	Fuerte /débil	Danzante y marcado
Yambo	Débil /fuerte	Variable según el momento

Como ejemplo del uso de los ritmos con fines terapéuticos, destaca el gran teórico e intérprete Damon, que prescribía y usaba melodías emotivas para apaciguar a los hombres en estado de embriaguez. Cuando mostraban un comportamiento irreverente y extravagante, ordenaba a un flautista que tocara un ritmo espondeo para hacer cesar las conductas irracionales, debidas a la confusión mental ocasionada por intoxicación etílica.[62]

Igualmente el médico y filósofo Sexto Empírico (160-210), cuenta una historia tomada de Filodemo (75-35 a.C) sobre el ritmo espondeo, que tuvo un efecto terapéutico muy acertado:

> "Pitágoras, observando a unos muchachos en estado de báquica exaltación a causa de la ebriedad y que en nada se diferenciaba de los locos, aconsejó al auleta que les acompañaba en el festejo

[61] GEVAERT, A.: *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, Gante 1875-81, 2 vol. (reimpr. Hildesheim 1965 vv.pp

[62] FUBINI, ENRICO. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* . Alianza Editorial, Madrid 1999. Capítulo I vv.pp

que les tocara la melodía de las libaciones (pie poético espondeo); cuando este hizo lo que le mandaba, los muchachos cambiaron y adoptaron un aire tranquilo, como si hubieran estado sobrios desde el principio"[63]

En cuanto al pie rítmico denominado yambo, dependía del momento en el que se utilizara. Hay escritos que argumentaban que era militar y solemne, por lo tanto esencial para enaltecer las almas en la batalla; y otros que aseguraban que despertaba sentimientos obscenos y emocionales. Estos últimos, nos traen una leyenda mitológica en el que aparece la mujer en la persona de Baubó, hija del fauno Pan y la ninfa Eco, que mediante la danza consiguió consolar a Démeter (diosa cuidadora de mujeres y niños), abatida tras un infructuoso viaje en busca de Perséfone, e hizo igualmente que comiera y se repusiera de su desolación. De este modo, Graves (1996) afirmó que Baubó personificaba las canciones obscenas, en métrica yámbica, que se cantaban para aliviar la tensión emocional.[64]

Es presumible que las costumbres de danzar y cantar en los banquetes tuvieran su origen en estas leyendas mitológicas, en las que como vemos, la mujer ocupaba un papel preponderante.

TIEMPOS TERNARIOS		
NOMBRE	TIEMPOS	CARÁCTER
Dáctilo	1 fuerte/2 débiles	Severo y grandioso
Anapesto	2 débiles/1fuerte	Decidido y activo
Baquio	1 débil/2 fuertes	Exaltación y tumulto
Antibaquio	2 fuertes/1 débil	Relajación y sosiego

[63] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.* Ed. Acantilado. Barcelona 2012 p. 701.

[64] GRAVES, ROBERT.: *The Greek myths.* Ed. The Folio Society. Londres 1996 p. 92

COMBINACIÓN BINARIOS-TERNARIOS		
NOMBRE	TIEMPOS	CARÁCTER
Peán	3 tiempos débiles/ 1 fuerte	Liberación, entusiasta,[65]
Jónico mayor	2 tiempos fuertes/ 2 débiles	Sentimientos impetuosos, violentos o compulsivos
Jónico menor	2 tiempos débiles/2 fuertes	

El peán fue un ritmo y una entonación melódica que tenía efectos terapéutico- musicales muy definidos. Se utilizaba como canto de liberación, como sanación a las enfermedades y en la guerra, para enardecer y soflamar a las tropas.[66] Es nuevamente ilustrativo señalar, que este tipo de música rítmica, fue utilizada por una estirpe de mujeres guerreras, que aun teniendo sus propias danzas y músicas para arengarse en el ataque, usaron como base el peán, otorgándole un poder muy significativo. Hablamos de las amazonas. El gran poeta y erudito Calímaco (310-240 a.C), en su *Himno de Artemís* relató lo siguiente:

> "[…] bajo el mando de Upis la soberana de las amazonas, bailaron una danza guerrera, primero con los escudos, la que se danza arma en mano; luego en corro, una danza de vasto porte; aulós vibrantes marcaban el compás para que a una dieran paso firme… El eco alcanzó Sardes y el país berecintio, ellas con sus propios pies hacían retumbar el suelo entre el fragor…"[67]

Como síntesis, y después de lo escrito por Calímaco, según los tempos binarios, ternarios o combinación entre ambos, se daban una serie de efectos que según la métrica, relajaban, exaltaban, animaban o en-

[65] En un pasaje del historiador griego Estrabon (64 a.C-19 o 24 d.C), se dan detalles acerca del peán cántabro, que distaba mucho del griego, ya que éste era solemne y lento, himno apolíneo distinto del "hyporchema", más alegre y animado. Píndaro y Simónides de Julis, compusieron "pean", tal y como se describen en el cuadro. En la mitología griega, el peán designaba aquellos himnos corales designados a Apolo.

[66] CACCIARI, M.: *El dios que baila.* Trad. V Gallo. Ed. Paidós, Barcelona 2000

[67] CALÍMACO.: *Himnos y epigramas,* trad. de J.Redondo, ed. Akal, Madrid 1999, pp.238-248

tristecían. Esta idea rítmica, está en la actualidad muy en boga, pues se ha puesto de manifiesto que los ritmos rápidos aceleran el pulso y los movimientos, y los lentos apaciguan el bombeo cardíaco.

Una vez vistos los instrumentos y los ritmos, vamos a focalizar nuestra atención en los tonos. El hecho de cantar más agudo o más grave, llevaba también ese "ethos" en la altura de los registros de la voz. Así pues el registro alto se relacionaba con la excitación pasional, y el bajo con la dejación y la languidez.[68] Según Arístides Quintiliano, el "ethos" de los sonidos se extendía también a las regiones de la voz. Distinguía tres: netoide (alta, notas agudas), mesoide (medio, notas medias, e hypatoide (bajo, notas graves).

Para este gran teórico de la música[69], estos tres caracteres presentaban unos efectos que hoy podríamos calificar como parasimpáticos (sistema nervioso encargado de la producción y establecimiento de la energía corporal)[70] desde el punto de vista médico, es decir, tonos que enervaban el espíritu, tonos que lo mecían, y tonos que lo dormían.

Igualmente, Arístides señaló que el género y los matices tenían efectos peculiares, puesto que diferenció también la producción de la voz masculina y la femenina. Esta última, que es la que nos interesa en este trabajo, era por ende aguda, con un "ethos" netoide que por su idiosincrasia, debía enaltecer el espíritu y producir cambios en el carácter de aquellos que la escuchaban.[71]

La importancia de la mujer en los tonos de las voces, la hacía si cabe más dominante en el tema musicoterapéutico, puesto que al abarcar un registro más elevado que el hombre, podía dominar mayor ámbito

---

[68] ARISTÓTELES.: *Problemas Relativos a la Música*. En Obras Completas. Colombia: Ediciones

Universales, 1973.

[69] QUINTILIANO, ARÍSTIDES *De musica libri tres*. Edited by Reginald P. Winnington-Ingram, Leipzig: Teubner, 1963.

[70] Enciclopediasalud.com. Consultada el 15-7-2014

[71] QUINTILIANO, ARÍSTIDES.: *Sobre la Música.* Introducción Traducción y Notas de Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid: Gredos, 1996. pp.56-87

escalístico, y por tanto, tenía a su disposición el despertar mayores efectos emocionales que una voz masculina.

Por último, destacar por encima de todo, en el mismo sentido que lo venimos haciendo, el "ethos" residente en los modos griegos; heredados, adaptados y actualizados, pero respetados por las culturas posteriores a la griega hasta hoy, que siguen siendo enseñanza obligatoria en los conservatorios de música occidentales.

Se enumeraron estados de ánimo concretos ligados a los modos, lo cual quiere decir que había un modo para cada uno de ellos. A saber: dolor, pereza, embriaguez, coraje, sosiego, piedad, persuasión, reposo y prosperidad. En el siguiente cuadro podemos ver que así fue:

MODOS	EFECTOS CONSIDERADOS POR FILÓSOFOS Y PENSADORES				
	PLATÓN [72]	ARISTÓTELES [73]	CASIODORO [74]	PLUTARCO [75]	HERACLIDES
Dorio	Valor/ Coraje	Equilibrio/ Armonía	Modestia/ Pureza		
Frigio	Dignidad, autocontrol, entusiasmo		Fuerza combativa		
Lidio	Sensaciones voluptuosas		Sin preocupaciones	Lamentación	
Hipodorio	Nobleza	Altanero, indomable	Induce al sueño		Indulgencia
Hipofrígio		Acción	Eleva los pensam.		Dureza, severo
Mixolidio	Origen en Safo. Conveniente a la tragedia y patético, armonía patética, lamento apasionado				

[72] PLATÓN.: Libro III (398c, 400c) de *la República* Ed. Gredos. Madrid 1981

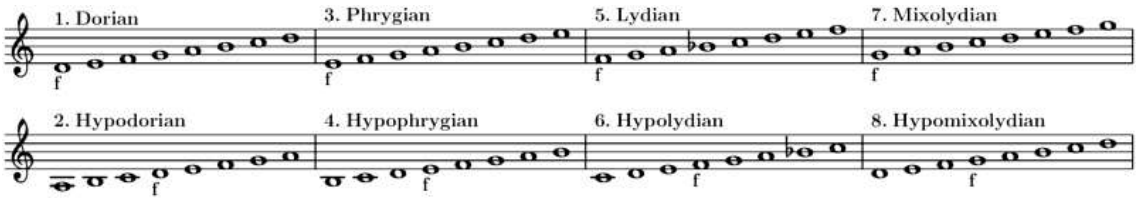
[73] ARISTÓTELES.: *Política.* Libro quinto. Madrid Ed. Alianza 1986 Capítulo VIII

[74] CASSIODORUS.: *Institutiones.* Edited by R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon Press, 1937

[75] PLUTARCO.: *Sobre la música* en *Obras morales y de costumbres*, AKAL Clásica, Madrid, 1987, pp. 354-56 (Introducción de GARCÍA VALDÉS, M.)

Además de esta ordenación, en el siglo XVI, el litigante y filósofo inglés Johanes Casus[76]o Case, compiló todos estos efectos producentes por los modos, y los ordenó basándose en algunos ejemplos concurrentes en la *Iliada y la Odisea* de Homero, y en las escrituras sobre Orfeo y Terpandro, músico espartano del siglo VII a.C : "Modus dorius es el casto y temperado, el modus lidyus es el amoroso y deleitable, el modus phrygius es el también llamado Bacchicus y responde al llamado belicoso, y el modus myxolidius es el melancólico y doliente"[77]

Case extrajo los rangos escalísticos de dichos modos estableciendo así las alturas determinadas y las notas preferentes en las que se debían cantar o interpretar las melodías[78]:



Cuando Platón afirmó que la consonancia y disonancia de los sonidos, podía afectar de manera diferente a cada persona, desconocía por completo que estaba estableciendo una de las bases fundamentales para tener en cuenta el tratamiento terapéutico musical de un paciente. Tal fue el caso, que consolidó la idea de que las melodías "acordes" (agradables) o desacordes (desagradables por su armonía), dependían de la compatibilidad sonora con el individuo. Nunca concretó sin embargo, que la aceptación o desprecio que se tiene hacia ciertas melodías, dependía en gran proporción de factores endógenos y exógenos, tal y como se ha corroborado en la actualidad. No obstante, consideró la idea de que la armonía musical otorgaba equilibrio a las distintas partes del cuerpo, aseverando por tanto que la enferme-

[76] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 pp.265-276

[77] PLATÓN.: Libro III (398c, 400c) de *la República*. Ed. Gredos. Madrid 1981

[78] Ibid. CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la…*

dad era una desarmonía entre la parte física del hombre y su parte psíquica, teoría que recogió posteriormente Boecio[79] en el medievo.

El concepto griego de la terapia a través de la música estaba direccionado a la audición y no a la ejecución de la música. Parece ser, según Sigerist (1962), que el proceso de las sesiones en si, era una especie de psicoterapia que pretendía llegar al alma a través de la palabra acompañada de música. Ante un trastorno, el médico griego procuraba restablecer el equilibrio perdido a través de dos variables: los remedios físicos con medicina tradicional, y los psíquicos con medicina musical.[80]

En todo este catón teórico, relatado de la forma más sencilla posible, habida cuenta de la dificultad y complejidad de la estructura musical helena, se establece a continuación un paralelismo con la figura central de este compendio: la mujer.

En algún momento de la explicación formal anterior se ha hecho referencia a los intérpretes de las melodías. Es de lógica pensar, que tanto hombres como mujeres tenían a su alcance la música y sus efectos, sin conocer en la mayoría de los casos, su contenido emocional tal y como se ha expuesto. Pongamos por caso, que una intérprete femenina fuera capaz de "mover" las conductas de aquel público que la escuchaba. Con más facilidad que el hombre, por razones obvias de registro de voz, y por la manida consideración de sensibilidad del sexo femenino, la mujer podría tener bajo su dominio todos aquellos temperamentos alterables que quisiera, con el simple hecho de tañer, cantar o bailar una determinada melodía. Adecuando la intencionalidad que se propusiera, y utilizando por tanto los modos, los ritmos y los instrumentos correctos, la intérprete podía llevar a sus oyentes a la relajación, enervación, sosiego o animación.

Es pues de justicia alabar las teorías vertidas por los filósofos griegos alrededor de la música como medio terapéutico y educativo, y también, como dijeron otros, nocivo.

---

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

[80] SIGERIST, H. E.: *Civilisation and Disease*. University of Chicago press, Phoenix Books. USA, Chicago. 1962

La enfermedad psíquica fue tratada con música en muchas ocasiones. Directamente relacionado con este hecho y haciendo de nuevo apología de la mitología, nos encontramos con un caso en el que se pone de manifiesto la bonanza de los sonidos en la demencia, en el que la mujer fue protagonista, no como "emisora" de la terapia en si, sino como receptora. Cuenta Apolodoro (I-II d.C) que Melampo, adivino y curandero reputado, tenía fama de purificar a los enfermos y tratar las más diversas enfermedades, para lo cual utilizaba las lustraciones y en ocasiones la música. Preto, rey de Argos requirió sus servicios para curar a sus tres hijas (Prétides), afectadas por una extraña locura que les hacía creerse becerras perseguidas por un tábano; corrían, cabeceaban y no paraban de moverse. Melampo procedió a la curación buscando los servicios de los jóvenes más fuertes de Argos, y junto a ellos empezó a entonar cantos mágicos y canciones, a gritar y bailar de manera frenética. Una de las muchachas murió de cansancio, las otras fueron sanadas y recobraron la lucidez.[81]

En este relato, vemos como la música formó lo que se conoce hoy como el principio de ISO[82], en el que muy inteligentemente Melampo, igualó el tiempo acelerado que llevaban las Prétides y cantó y bailó frenéticamente como ellas. Con esta intención, fue introduciéndose en la mente de las jóvenes y con no poco esfuerzo consiguió, disminuyendo progresivamente el ritmo, bajar las pulsaciones del tempo y del movimiento incontrolado de estas. Sirva como referencia indicar que tanto el afamado baile de San Vito como el tarantismo, fueron tratados de igual manera en siglos posteriores.[83]

Si bien la leyenda de Melampo tuvo en la música un remedio para tratar una patología psíquica, podríamos aseverar que consiguió también una curación física, puesto que las convulsiones y los movimientos descontrolados cesaron. Así pues, destaquemos en este punto

---

[81] APOLODORO.: *Biblioteca mitológica*. Trad. y Ed. J. Calderón. Ed. Akal. Madrid 1987 p. II,2

[82] GARCÍA SANZ, EMILIO.: *Musicoterapia y enriquecimiento personal.* Universidad de Valladolid. Artículo Revista Interuniversitaria Formación del Profesorado, 4 1989 p.7

[83] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 p.113

que la música sirvió también para tratar dolencias tales como la epilepsia y la apoplejía. Aunque no hay documentos que así lo confirmen rotundamente, en algunos se deja entrever que el canto de mujeres esclavas sirvió en ocasiones para conseguir rehabilitar a algún demente y conseguir los propósitos terapéuticos[84], además de ser asidua su participación musical en banquetes y otras celebraciones.

A continuación detallaremos la figura femenina y su incursión en la música como tratamiento de las enfermedades.

3.2. Las nueve musas y su acción terapéutico-musical

Hijas de Zeus y Mnemósine, las nueve musas eran protectoras del pensamiento y las artes, muy especialmente de los músicos, rapsodas y poetas. La palabra que las engloba, *musa*, tenía su origen en la personificación de una *mousiké* (combinación de sonidos, danza y poesía), que ordenaba el caos y sustentaba el Universo como elemento armónico.

Receptoras de los dones del canto y la danza, eran doncellas dotadas de una voz sagrada: "una voz capaz de sensibilizar, de otorgar emociones y desatar sentimientos; una voz capaz de sanar y curar las enfermedades". Y no desdeñemos las danzas. Su costumbre de bailar en corro, perpetuaba la idea de que las danzas circulares aseguraban la fertilidad. Directamente relacionado con este hecho, reposaban, cantaban, danzaban y buscaban inspiración en el monte Beocio denominado Helicón, lugar de virginal vegetación.[85] En este punto debemos mirar hacia el apartado anterior, donde ya los egipcios establecieron que la música podía tener la capacidad de hacer fértiles a las mujeres.

Efectivamente, todo este conjunto cosmogónico, origen del orden universal y humano, tenía un trasfondo eminentemente terapéutico en el alma y cuerpo del hombre.

---

[84] Ver historia de Megaclo en CLEMENTE DE ALEJANDRÍA.: *Protréptico.* Trad. de Mª C. Isart. Ed. Gredos. Madrid 1994, sección II p. 31,2

[85] HESIODO.: *Obras y fragmentos*, trad.de A. Pérez y A-Martínez Ed. Gredos. Madrid 1983 [I-II;p.20-25]

No obstante, y situando el tema que nos preocupa, sacaremos una sutil conclusión. Las musas, todas ellas con el don musical, tenían la capacidad de "manejar" el destino de aquellos que las escuchaban. Su canto embriagador, hacía que todo hombre se mostrase sumiso a sus encantos. Sus ejemplos, sus melodías y sus canciones, fueron adoptados por músicos y cantantes que aludiendo a su extraordinario poder, fueron capaces de intervenir en las enfermedades. La música, cuyo origen se fundamentaba en las musas, sirvió como tratamiento de las patologías mentales, tal y como explicaron Platón, Pitágoras, Aristóteles o Sócrates. [86]

¿Quién tenía entonces el poder de curar con las melodías? Etimológicamente la mujer, sin lugar a dudas. Y si eran ellas las que conseguían dominar tal arte con su hacer, tan apasionados que fueron en el mundo griego con las acciones de sus deidades, ¿porqué no vieron en el sexo femenino una imagen de las musas? Tal vez por el miedo a que el dominio de la música y los cantos pudieran hacerles perder la cabeza, como aconteció con Ulises en *La Iliada y la Odisea*.[87] Incluso llegar a culparlas, pues, ¿cuán fácil ha sido siempre para poetas y filósofos mentar a las musas como si fueran las responsables de la inspiración de sus argumentos? ¿Cuán sencillo ha resultado culpar a estas por no tener la elocuencia precisa en determinados litigios?

Otras figuras mitológicas femeninas, aparte de las musas, tuvieron también una repercusión musical muy relevante. Hablamos de las nereidas como divinidades marinas y las ninfas como divinidades de la naturaleza terrestre. Ambas especies cantaban mientras tejían e hilaban y acompañaban con sus destrezas musicales los viajes de los marineros, las largas jornadas de los pastores ayudando en el devenir y en la curación de las enfermedades que pudieran azotar a los mortales. De ellas derivaron las náyades (ninfas de las fuentes), las dríades (ninfas de los árboles), o las melíades (ninfas del mar) entre otras. En

[86] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.*Ed. Acantilado. Barcelona 2012 pp.1107-1128.

[87] HOMERO.: *Odisea*: Canto XII. Trad. J.M Pabón. Ed. Gredos. Madrid 2010

Atenas y Corinto, Isis y Afrodita, al igual que las musas, ninfas y nereidas eran llamadas *iatroi*, o sanadoras.[88]

Así que podemos pensar pues, que el mundo masculino griego, veneraba a las musas, y por extensión a ninfas, nereidas etc., pero al tratarse de mitología, nunca tradujo su existencia en que pudieran ser reales en el cuerpo de una mujer. Equivocadamente, veremos como existió el ejemplo de una "musa" de origen telúrico, que nunca se dejó doblegar por el poder del hombre y que con su música y su poesía, consiguió tratar el alma afectada de los que la rodeaban. Hablamos de Safo de Mitilene.

3.3. Safo de Lesbos. La décima musa

Si hay mujer con el talento suficiente para destacar en un mundo eminentemente masculino en la antigua Grecia, esa fue Safo de Mitilene (650-580 a.C aprox.). Poetisa, denominada la décima musa, componía canciones con el fin de emocionar; con el objetivo de hacer recordar tiempos pretéritos, o de enaltecer con su lírica el coraje perdido.

El mérito de Safo fue crear un espacio íntimo inexplorado en tiempos llenos de epopeyas y héroes mitológicos. Con su poesía y el tañido de su bárbito o bárbiton (instrumento predilecto)[89], osó dejar de lado el mundo rudo de los belicismos helenos y se dedicó a la exploración de la subjetividad, la exaltación de la pasión y el culto a Afrodita, diosa del amor, el placer y los sentimientos sensuales. En ese mundo de caricias, olores e imágenes que describió magistralmente, se estableció una sinergia entre su arte y el bienestar de la persona, es decir, su lírica en lenguaje eólico, y su música en tonos frigios, dorios y lidios[90], fue utilizada no pocas veces para sanar aquellas mentes perturbadas, ansiosas y depresivas. En el cuadro siguiente de Amanda Brewster

---

[88] PORFIRIO.: *La gruta de las ninfas,* comentario de la *Odisea* [XIII, p. 102-112] Trad. M.Periago. Ediciones clásicas. Madrid 1992

[89] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.*Ed. Acantilado. Barcelona 2012 p.335

[90] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 p.267-275

Sewell, de finales del siglo XIX, se puede observar la acción terapéutica de Safo y el poder de su lírica cantada.

Safo por Amanda Brewster Sewell, 1896. Columbia Exposition

Su profundo conocimiento de la música y de la danza le permitió crear ritmos y metros nuevos: la estrofa u oda sáfica (tres endecasílabos y un adónico final de cinco sílabas). Escribió en el dialecto de su isla, y rara vez imitó a sus predecesores sino que se inspiró en el tesoro popular de Lesbos.

Sus composiciones, preconizaron la teoría de los afectos que Descartes y Mersenne pusieron de manifiesto en el Barroco. Safo, tuvo en cuenta el sentir del público. Acunó los sentimientos de sus oyentes, le habló al amor de una manera hiperbólica en ocasiones, idílica en otras y platónica en las más; y despertó en ellos sentimientos que ella misma quería transmitir. [91]

Según el poeta Manuel Aguilar de la Torre:

> "Ningún otro poeta de la Grecia antigua alcanzó la perfección y belleza de la poesía creada en Lesbos. Apasionados, violentos, indisciplinados, los eolios de Lesbos fueron maestros del canto, de la música y el amor nunca encontró fuera de esa isla palabra

[91] BARABINO, GRACIELA.: *Safo la décima musa*. Número de la revista Octubre-Noviembre 2005. Página consultada el 9-7-2014 a las 13.00. www.razonypalabra.org.mx.

más cálida, más expresiva, más pasional, más bella y más sonora"

Se dieron numerosas representaciones artísticas en ánforas y otros murales griegos antes de nuestra era, referentes a Safo. Así mismo ha sido "musa" de artistas de todos los tiempos, hasta el mismo siglo XIX. Aquí mostramos algunas de las imágenes más significativas, siempre con el bárbito en las manos[92]:

Safo y Alceo, vaso ático de figuras rojas, ca. 480 a.C. Antikenmuseum. Múnich

Reconstrucción de la hidria (ánfora) ática. 435 a.C

El parnaso de Rafael Sanzio, detalle, Safo con otros poetas. Estancia de la signatura. Vaticano

Angelica Kaufmann, *Sappho und Amor*, ca. 1800 Berlín, Staatliche Museen

[92] LUQUE, AURORA. *Safo. Poemas y testimonios.* Ed. El acantilado. Madrid 2004.

Igualmente, su aparición en óperas y composiciones musicales era más que asidua. De este modo, Gounod, en su ópera *Sapho* estrenada en 1851, sobre el libreto de Emile Augier, y basado en escritos arcaicos griegos, aparece una oda titulada *Oh mi lire inmortelle*, con el siguiente texto: "¡Oh mi lira inmortal, que en los tristes días fiel a mis manos fuiste siempre su consuelo! En vano tu dulce murmullo quiere ayudarme en mi sufrimiento, no, no puedes curar mi última herida; Mi herida está en el corazón. Sólo la muerte puede terminar con mi dolor."[93]

Queda suficientemente claro en el texto precedente, que para los griegos, la música tenía la capacidad de curar, aunque en este caso, ni un arma tan poderosa como esta, podía mitigar el dolor del afligido protagonista.

Pero no solo Safo destacó como portadora de la medicina musical en la isla de Lesbos, también se cuenta que la princesa Megaclo, hija del rey Macar[94], curó a su padre de melancolía. Dice la historia que el monarca sufría arrebatos violentos que le llevaban a maltratar a su esposa. Para apaciguarlo, Megaclo se hizo con los servicios de las siete musas de Lesbos, también llamadas las siete vírgenes, a las que la muchacha instruyó en el canto y la música, sobre todo en el ejercicio de la lira. Estas, tras haber aprendido los secretos del efectismo musical en el cuerpo humano, tranquilizaron a Macar con largas y placenteras audiciones, que acabaron por transformar el talante del rey, que dispensó un buen trato a su esposa desde ese momento. Pero ¿quiénes eran aquellas jóvenes a las que Megaclo pidió ayuda? Según el pedagogo y santo Clemente de Alejandría (150-211), eran esclavas misias y "tanta era la armonía que lograban que, tocando sin interrupción […] hechizaron a Macar con sus canciones y consiguieron terminar con su cólera".[95]

---

[93] RODRÍGUEZ TOBAL, JUAN MANUEL.: *El ala y la cigarra -Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica-*. Ed. Hiperión, Madrid 1990, 5ª Edición 2003

[94] HOMERO.: *Iliada* XXIV, p. 544; también en DIONISIO DE HALICARNASO, *Historia antigua de Roma*, sección i p.18

[95] CLEMENTE DE ALEJANDRÍA.: *Protréptico*. Trad. de Mª C. Isart. Ed. Gredos. Madrid 1994, sección II p. 31,2

En la efeméride precedente debemos señalar que la melancolía, tan estudiada a partir del medievo en adelante, ya formaba parte del largo listado de patologías mentales que azotaban al ser humano. Su tratamiento como vemos fue la música, como muy bien justificarán en sus tratados el renacentista Timothy Bright en su *A treatrise of Melancholie* de 1586, o el barroco Robert Burton con su *Anatomy of Melancholy* en 1621.[96]

Por otro lado la mano de la mujer en estas lides, justifica su constante aparición y por lo tanto su pericia para conseguir el objetivo requerido. Veremos más adelante, como las esclavas cantoras eran un reclamo a la hora de establecer el vínculo entre la música y el abatimiento.

Otras poetisas griegas se ayudaron de la música para transmitir su mensaje; de hecho hablaron propiamente en las pocas poesías que han pervivido, de los efectos benefactores de la música en el alma humana, y como los acordes de algunos instrumentos eran capaces de curar la melancolía ocasionada por el amor no correspondido. Algunas de estas rapsodas fueron: Corina de Tanagra, Cleobulina de Lindos, Anite de Tegea, Nosis de Locria, Erina de Telos, Praxila de Sición, Telesila de Argos, Moero de Bizancio.[97]

3.4. El templo de Delfos. El oráculo de la terapia musical

La actividad religiosa que realizaban las sacerdotisas en los templos griegos, tenía como objetivo venerar y rezar por uno o varios dioses determinados, dependiendo a quien estuviera dedicado el susodicho templo. Los rezos en si, heredados de la tradición sumeria y egipcia, tenían un significado purificador, redentor y emotivo, puesto que se elevaban alabanzas y plegarias a las deidades que siendo escuchadas, favorecerían el devenir de los asistentes al culto, de los pueblos colin-

[96] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia II*. Cuadernos de Bellas Artes nº20. La Laguna (Tenerife) 2013 pp.434 y 435

[97] CONEJO ARÓSTEGUI, MARIA ESTHER.: *Un Acercamiento A La Mujer Creadora En La Poesia Lírica Griega Antigua*. Revista Venezolana de Estudios clásicos Presentia. Universidad de Los Andes. Venezuela 1996 p. 92

dantes, e incluso de las naciones participantes en belicismo territoriales constantes. Las acciones de los sacerdotes y sacerdotisas eran esenciales, tanto es así que ellos y ellas conducían la oración hasta el extremo extático que querían con tal de producir efectos "bipolares" (alegría y tristeza) en los asistentes. Para ello, al margen de la palabra, se acompañaban de música y melodías al uso que potenciaban el mensaje que querían transmitir.

Sabemos que existieron gran cantidad de templos helenos dedicados a los dioses venerados (Dodona y Cumas), pero cabe destacar uno en particular, por su incesante actividad religiosa, pero sobre todo por su acción musical, que se convirtió en la verdadera arma terapéutica de las almas que deseaban encontrar liberación y sobre todo sanación. Si a esto añadimos la diligencia de las sacerdotisas que lo frecuentaban, nos encontramos con un lugar tan famoso como enigmático: el oráculo de Delfos. Dedicado al culto a Apolo, dios de la música y de la medicina; a Diana, la diosa del parto, junto con su compañera Rea[98], a quien se atribuía haber traído a Grecia las medicinas cretenses; estaba situado en el monte Parnaso y fue un asentamiento que se remonta a la época micénica en torno al 1400 a.C.

La actividad musical era muy frecuente en Delfos, y así lo presentan varias fuentes. Una de ellas relaciona directamente el templo con la música y la mujer. Herodoto (480-425 a.C) explicó que las jóvenes hiperbóreas (pueblo mítico al norte del Hélade) Opis y Arges habían acompañado a Ilítia y Leto hasta allí, con el propósito de rogar por esta un buen alumbramiento- el de Apolo y Ártemis-, y desde este hecho, las mujeres delfias invocaban su nombre y cantaban un himno para favorecer los embarazos y la buena marcha de la gestación[99].

Posteriormente Plutarco, comentará en sus *Oráculos de la Pitia*[100], que la sacerdotisa oracular o sibila de Delfos, debía controlar la música y el

---

[98] FURST, LILIAN R.: *Women Healers and Physicians. Climbing a Long Hill,*_The University Press of Kenctucky, 1997, pp. 131-148

[99] HERODOTO, *Historias, 3 vols., Historias* IV. Trad. de A. Ramírez, UNAM, México D.F 1984. p.32-34

[100] PLUTARCO.: *Los oráculos de la Pitia.* TOMO VI Trad. de F. Pordomingo y J.A Fernández Delgado. Ed. Gredos. Madrid 1995 p.6

canto para transmitir el mensaje de los dioses, y que en muchas ocasiones dejaban mucho que desear sus destrezas melódicas, muy lejanas según él, de la gran Safo, comentada anteriormente y de la citadorista (canto acompañado por un instrumento de cuerda) Glauce de Quios (siglo III a.C), que parece ser que poseía gran dominio con el arpa y la lira. Sin embargo Plutarco añadió que todo dependía también de la inspiración de la sibila, y que esta se expresaba según su arte y estado extático. Debemos considerar entonces, que los sentimientos que podía transmitir la sibila dependían de su propio estado anímico. ¿Decía lo que querían oír aquellos que la consultaban para conseguir que se sintieran bien física y anímicamente?

Las palabras agradables acompañadas del canto tenían una influencia sin igual en las almas enfermas y deseosas de noticias agradables. Originarias de Asia Menor, esta especie de seres místicos, habitaban en las cuevas y grutas y profetizaban en un estado de posesión extática transmitiendo de esta forma las palabras del dios Apolo. Sus mensajes eran complejos y enigmáticos. Parece ser que su voz tenía efectos acústicos y cacofonías particulares, aunque solían como ya se ha comentado, vaticinar cantando. Sus actuaciones tenían una estrecha relación con la vesania, pues tanto en Dodona como en Delfos, la sibila entraba en grandes arrebatos de locura para facilitar el bien ajeno. Platón así lo contó en su *Fedro*,[101] señalando que dicha hilaridad encontraba en la música no sólo una forma de expresión, sino también un útil para penetrar en el más allá. Por otro lado, según el filósofo, la música se revelaba como un transporte, un medio, pero también como una ayuda para que todo ritual y todo diálogo con los dioses pudiera ser llevadero y produjera encantamiento:

> "Del mismo modo que las madres usan la música para conciliar el difícil sueño de los niños, y en vez de procurarles silencio, les cantan y en el sentido pleno de la palabra, encantan a sus recién nacidos de la misma manera que se encanta a los frenéticos, por medio de este movimiento, que es combinación simultánea de danza y música"[102]

[101] PLATÓN.: *Fedro*. En *Obras completas*. Madrid 1981 p.243 e

[102] PLATÓN.: *Leyes* Ed. Gredos. Madrid 1981 [790c]

3.5. El papel de la mujer en la antigua Grecia en relación con la música

Con la importancia que se le daba a la educación en la antigua Grecia, no es de extrañar que las niñas tuvieran una educación muy diferente a los niños, puesto que tenían menos derechos para la cultura que ellos. Damon de Atenas fue el primero en destacar la influencia de la música en el carácter humano, sobre todo en la juventud, cuando el carácter es aún moldeable[103]. Para Damon, era necesario distinguir entre los distintos tipos de melodías y de ritmos, que tenían el poder de educar hacia la virtud, hacia la sabiduría y hacia la justicia[104]. La música podía hacer nacer ciertas cualidades o corregir vicios, y también conducir al mal. Las enseñazas de Damon fueron la base del valor educativo otorgado por Platón a la música, quien destacaba la importancia de educar a los niños en la música, estimulando el gusto por la belleza y la armonía, como algo afín a la naturaleza racional del alma.[105]

Llama la atención que nos encontremos una civilización tan desarrollada en el pensamiento, y tan retrógrada en las costumbres sociales. A diferencia de Egipto, la mujer era propiedad y estaba bajo la autoridad de los hombres, por lo que nunca decidía su matrimonio. Se les preparaba para mantener la casa en orden y para servir a sus maridos. Su educación se centraba en aprender a leer y a escribir, algo de música y danza, y hacer cálculos básicos para mantener el seguimiento del dinero de la casa. Aprendían a tejer y a coser la ropa de la familia. Dado que los hombres estaban a menudo fuera de casa, ellas eran las que trabajaban y supervisaban el hogar, los esclavos y la vida cotidiana en general.

No podían tener empleos o votar. Su tarea principal era traer hijos al mundo, para que el ejército tuviera más soldados para la guerra.[106]

¿Les dejaban entonces mostrar alguna destreza artística?

---

[103] DIELSKRENZ, N.: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, 1964, p.37 B6

[104] COMOTTI, G.: *La música en la cultura griega y romana*, Madrid, 1986, p.18.

[105] ROWELL, L.: *Introducción a la Filosofía de la Música,* Buenos Aires 1983, p.58

[106] AGUILAR, R.: *Un día en la vida de una mujer griega*, en Historia 16, Madrid, julio, 1997.

La música y la danza que podían aprender en su educación, iba destinada simplemente a tener un mínimo conocimiento artístico para divertimento de su futuro esposo, además se les convencía de que el estudio de la música tenía también un fin bélico, pues si los ejércitos entonaban canciones marciales, asustaban al enemigo.[107]

No era primordial saber cantar y bailar, sin embargo, aquella que sabía hacerlo con destreza, reunía características más atractivas hacía el hombre con el que se desposaría.

Según cuentan las leyendas griegas, la mujer era siempre más susceptible de ser afectada por los sonidos, es decir, más voluble, debido a su mayor sensibilidad hacia las melodías. Tal son algunas de las historias que aparecen en la obra griega más importante de todos los tiempos, *La Iliada y La Odisea* de Homero. Hay dos ejemplos clarividentes que nos demuestran, como la mujer estaba entregada a los sonidos y a las melodías de sus intérpretes, dejando su destino en manos de excelsos músicos:

> "Agamenón, al partir a la guerra de Troya, dejó a Demódoco, excelente músico hábil en el modo dorio, para velar por la castidad de su mujer Clitemnestra, a quien tenia bajo sospecha de ligereza y lujuria con Egisto. Mientras vivió Demónoco, Clitenmestra permaneció fiel a su esposo; pero cuando Egisto lo asesinó a tal proposito, ella se entregó a su apetito adultero"[108]

> " Ulises dejó a Femio, otro músico, con Penélope, y al regresar veinte años después, halló que se había obrado tan bien con su esposa que le encontró merecedor de una gran alabanza, y a ella se le recuerda como el más perfecto ejemplo de castidad"[109]

En estos ejemplos, la figura de la mujer queda en cierto modo relegada a la destreza del hombre, manifestando así lo que se pensaba de

---

[107] MELERO LOPEZ, RAQUEL.: *Así Vivian en la Antigua Grecia*. Ed. Anaya Madrid. 2002 p. 20-50

[108] HOMERO.: *Odisea III*, en KNIGHT, ELLEN E.: *The Praise of Musicke*: John Case, Thomas Watson, and William Byrd, *Current Musicology*, vol. 30, 1980 vv.pp

[109] HOMERO. : *Odisea I.*, trad. Luis Segala y Estadella. Ed. Gredos. Madrid 1927 pp. 149 y ss.

ellas en la sociedad griega. Sin opinión relevante, su voluntad estaba en poder de aquellos que obedientes a sus maridos, debían hacer lo que se les ordenaba con tal de mantener la castidad y refrenar así la lujuria de las esposas.

3.6. La excepción espartana

La mujer espartana disfrutaba de una relativa libertad y autonomía, que les permitía ocuparse de actividades comerciales o literarias, entre otras posibilidades. Desde niñas recibían una educación parecida a la que recibían los varones, entrenándose en gimnasia, música y deportes; se las alimentaba bien para que tuvieran buena salud y se las preparaba para ocupar un lugar central en la sociedad lacedemonia: el de madres de los espartanos.

Su formación tenía lugar en las thiasas o "asociaciones" femeninas, donde se establecía una "relación cultural" entre las jóvenes y sus tutoras, parecidas a la relación entre los varones y sus pedónomos (maestros)[110].

Los espartanos, además de la guerra, también tenían una gran afición por la música. Dos de los músicos más conocidos de la antigüedad griega eran espartanos: Tulio de Terpandro y Arion de Lesbos en el siglo VII a.C. El primero introdujo la música en la enseñanza espartana y añadió tres cuerdas más a la lira, que para entonces contaba con solo 4. Se le otorgó también la invención de los νόμοι ("reglas") para la música. De los seis libros que compuso, se conserva aún su *Partenion*, donde dejó escritas las "coreografías" de una serie de danzas corales destinadas a ser bailadas por doncellas. [111] A ambos se les atribuye algunos episodios terapéutico-musicales como el que aconteció en la isla de Lesbos, donde se cuenta que curaron a los lesbios de una epidemia maligna con música vocal e instrumental compuesta por

---

[110] BÉRARD, C.: *L'ordre des femmes*. La Cité des Images. Religión et societé en Gréce ancienne. Paris, 1984, págs. 85-104.

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

Terpandro. Arión por su parte, disuadió a unos asesinos que planeaban acabar con su vida a través del canto agudo de sus melodías, y gracias a ello consiguió escapar.[112]

En cuanto a las danzas, eran casi tan importantes como el ejercicio militar. La forma musical más utilizada para arengar a los soldados en la batalla fue el peán (ver ritmos), en el que las fuentes más antiguas aseguraban que se introdujo en Esparta en el siglo VII a.C. Era frecuente cantarlo y bailarlo antes o después de la batalla, otorgando coraje a los soldados o agradeciendo el triunfo.[113]

Varias veces al año se realizaban treguas en las batallas que los espartanos llevaban a cabo para celebrar las llamadas Jacintias, Carneas y las Gimnopedias. Eran festividades danzantes con una carga expresiva y sentimental que llegaban a ser terapéuticas para aquellos que las bailaban y sentían la liberación personal, la alegría, el amor, la tristeza o la felicidad, a través del baile. En su origen las realizaban los hombres, pero pronto se derivaron hacia la gracilidad femenina y los movimientos elegantes de las espartanas. Plutarco señaló al respecto que el legislador Licurgo defendió que las doncellas marcharan desnudas en las procesiones con la finalidad de que no fueran inferiores a los hombres, "ni en fortaleza, ni en salud del cuerpo, ni en valor, ni en aspiraciones del espíritu".[114]

En algunos escritos se compararon a las espartanas danzantes de las Gimnopedias con las ménades, ninfas que gritaban, cantaban en pleno delirio, se contorsionaban y marchaban arrebatadas. Claudio Eliano (170-249 d.C) habló en sus *Historias curiosas* de "mujeres posesas desnudas", asaltadas por el furor báquico. También se les llamaba bacantes por el hecho de ser originariamente, las cuidadoras de Dionisio (Baco).[115]

---

[112] Ibid. p.80

[113] HOMERO.: *Ilíada.* Volumen I, trad. R Bonifaz, UNAM, Méxixo D.F 1996 p. 472-474

[114] PLUTARCO.: *Máxima de espartanos.* TOMO III. Trad. M. López Salvá, Madrid 1987 p.227 f, 227 e.

[115] ELIANO, CLAUDIO.: *Historias curiosas.* 2 vols., trad. J.Mª Díaz Regañón. Ed. Akal. Madrid p.III, 42.

Posteriormente los turcos en su cultura sufí, reflejarán este fin curativo con las danzas de los derviches girómagos.[116]

3.7. Las esclavas griegas y heteras. Entre el candor y la terapia

Las verdaderas terapeutas de la época propiamente dichas, fueron las esclavas. Destinadas a la servidumbre, también tenían la función de entretener y divertir a los patricios para los que trabajaban. Muchas de ellas cantaban y bailaban, y amenizaban los banquetes[117] y las reuniones sociales de sus dueños. No obstante, y por lo que se recoge en algunos documentos, las esclavas, extranjeras en su gran mayoría que dominaban el arte musical, eran las inductoras de sesiones que si en un principio no tenían un fin terapéutico, se acaban transformando en momentos esenciales en la vida de los dueños. Cuando algún miembro de la familia se encontraba abatido, deprimido, o simplemente sufría de amnesia, se llamaba a dichas esclavas para que interpretaran música y cantaran suavemente.

Entonces si eran esclavas, ¿dónde aprendían los conocimientos musicales que necesitaban? Muchas de ellas no eran esclavas al uso, sino una mezcla entre cortesanas y damas de compañía. No se dedicaban a la servidumbre cotidiana, aunque estaban educadas para ello, sino que tenían una posición social más elevada que las simples cortesanas, y curiosamente, las heteras, que era como se les llamaba, recibían educación; de ahí sus grandes capacidades para la danza y música, así como el minucioso cuidado de sus talentos físicos. Un ejemplo claro de esto que comentamos fue Aspasia de Mileto (470 a.C-400 a.C), la amante del gran Pericles. Ambos mantuvieron una estrecha relación durante años, hasta que él se divorció de su mujer e intentó casarse con la cortesana, pero las leyes lo prohibían. Aún así tuvieron hijos y vivieron juntos hasta la muerte del político.[118]

---

[116] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 p.39

[117] Cortesana o hetera tocando el doble aulos. Vaso griego de figuras rojas. Escena de banquete, siglo V a.C. Museo Nacional de Ferrara.

[118] PLUTARCO.: *Pericles*, XXV

Perfectamente documentada, la novelista Isabel Martín en su obra *La curandera de Atenas*[119], narra las andanzas de una hetera al servicio de Hipócrates que llega a curar a través de la música el desequilibrio humoral que conllevaba a las enfermedades según el legendario médico heleno. Aunque el personaje central es ficticio, los secundarios, tales como Aspasia y Pericles fueron reales, de ahí el interés que suscita Aspasia de Mileto para este libro. Por lo que parece, Aspasia fue una mujer sorprendente. Era de familia acomodada, pero huyó de su Mileto natal hacia Atenas por negarse a vivir la vida de ama de casa que su condición le auguraba. Era una mujer muy culta, tanto que hasta el propio Sócrates alababa su inteligencia. Su belleza era legendaria así como su hospitalidad: a sus salones acudían los más insignes filósofos y artistas del momento, lo que no era poco, y dirigió una escuela para niñas en la que no solo se enseñaba música o costura. En estas reuniones de eruditos tenía muy clara la presencia de la música como agente terapéutico y relajante, de hecho ella misma interpretaba con gran maestría canciones acompañadas de hermosa lírica tomada de textos homéricos[120]. También se le atribuyeron conocimientos en ginecología y cirugía obstétrica para realizar abortos. [121]

Como excepción a las heteras, aunque siglos más tarde (200-400 d.C), cabe destacar a la sucesora de Aspasia y sus conocimientos, la primera médico griega a la que se le atribuyó un tratado de ginecología y otras enfermedades de las mujeres. Hablamos de la ateniense Metrodora. Aunque parezca extraña su incursión en el mundo de la medicina en esta época, Metrodora escribió en *Sobre las Enfermedades y Curas de la Mujer*, todos los aspectos de las enfermedades que afectaban a la mujer. A diferencia de Aspasia, Metrodora se basó en la medicina hipocrática en la que también tenía cabida la música como elemento de equilibrio entre los humores afectados. [122]

---

[119] MARTÍN, ISABEL.: *La curandera de Atenas*. Ed. Temas de hoy. 2011

[120] GLENN, CHERYL.: *Sex, Lies, and Manuscript: Refiguring Aspasia in the History of Rhetoric. Composition and Communication* 45 (No.4). 1994, pp. 180-199.

[121] SHARON L., JAMES , DILLON, SHEILA.: *A Companion to Mujeres en el Mundo Antiguo* . Ed. John Wiley and Sons. 2012 p.123

[122] FURST, LILIAN R.: *Mujeres curanderos y médicos: subir una cuesta larga*. University Press of Kentucky. 1999 p.138

Algunas de las acciones musicales más comunes de las esclavas griegas y heteras se pueden observar en las siguientes ilustraciones[123]:

Esclavas griegas animando un banquete. Murales helenos en el siglo de Pericles. V a.C

En ambos murales se distinguen los instrumentos comentados anteriormente: el aulós y la cítara, y la "disponibilidad física" de las esclavas para con sus amos.

Homero describió numerosas escenas de la vida cotidiana, donde las mujeres tenían un papel indispensable, y las esclavas llegaron a convertirse en verdaderas dominadoras del arte musical, envidia de sus congéneres y terapeutas ocasionales, tal y como cantaba la hetera Aspasia para encandilar a los grandes pensadores.

[123] HERNÁNDEZ F.J y col.: *Historia Universal. Tomo 8. Grecia Clásica.* Alianza Editorial, 2000

4

Roma

ROMA, CIVILIZACIÓN BÉLICA donde las haya, orgullo de los emperadores que consiguieron grandes conquistas, y germen de culturas cosmopolitas, intentó enderezar la capacidad de razonamiento y percepción estética que los griegos, según ellos, habían perdido de tanto idolatrar la belleza y la voluptuosidad. En su esfuerzo por mostrarse una nación con regias costumbres y huir del a veces excesivo afeminamiento heleno, instauraron el culto del hombre basado en la seriedad militar.[124] Pero el gran poder del que dispuso, social, política y culturalmente, traducido por sus mandatarios en autoritarismo dictatorial, la convirtió en un histrión imperial.

Desde el punto de vista puramente musical, el Imperio Romano no aportó ninguna revolución. Los romanos se limitaron pragmáticamente a adoptar y actualizar a sus necesidades, las tradiciones musicales de Grecia, del mismo modo que hicieron con el arte y la filosofía. A lo largo del tiempo, a través de la asimilación de los pueblos

[124]SANTOSUOSSO, ANTONIO.: *Storming the Heavens: Soldiers, Emperors and Civilians in the Roman Empire*, Westview Press, 2001 p.15-27

conquistados, como los sirios, egipcios o alejandrinos, acomodaron sus usos, instrumentos, costumbres y bases musicales adaptándolos hacia fines rituales, guerreros, épicos e incluso hacia el disfrute sexual. Para el pueblo itálico, cada lugar conquistado con fuerte raigambre musical, era una innovación y un atractivo escaparate para observar las tradiciones danzantes y corales.[125] Tal fue el caso de las danzarinas gaditanas de Hispania, que se caracterizaron por sus movimientos considerados lascivos.[126]

El lazo de unión entre el conocimiento de la península Ibérica y sus costumbres músico-terapéuticas, vino de la mano del geógrafo e historiador griego Estrabón (64 a.C-19 o 24 d.C). Éste comentó no en pocas ocasiones la importante aparición de mujeres en actos mágico-medicinales, danzando y tocando para conseguir efectos determinados en aquellos que, aquejados de alguna patología, recurrían a ellas para buscar una "curación" o tratamiento a su enfermedad. De este modo, Estrabón[127] recogió el testimonio del historiador y filósofo estoico heleno Poseidonios (135-51 a.C), acerca del médico griego Eudoxos[128] (397-338 a.C), que partió de Gadir (Cádiz) hacia África, reclutando para su viaje a jóvenes muchachas cantoras que "curaban todo tipo de enfermedades con su canto", médicos, carpinteros etc.

Parece ser que el poder del canto de las jóvenes hispanas, era cuanto menos encantador. Como ya hemos comentado anteriormente, el registro de la voz femenina, es muy amplio, así que podemos imaginar la tesitura que podían alcanzar y la "gracia andalusí", que empezaban a mostrar los pueblos del sur de Hispania.

Con pocos pero interesantes datos acerca del uso terapéutico de la música, los romanos fueron un pueblo eminentemente de acción, donde la música del género bélico: enérgica y fuerte, era capaz de

---

[125] HAMEL & HÜRLIMANN.: *Enciclopedia de la Música,* Edit. Grijalbo, Barcelona, España 1970 p.76

[126] ESTRABON.: Libro III, cap III.

[127] Ibid.: Libro II, cap III, 5.

[128] SCHNEIDER, JEAN-PIERRE.: *Eudoxe de Cnide* . Ed Richard Goulet en *Dictionnaire des philosophes antigüedades* . Volumen 3, CNRS Éditions, París 2000, pp. 293-302.

producir coraje, virilidad y también salud. La música por tanto tenía un carácter funcional, un fin definido, no como un arte puro y duro, sino como un arma. De esto podemos dilucidar que este tipo de melodías estridentes y guerreras, actuaban sobre la parte física del ser humano, y no sobre la imaginación o las emociones como afirmaban los griegos. Pero tal y como se puede suponer, el uso en demasía de esta música podía ser contraproducente. La excesiva marcialidad, sin contrarrestarse con refinamiento (canciones amorosas, delicadas etc.), podía degenerar hacía un endurecimiento del carácter, convirtiendo el coraje en brutalidad y la virilidad sexual en lujuria.[129] Sin embargo, existe un ejemplo conmemorativo a Belona, diosa de la guerra[130], en el que las sacerdotisas que le rendían culto, cantaban extáticamente los conjuros y vaticinaban autoagrediéndose, tal y como explicó el poeta romano Albio Tibulo (60-48 a 19 a.C): "Así ordena dios que se haga, así la gran sacerdotisa me lo vaticino con su divino ensalmo. Cuando está agitada por el frenesí de Belona, ni la ardiente llama, enajenada, ni el retorcido látigo, teme… está de pie, lacerado el pecho y canta las premoniciones que la gran diosa le comunica"[131]

Hacia el siglo III a.C, encontramos las primeras relaciones existentes entre la música y la medicina desde la adoración de las deidades, como no podía ser de otro modo. El culto a Esculapio o Asclepíades para los griegos, enfatizó los aspectos psicosomáticos de la enfermedad y de la salud, y en sus templos, se invitó a músicos y poetas, amén de tradicionales galenos, considerándolos poseedores de destrezas inigualables para el resto de los mortales. Así se conjugaron sonidos con prácticas quirúrgicas conservadoras. En dichos lugares en teoría sagrados, no solo se acudía a la oración, sino que se atendían las necesidades y las patologías tanto físicas como psíquicas. Si pensamos por un momento en este hecho, nos debería resultar genial la actuación romana al respecto. Como politeístas tenían las necesidades oratorias cubiertas; si tenían alguna enfermedad eran tratados con medicina tra-

---

[129] SCOTT, C.: *Music, its secret influence throughout the ages*. The Aquarium press. London 1969 vv.pp

[130] MARTÍN, RENÉ.: *Diccionario de Mitología Clásica,*. Espasa Calpe. Madrid. 2004, p. 111

[131] TIBULO, ALBIO.: *Poemas, elegías*. Ed. Gredos, Madrid 1993 Vol.I, 6 p.40-43

dicional que conjugaban con sonora; además, la oración con música, como muy bien promulgará Lutero en el siglo XVI, tenía mayor efecto en los creyentes, y los oráculos ayudaban a tranquilizar ante lo desconocido de la enfermedad o los malos augurios y presagios.

El sentido que se le dio a la figura del músico fue, como ya hemos comentado, totalmente funcional, por lo que la labor terapéutica de estos era muy significativa. Los instrumentos que utilizaron fueron los mismos que los griegos (lira, cítara y aulós), pero aumentando el tamaño y por consiguiente su sonoridad y fortaleza tímbrica, tal y como se ve en el siguiente mosaico:

Mosaico romano

4.1. Aportaciones terapéutico-musicales en el Imperio Romano

Sin perder la referencia de los modos griegos, gran cantidad de pensadores, filósofos, médicos y teóricos musicales romanos, pusieron en práctica el tratamiento musical para paliar el azote de epidemias, curar enfermedades psíquicas, moldear conductas inapropiadas o disruptivas, y servir de antídoto ante picaduras de escorpiones (tarantismo y epilepsia). A nivel educativo, solo los hijos varones de familias adineradas tenían acceso, aunque también las mujeres romanas practicaron el arte de la música como cantantes e instrumentistas. Luciano de Samosata[132] (125-181) el escritor griego, elogió las habilidades como can-

[132] MONTERO DÍAZ, SANTIAGO.: *Literatura griega*. Madrid. 1946, pp. 203-204

tantes y tocadoras de cítara de las mujeres aristócratas como también de las cortesanas.

A continuación se reseñan algunas de las opiniones más significativas de los pensadores más relevantes de la civilización romana con relación a la terapia musical:

TEÓRICO	AÑO/ORIGEN	APORTACIONES MUSICOTERAPEUTICAS
Xenócrates	396-314 a.C. Grecia	Curaba las enfermedades mentales con las notas melismáticas del órgano.
Catón	234-149 a.C. Roma	Música funcional. Sonido de la flauta para la caza
Asclepíades de Bitinia	124-40 a.C. Grecia	Trataba insomnio, modificaciones de conducta y enfermedades mentales con música tocada a distancia. Mecenas (70-8 a.C) fue curado de insomnio con este método.
Cicerón	106-43 a.C. Roma	Factor emocional de la música.
Virgilio	70-19 a.C. Roma	Factor disuasorio y efectivo de la música cantada.
Ovidio	43 a.C-17 d.C. Roma	Cantar, danzar y tocar instrumentos movía las pasiones.
Séneca	4 a.C-65 d.C Hispania	"Quien desconoce la música, no conoce nada que tenga sentido"[133]
Quintiliano	35-95 Hispania/Roma	Menciona a Crisifo, Pitágoras y Epaminondas relacionando los modos con las emociones y sentimientos[134], y el carácter funcional de la misma.

[133] "Tú, amigo mío, me enseñas como armonizar entre ellos el triple y el bajo y cómo a pesar de que las cuerdas producen diversos sonidos, el resultado es armonía, sin embargo, mejor lleva a mi alma a estar en armonía con ella misma y no permitas que mis propósitos sean discordantes. Tú me estás mostrando cuán tristes pueden ser los modos; muéstrame, mejor, cómo en medio de la adversidad puedo yo evitar emitir tonos dolorosos" en SENECA.: Libro V, *De la Brevedad de la Vida* (1)- A Paulino. Capítulo XIII.

[134] "De todas suertes, yo preferiría la composición áspera y dura a la afeminada y enervante que hoy usan muchos, la cual, hasta por su manifiesta afectación y monotonía, engendra tedio y saciedad, y cuanto es más dulce, tanto más amengua el prestigio del orador, y más extingue el ardor de los afectos que se pro-

Marcial	40-104 Hispania	Melodías órficas para dominar los impulsos animales.
Apuleyo	123-180 Roma	En su tratado "*De Musica"* dice que la música ayuda a fomentar la religiosidad.
Galeno	130-201 Grecia	La música como medio curativo gracias a la armonía, melodía y ritmo.
Celso	Siglo II d.C Grecia	Utilizó el cámbaro para el tratamiento de la locura.
Marciano Capella[135]	Siglo V d.C Roma	La fiebre podía ser curada con música al igual que las úlceras. Personas con ciática[136] o lumbago podían ser curadas si se tocaba la flauta sobre su cuerpo o cerca de la región afectada, en modo frigio.
Coelius Aurelianus[137]	Siglo V d.C Roma	Utilizaba el modo frigio de manera melancólica unas veces y otras como una furia, y el dorio, para motivar la risa y el comportamiento pueril.

4.2. La mujer en el Imperio Romano, educación y relación con la terapia musical

La figura de la mujer en la antigüedad romana ostentaba un segundo plano en la vida pública, manteniéndose siempre bajo el control masculino. A medida que se crecía en el escalafón social, la "honorabilidad" se hacia más patente, y por lo tanto, se tenía que ir siempre acompañada de un hombre. Es cierto que para algunas cosas, gozaban

pone excitar" en MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO.: *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo I, Volúmenes I-II-III Ed. Universidad de Cantabria. Santander 2012 p.175

[135] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 p.155 o en CAPELLA, MARTIANUS. : *De nuptiis Philologiae et Mercurii.* Apartado IX. En la versión italiana *Le Nozze de Filologia e Mercurio* de I. Ramelli. Milán 2001

[136] Esta idea tomará fuerza en el Renacimiento con Agrippa von Nettesheim, alquimista que redundará en la idea de que la música podía relajar la musculatura contracturaza y bloqueada que producían los ataques de ciática.

[137] Society for the Diffusion of Useful Knowledge *The Biographical Dictionary, Vol III*. Longman, Brown, Green, and Longmans (London) 1844 p. 171.

de mayor libertad que otrora, pues podían administrar su dinero, recibir herencias o pedir el divorcio. Pero no todas las mujeres tenían los mismos derechos. Si erróneamente se ha podido pensar que estas se escapaban del control masculino, debido a esa "libertad", nada más lejos de la realidad, empezando porque no tenían nombre propio, sino que utilizaban la variante femenina del nombre de su marido o padre.

Por otro lado, podían direccionar su vida hacia el sacerdocio en los templos dedicados a los dioses. Las más afamadas, aunque su selección debía cumplir unos estrictos requisitos, eran las vestales. Su confirmación y por tanto elección, se escapaba de la jurisdicción paterna, quedando en manos del *Pontifex Maximus*, y la familia no podía oponerse bajo ningún concepto (rapto de la vestal). Estas doncellas eran muy respetadas por la sociedad y vivían en el Atrium Vestae, cercano al Foro. Su relación con la música era muy notoria, y en cierto modo muy terapéutica, no solo para los que las escuchaban, como asistentes al culto, sino para ellas mismas. Vestidas con atuendos de lino, elevaban himnos a la diosa, cantaban y salmodiaban, dedicaban la mayor parte de su vida al servicio de Vesta, pues comenzaban entre los seis y los diez años de edad, y debían permanecer treinta años. El abogado y escritor romano Aulo Gelio (115-158) así lo contó en sus *Noches áticas*.[138] Aparte de orar, su labor principal era mantener encendido el fuego de la diosa Vesta.

Es probable que siendo reclutadas tan jóvenes, aprendieran música en los mismos lugares o escuelas dedicadas al fin para el que se las preparaba.

Existía una festividad en torno a esta deidad cada nueve de junio, en la que se colgaban hogazas en unos asnos engalanados. El templo se abría a las mujeres casadas que tiraban de los asnos, y durante siete días, el recinto era purificado y limpiado por estas junto a las vestales. Los dioses podían ir libremente al templo a tomar parte de los banquetes, y a ellos acudían las ninfas y los sátiros.[139]

---

[138] GELIO, AULO.: *Noches áticas I* Ed. y trad. M.A Marcos Casquero et col. Universidad de León. León 2006. pp.12 y 19

[139] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.*Ed. Acantilado. Barcelona 2012 p.1643

El resto de la sociedad femenina dependía de que el hombre les concediera más manga ancha o menos a la capacidad de decisión de sus esposas o hijas. Podían acompañarlos a fiestas y recepciones, pero estaba mal visto que se recostaran en los triclinios para comer, al contrario que ellos, e incluso llegó a ser ilegal que consumieran vino.

Por lo que se refiere a la educación, las niñas romanas recibían la misma que los niños de la misma edad, escritura y lectura de los textos griegos; pero curiosamente, cuando los varones se iniciaban en la guerra, las mujeres de un status social alto, recibían en sus casa clases de música y canto con el mismo objetivo que lo hacían las griegas, deleitar a invitados o en determinadas fiestas. En muy pocos casos destacaron en disciplinas puramente masculinas como la filosofía, si bien cabe señalar a Cornelia (189 a.C-110 a.C), hija de Publio Cornelio Escipión el Africano, mujer culta con gran capacidad oratoria, alabada por Cicerón, consagró su vida a la educación de sus hijos, y sobrevivió a todos ellos. Se reconoció su talento y valentía ante la vida, y se le erigió una estatua con su figura (ya desaparecida), siendo la primera de una mujer en exhibirse públicamente en Roma.[140] Otras mujeres también mostraron su inteligencia y destacaron por la educación ejemplar de sus hijos, y por enfrentarse a una nación senatorial masculina corrupta y manida en defensa de sus derechos. Hablamos de Hortensia y Veturia[141].

Mosaico de la casa de Cicerón, Pompeya. Museo Arqueológico de Nápoles

[140] PLUTARCO.: *Vidas paralelas.* Volumen V: *Agesilao, Pompeyo, Alejandro, Gayo, Julio César.* Ed. Gredos, Madrid 2010 pp. 127,140.

[141] PIRALA, ANTONIO.: *Instrucción. Historia de la mujer.* El Correo de la Moda. IV Trabajo nº 33 Madrid 1853 (Artículo de la revista del 8 de septiembre de 1853)

En definitiva, la función de la mujer era la de abnegada esposa, responsable de la gestión doméstica -aunque delegase en los esclavos- y de la educación de los hijos. Pero hay que tener en cuenta por tanto, que si los esclavos hacían el trabajo doméstico, ¿que entretenimientos desarrollaban con el tiempo disponible? Pues desgraciadamente la música no estaba entre ellas, aunque muchas romanas demostraron gran talento al respecto, su ocupación mayor era coser. Tarea eminentemente femenina, que requería pericia y destreza.

Por el contrario, las mujeres con un poder adquisitivo medio-bajo, sin esclavos a su servicio, compaginaban las tareas domésticas con una ayuda en el trabajo de su marido o trabajando para otra persona. Parece ser que hubo algunas que emprendieron negocios con el beneplácito del marido o bien por ausencia de este, pudiendo sobrevivir junto a sus familias gracias a su trabajo.

No obstante, por lo que podemos saber a través de almanaques y calendas romanas, había fiestas exclusivamente femeninas, donde las danzas y la música eran el motor de las mismas, e incluso, hay ciertas inscripciones en las que se hablan de hermandades de mujeres existentes en la Roma de Adriano (117-138 d.C).

Pero entonces debemos matizar y exceptuar ciertos tópicos. Sin lugar a dudas, la mujer tuvo mayor importancia de la que podemos pensar en la época romana. Fueron ávidas consejeras de senadores y emperadores, llegando a ejercer en ocasiones un poder directo. Grandes conspiradoras por sus destrezas sociales y encantos, manejaron los hilos en asuntos turbios y mostraron una inteligencia digna de los mejores estrategas y pensadores.

Si bien nos es harto difícil encontrar alguna relación entre la música como medio terapéutico y la mujer en el Imperio Romano, podemos sin embargo suponer ciertas ideas que pudieron ser efectivamente reales y consecuentes al acervo musical femenino de entonces. En primer lugar, como hemos visto anteriormente, la mujer tenía su mayor ocupación en la costura. Hay documentos que corroboran que era habitual acompañar con música la labor de coser por ser metódica y muy precisa. De este modo, la música rítmico- vocal podía favorecer en el monótono trabajo que suponía hilar. Este hecho tenía, como no podía ser de otro modo, un origen mitológico. Basándose en las

creencias griegas, las ninfas y las nereidas acompañaban sus trabajos de costura con dulces cantos que hacían más amena su labor. Como ejemplo destaquemos a la nereida Galatea, que como tal, hilaba, cantaba y danzaba con gran maestría, y conseguía distraer el aburrimiento;[142] o a Aracne, leyenda extraída de la *Metamorfosis* de Ovidio[143], en la que a medio camino entre ninfa, diosa y mortal, hilaba y tejía con gran destreza. Al margen de la historia en si, que no completa el interés de este trabajo, cabe destacar una obra pictórica en la que Velázquez (1599-1660), retrató la labor de los telares antiguos, y el uso de la música en ellos como factor funcional, representada en este caso por la viola de gamba[144]:

La Hilanderas. 1657 Museo del Prado. Madrid

En la cultura romana, estas ninfas y nereidas, recibían el nombre de camenas. Curiosamente, una de estas camenas, la ninfa Egeria, cantaba suavemente y era protectora de las mujeres encintas que le rendían culto. Juvenal, Macrobio, Ovidio o Capella hablaron de ellas en sus escritos desde un punto de vista musical, en el que sus destrezas

[142] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.*Ed. Acantilado. Barcelona 2012 pp.787

[143] OVIDIO.: *Metamorfosis*. Libro IV

[144] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia II*. Cuadernos de Bellas Artes nº20. La Laguna (Tenerife) 2013 p.429

con las melodías vocales proporcionaban beneficios en el ser humano.[145]

Por otra parte, la antigua Roma es considerada la cuna de la música clásica y ópera. Los romanos disfrutaban de orquestas, compañías de ópera, coros y grupos de cámara. Las actuaciones orquestales frecuentemente implicaban bailarines, que a diferencia del teatro, incluían a las mujeres. Los antiguos romanos tenían música en directo para acompañar las comidas, que ya en el siglo XX, se ha demostrado que era un elemento físico esencial por su influencia en el sistema simpático y por ende, terapéutica para realizar una buena digestión.[146]

Recreación de una banquete romano. Al igual que los griegos, se muestran los instrumentos de percusión y el aulós además de las danzarinas.

[145] Ibid. pp.392-394.

[146] Ibid. p. 609

Otras civilizaciones

5

India

LA TRADICIÓN HINDÚ, COMO LA MÁS ANTIGUA junto con la china, indicaba que la música inducía a la meditación y al trance contemplativo, utilizando los llamados "mantras", que fueron utilizados por los sacerdotes (udgatr) para conseguir un clímax extático y místico casi etéreo. La primera aparición de dicha palabra fue en el *Rig-veda* (el texto más antiguo de la India, de mediados del II milenio a. C.), y significaba "instrumento del pensamiento, oración, ruego, himno de adoración, palabra aplastante y canción". Por otra parte estaba el *sama-veda,* dedicado al conjunto de canciones para ejecutar con *tala* (ritmos prescritos) y *raga* (melodías prescritas), exorcismos, encantamientos y plegarias devocionales hacia los dioses. Estos cantos debían ser cantados antiguamente siete veces al día, y cada uno de ellos estaba indicado para un momento determinado, por lo que no era conveniente cambiar el orden de los mismos, ni cantarlos a deshoras. La finalidad hindú sobre la música en la antigüedad, poseía un fin muy definido, puesto que no era el arte por el arte de

componer o escuchar, sino que era un elemento coadyuvante a la hora de desarrollar cualquier actividad mental y mística.[147]

Era una música homofónica, donde no contaban con instrumentos capaces de expresar el fervor que le dieron posteriormente los griegos, egipcios o los propios sumerios. Por esta razón, y por ser una música bastante subyugada al texto y al mensaje, se convirtió en un arte minoritario. Solo tenía tres registros emotivos desprendidos de la música: el alegre, el solemne y el triste. Era la denominada música karnática.

En cuanto al uso terapéutico, cabe destacar que los médicos vedas, curaban con ayuda del llamado *yogui* (practicante de yoga), cuyo objetivo era por medio de la sílaba AUM recuperar al enfermo de sus dolencias. El más antiguo de los yoghis conocidos fue Patanyali (siglo III a.C). Cantaba esta palabra repetidamente, significando la A el sonido de la tierra, la U el del espacio intermedio, y la M el del cielo, haciendo caer la columna que separa los dos mundos, y que estaba directamente relacionada con la patología del paciente. La medicina hindú (llamada *ayurveda*), creía que las enfermedades estaban causadas por faltas conscientes o inconscientes cometidas por el enfermo. La dolencia, hacía aumentar la materia inerte del hombre y disminuía la sustancia sonora, por lo que mediante los sonidos se debía expulsar al demonio causante del dolor. Por lo tanto, curaban por medio de la sugestión de la palabra acompañada de música y la inducción hacia un estado hipnótico-trance, que favorecía sin lugar a dudas a la relajación del enfermo, hasta no sentir dolor físico ni mental.[148]

En la actualidad se ha demostrado que la música utilizada por los yoghis y los ayurvedos (médicos) ayudaba no solo a crear un ambiente relajante, sino también ayudaba a promover un estado meditativo.

---

[147] GRIFFITH, RALPH T. H.: *The Sāmaveda Saṃhitā* (pág. VI), texto, traducción, comentarios y notas en inglés (primera edición: Benarés, 1893), edición revisada y ampliada en 1991 por Nag Sharan Singh y Surendra Pratap (esta edición agrega el texto en letra sánscrita devánagari con las marcas métricas completas necesarias para el canto). Nueva Delhi: Nag Publishers, 1991.

[148] FRAWLEY, DAVID.: *American Institute of Vedic Studies health care professional's independent study course in ayurveda.* American Institute of Vedic Studies, 1992. pág. 128

Las vibraciones de la música creada con instrumentos especiales tales como los cuencos tibetanos, ayudan a relajar los músculos y la mente. A veces esta música no es tan placentera como la música clásica pero su efecto es más sedante.

5.1. La función de la mujer en la sociedad hindú y el aprendizaje de las artes en el harén

Por lo que se refiere al papel de la mujer en la india antigua, ocupaban una posición secundaria en la familia y en la sociedad. Una vez privadas de la infancia, y lanzadas a la edad adulta de forma brutal, las mujeres realizaban las tareas más duras y que presentaban mayor riesgo para la salud; las responsabilidades de la reproducción, la división sexual del trabajo; la escasez de educación y capacitación. Su deber era producir hijos para contribuir a la riqueza de la familia patriarcal. Durante el periodo clásico del hinduismo, la brecha educativa entre hombres y mujeres se amplió. Como los brahmanes aumentaron su control del hinduismo, las mujeres tenían prohibido montar, tenían que tomar los alimentos después de sus maridos, no tenían derechos a la herencia, y su suerte se hizo aún más insegura por la poligamia. Fueron excluidas del estudio védico, por lo que lo mejor que podían hacer era acompañar y apoyar a sus esposos en la búsqueda de hombres para el desarrollo espiritual. La mujer hindú debía centrarse en su marido, que iba a ser su dios.

Tras tan encorsetada y arcaica sociedad, podemos dilucidar que el sexo femenino tenía unas posibilidades casi nulas de subir en el escalafón social por méritos propios en el mundo hindú. Sin embargo, y haciendo un estudio riguroso de uno de los documentos hindúes más antiguos que se conservan, el *Natya Shastra* (400-200 a.C), se ha podido extraer una interesante conclusión al respecto. Al igual que pasaba con los egipcios, las dotes artísticas de las mujeres de la India, se debían desarrollar con una educación especial (casa de Jeneret en Egipto), en un lugar especial, y para un fin muy definido. La educación no era conceptual, sino actitudinal; el lugar ideal para ello era el harén real, y el fin era saber danzar, cantar, y expresar con el cuerpo todo aquello que la música karnática les iba marcando, reflejo de los deseos y acciones de los dioses.

Aquellas mujeres que no conseguían entrar en el harén real, permanecerían sumisas el resto de sus vidas a los designios de sus maridos o padres. Entendamos harén como una pequeña sub-sociedad palaciega formada exclusivamente por mujeres con funciones muy concretas.

FUNCIONES ESPECÍFICAS DE LA MUJER DENTRO DEL HARÉN REAL[149]			
TIPOS DE MUJER	CARACTERÍSTICAS	ACTITUD	EMPLEO
Reina principal	Alta cuna. Es la de mayor edad. Jefa del harén.	Libre de ira y malicia. Tranquila, benevolente, cariñosa.	Comprender al rey y ayudarlo en todo lo que necesite para que sea feliz.
Otras esposas reales	Son jóvenes. Puras y con posibilidad de ascender.	Deseosas de afecto, y siempre receptiva. Celosas de las demás	Acompañar al rey según necesidad
Esposas de la nobleza	Hijas de generales etc. Pueden ascender por méritos propios	Encantadoras, buenos modales. Celosas de las demás.	Deben al rey afecto y honor, puesto que el futuro profesional de los padres depende del rey.
Esposas ordinarias	Encanto físico y edad joven	Libres de indolencia y crueldad. Celosas de las demás	Expertas en el disfrute del amor. Siempre alerta y lista para actuar.
Concubinas	Honestas y claras en el trato.	Carentes de celos. Afables, humildes y tolerantes.	Seguir los deseos del rey. No tienen por que ser sexuales

[149] MUNI, BHARATA.: *Natya Shastra,* Varanasi: Chowkhamba Krishnadas Academy. Vol.II. 2002. pp.27-70

Artesanas	No importa la edad sino la experiencia. Dominan diferentes artes.	Agradables, humildes, dulces e inteligentes.	Se ocupan de pintar, y de cosas esenciales para la comodidad del rey.
Actrices	Belleza física, buenas cualidades. Saber música y arte dramático. Inteligentes y hábiles	Dulces y encantadoras Saber utilizar el razonamiento positivo y negativo.	Entretener a la corte real. Según su destreza cobraban gran importancia.
Bailarinas	Mujeres de hermosos miembros, inteligentes, libres de enfermedades venéreas acostumbradas al trabajo duro, capaces de realizar varias artes con destreza.	Corteses en el trato, siempre fuertes, libres de indolencia	Entretener a la corte real. Según su destreza cobraban gran importancia.

Aparte de las expuestas arriba, y ya en menor grado de importancia, estaban las doncellas, las espías o Mattaharis, las damas viejas, las asistentes, las mensajeras y aquellas que eran contratadas para pasear por los jardines y hablar cortésmente a aquellos que se encontraban.

Como podemos observar en el cuadro precedente, el gran número de mujeres que formaban parte de la sociedad personal del rey, establecían una pequeña isla jerárquica dentro de la corte. Las más significativas para el propósito y tema de este trabajo, eran las actrices y las bailarinas. Ambas poseían el conocimiento de algunas disciplinas importantes, por lo que de una forma u otra, eran las encargadas de entretener, agradar y contribuir al sosiego, relajación y evasión de las jornadas cortesanas. No sólo entretenían al sector masculino de la corte, sino también a sus propias compañeras de harén, por lo que podemos dilucidar que la carga terapéutico musical estaba en manos de ellas. El aprendizaje tanto del arte dramático, como del canto y el tañido de instrumentos, se realizaba en el mismo ambiente palaciego. Allí estudiaban la declinación, la expresión corporal, la música y aprendían a como expresar a través de las melodías, sonidos y movi-

mientos. Probablemente los conocimientos teóricos de todo este aprendizaje pasaban de unas a otras, es decir, las más antiguas en el campo del arte, enseñaban a las nuevas y así sucesivamente, bajo la inquieta supervisión de los hombres eruditos que velaban para que todo fuera perfecto, y la gestualización de las acciones fuera la ideal para que cuando se les requiriera siempre estuvieran felices y contentas, y transmitieran ese sentimiento a los demás.[150]

Dado que las danzas podían ser interpretadas tanto por hombres como por mujeres, destacaron aquellas en las que estas tuvieron un papel preponderante, por el contenido místico-ascético y por la gracilidad con la que lo hacían. La música y el arte de la danza, siempre estuvo presente en los templos a través de la tradición *devadasi*. En el sentido literal el término *devadasi* significa *sirvienta de la divinidad.* A través de la danza la *devadasi* expresaba la unión y comunicación con la deidad y manifestaba simbólicamente su orgullo y su devoción. El mero hecho de casarse o unirse con la divinidad y bailar en el templo, la acercaba al estado divino y la hacía diferente del resto de las mujeres y de muchos hombres. La tradición *devadasi* de los templos fue evolucionando, transformándose y convirtiéndose en lo que hoy se conoce como la danza clásica india o *Bharatnatyam.*[151] Había hasta ocho danzas, pero la más significativa era la *Bharatanatyam*, en la que una bailarina profesional debía reunir las siguientes cualidades: joven, esbelta, hermosa, con grandes ojos, pecho erguido, segura de sí misma, ingeniosa, agradable, capaz de saber cuándo bailar y cuándo dejarlo, capaz de seguir el ritmo de los sonidos y la música, y de bailar al compás de otros; debía poder llevar espléndidos vestidos y en general mostrar un carácter alegre. [152]

La expresión corporal de estas danzas era esencial. La quironimia, como mostraron los egipcios, indispensable para transmitir el men-

---

[150] MUNI, BHARATA.: *Natya Shastra,* Varanasi: Chowkhamba Krishnadas Academy. Vol.II. 2002.pp. 206-207.

[151] GARCÍA-ARROYO, ANA.: *Sexualidades alternativas en el arte y la cultura de la India*.: Ellas Editorial, Barcelona 2006. Artículo *La representación de las mujeres en la India. Imágenes de la historia.* p.9

[152] MĀNI MĀDHAVA, CHĀKYĀR.: *Nātyakalpadrumam.* Ed. Sangeet Natak Akademi, Nueva Delhi 1996. p. 6

saje, y los ojos, el elemento principal, pues poseían hasta 34 posiciones distintas que comunicaban más que los escorzos del propio cuerpo. Por lo que parece, constaba de gestos muy elaborados, sentimientos y estados de ánimo. Las acciones eran el alma de la danza y los hombres no la podían representar. El fuerte carácter espiritual y terapéutico, ocasionaba que todas aquellas *narthakis* (bailarinas) que la practicaban se convirtieran por momentos en verdaderas representaciones divinas, siendo veneradas por los hombres. [153]

Bailarinas y actrices hindúes. Dibujo actual. Anónimo

Esta tradición venía fundamentada, como no podía ser de otro modo, en las acciones de los dioses que veneraban. Había diosas, pero eran una prolongación del dios central, es decir, las parejas. Por si solas tenían poderes y quehaceres con respecto a la música y sus efectos, pero eran dependientes del triunvirato divino Brahma, Visnú y Siva. Sus esposas, Sarasvati, Laksmi y Pravati, respectivamente, y sobre todo la primera, hacían las delicias de sus maridos con sus destrezas artísticas, tal y como reflejaban los humanos en la sociedad real en la que vivían.

Los dioses cantores y danzantes eran los *grandharvas* que tenían un extraordinario poder sobre los animales del mundo (incluido el hombre). En su versión femenina, se hallaban las *apsarás*, guardianas de la

[153] Ibid.

música y las artes. Urvashí, ninfa y doncella celestial, fue la más afamada de todas ellas[154].

Dado el carácter etéreo del pensamiento hindú en el tratamiento de enfermedades, la música cobró una especial relevancia en manos de las deidades hinduistas, como hemos comentado. Destacaba Sarasvasti diosa de la música y la palabra, esposa del gran dios Brahma. A esta se le atribuye otro vocablo yogui, el AIM, y su presencia en los ritos de fertilidad acompañados de música era habitual,[155] además en estas celebraciones tenían especial importancia las instrumentistas femeninas tocando el sitar (tipo de laud):

Diosa Sarasvati. Dibujo actual. Anónimo

También estaba la diosa de la danza mortuoria Kali, y las vaqueras danzarinas de Krsna, llamadas *gopi*, que bailaban con fuerte sensualidad y sus movimientos eran el significado místico de acercamiento y apasionada unión con Dios.

[154] SUBRAMANIAM, K.:*Mahabharata . Libro del bosque 9*. Trd. al catalán, A.Martí, Reus. DLT Samadi Marga 2002

[155] ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión.* Ed. Acantilado. Barcelona 2012 pp.1470-1472

Gopis bailando entorno a Krsna 1700-25 Sirohi. Colección privada.

La herencia de las *gopi* se personificó en las mujeres que se dedicaron a las danzas y al teatro de tipo ritual y ceremonial que hemos visto anteriormente.

Así que, en síntesis, podemos extraer varias conclusiones interesantes con respecto a la acción terapéutica de la música en el mundo hindú. En primer lugar su consecución estaba en manos de las mujeres, realizando en un mundo místico y mágico, todas aquellas actitudes reflejo de sus dioses. Por lo que hemos visto, en el campo de la danza, sólo ellas eran capaces de reproducir esos sentimientos y emociones con la mirada, las posiciones del cuerpo y los cantos. A pesar de ser una cultura con pocos alardes musicales propiamente dichos, se podría considerar que completaban tal "carencia" melódica y rítmica con el resto del arte corporal y gestual. El carácter que debían mostrar siempre las actrices y bailarinas, era ya directamente un elemento terapéutico muy a tener en cuenta, pues la felicidad que estaban obligadas a expresar, era recibida como una medicina para todos aquellos que escuchaban y presenciaban sus actuaciones. De ahí se deriva que todas las esculturas, dibujos y demás representaciones tengan siempre un aspecto de eterna felicidad, agradecimiento y bondad.

6

China

LOS CHINOS SIEMPRE HAN USADO MÚSICA para tratar enfermedades, puesto desde la antigüedad solían decir: "La música es tan buena como la medicina, la música precede a la medicina". En un origen ancestral, la cultura china adoptó la idea de que la música formaba parte del ser humano mucho antes de los primeros tratamientos con medicina tradicional, por lo que la consideraban como la primera medicina antes que ninguna, por su carácter etéreo, y por la "simplicidad de sus formas". Tanto es así que a nivel terapéutico todo dependía de las cinco primeras notas de la escala, que estaban dedicadas a curar o tratar determinadas dolencias. Ninguna civilización anterior había establecido tan claramente la intencionalidad curativa de las notas destinadas a una patología concreta. Por lo tanto, con prescripción médica o no, el terapeuta era el propio músico, ya fuera mujer u hombre, según la dinastía en la que se encontraran: "Los mensajes en la música se expresan en tonos, ritmos y notas, pero son más que todo eso. Ellos son lo que el músico que se cultiva llega a entender

como el verdadero significado de la vida, reflejado en el arte de la música".[156]

Por lo tanto, según las dinastías, la música cobró mayor o menor importancia, siempre con una raigambre terapéutica muy presente:

Dinastía Shang (s. XVI-XI a.C.): Respeto hacia los hechos y seres sobrenaturales. La música y la danza fueron importantes medios para conectar a Dios con los hombres. Eran pues actividades veneradas. A este período corresponden diversos instrumentos musicales que han sido encontrados en excavaciones arqueológicas, tales como campanas de bronce, flautas de pan (zampoñas) y órganos de boca.

Dinastía Zhou (1100-221 a.C.): Durante este período se continuó con el desarrollo musical heredado de la Dinastía Zhang, pero mientras esta veneró a las deidades, aquella lo hizo hacia los ritos. Fue la primera dinastía en establecer reglas para los ritos y la música. Estas actividades estuvieron reservadas para la clase alta de la sociedad. La música fue una de las cuatro materias principales que debían estudiar los hijos de los nobles. La oficina de música contaba con alrededor de 1400 personas.

Dinastía Qin (221-206 a.C.): En esta dinastía la música fue considerada un pasatiempo sin ningún beneficio. Fue establecida como una actividad para perder el tiempo. Se mandó destruir la mayor parte de los libros, instrumentos y manuscritos de música.

Dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.): Durante este período se estableció una oficina de música para que se encargase de la música ceremonial.

Dinastía Tang (618-906 d.C.): La música secular de la corte alcanzó su punto más alto. Había diez orquestas y una de la Corte Imperial con cerca de 1400 miembros.

Dinastía Sung (960-1279 d.C.): Esta etapa (junto con la anterior) fue considerada como la Edad de Oro de la música china. [157]

---

[156] LAU, FREDERICK.: *Music in China: experiencing music, expressing culture.* Nueva York: Oxford University Press 2008 p. 55 y ss

Desde el año 1300 a. C, se usaban como hemos indicado, solo las cinco primeras notas de la escala pentáfona, y fue una tónica impuesta en los posteriores milenios, hasta integrar, como expansión a los cinco tonos básicos, la escala heptáfona. Los cinco sonidos se relacionaban con la medicina clasificándose de la siguiente forma:

La nota Gong (do) estaba asociada con el elemento tierra y el bazo. Daba sensación de calma y podía ser utilizada para tratar pacientes que hubieran sufrido sobresalto.

La nota Shang (re), se asocia al elemento metal y los pulmones. Daba sensación de tranquilidad y era la mejor opción para el tratamiento de quienes sufrían ansiedad e irritabilidad.

La nota Jiao (mi) se asociaba con el elemento madera y el hígado. Era un relajante natural y podía ser utilizada para disipar la ira.

La nota Zhi (sol) se asociaba con el elemento fuego y el corazón. Era un tonificante natural y se podía utilizar para tratar a las personas que sufrían de depresión.

Por último, *la nota Yu* (la) asociada con el elemento agua y los riñones. Sus efectos sedantes la hacían muy útil para combatir el insomnio.[158]

Observemos por un momento que las "enfermedades" arriba señaladas iban desde males psíquicos: ira, depresión, irritabilidad, ansiedad, hasta físicos, como el insomnio entre otras. Cabe destacar que la psicosomática era una disciplina que los chinos tenían muy presente, pues tal y como se corroborará en el Renacimiento, un mal psíquico, podía derivar en uno físico.

---

[157] JONES, STEVEN. *The East Is Red... And White*. In *World Music, Vol. 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*, ed. Rough Guides Ltd, Penguin Books 2000 pp.34-59

[158] DURANT, WILL.: *La civilización del extremo oriente*. Ed. Sudamericana, 1960. p.243 y ss.

Como en otras civilizaciones, la armonía y el equilibrio entre el cuerpo y el alma, debía permanecer inmutable si se quería conservar la buena salud. Cuando uno de los dos perdía ese equilibrio, entonces llegaban las enfermedades. Con la música tradicional china, especialmente la de la corte imperial, se establecía un balance entre el "yin y yang" y la armonía de los cinco elementos (tierra, metal, madera, fuego y agua), basada en el principio del universo en el que estos cinco elementos y las cinco notas (gong, shang, jiao, zhi y yu) se correspondían con los cinco órganos (bazo, pulmones, hígado, corazón y pulmones) y las cinco emociones, divididas en positivas: alegría, aceptación, creatividad, identidad y autoestima/decisión; y negativas: ansiedad, preocu-pación, miedo, tristeza, enfa-do. Las emociones negativas surgían del desequilibrio[159]. Pero habían muchas más relaciones a tener en cuenta, que veremos en el cuadro siguiente:

NATURALEZA								CUERPO HUMANO						
Nota	Sabor	Color	Crecimiento	Ambiente	Orient	Estación	Elment	O.Zhang	O. Fu	Sentido	Tejido	Emoció	Voces
jiao	agrio	verde	germinar	viento	este	primavera	madera	hígado	vesícula	ojos	tendón	ira	grito
zhi	amar	rojo	crecer	calor	sur	verano	fuego	corazón	i.delgado	lengua	vasos	alegría	risa
gong	dulce	amarill	transforma	húmedo	centro	v. tardío	tierra	bazo	estoma	boca	músd	ansiedad	canto
shang	pican	blanco	cosecha	seco	oeste	otoño	metal	pulmón	i. grueso	nariz	piel	melanco	gemir
yu	salad	negro	almacenar	frío	norte	invierno	agua	riñón	vejiga	orejas	hueso	pánico	gruñir

[159] LAM, JOSEPH.: *The yin and yang of Chinese Music Historiography: The Case of Confucian Ceremonial Music*, Yearbook for Traditional Music 27, 1995 pp. 34-51.

Todas estas relaciones, cosmológicas, espirituales, telúricas, y personales, hacían caso a la teoría del Tao, en la que el rol esencial de la música era hacer de la mente, cuerpo y espíritu de quien la escuchaba "uno con el universo".

La simbología china, igual que pasó con los egipcios, aunaban en una misma palabra los vocablos música y medicina. Esta última, agregaba la palabra hierba a nivel telúrico, por lo que la música en el Cielo y la hierba en la Tierra, eran los tesoros más importantes para mantener la salud del hombre.

Las creencias religiosas en Confucio, determinaron el carácter de la situación social y musical de la cultura china. Este pensador, se mostró muy receptivo hacia la música, y en la historia de su vida, siempre hizo ver la bonanza de los sonidos en el cuerpo humano, siendo capaz de despertar sentimientos y emociones, e incluso ser un importante agente curativo. No obstante, cabe destacar muy negativamente, que Confucio no otorgó importancia a la mujer dentro de la sociedad como la que se merecía, estando siempre subordinada al marido. De ellas comentó: "Estas seductoras mujeres pueden enviar a una tierra extraña a un talento de administración pública como yo y su música decadente podría destruir nuestro país. Deberé pasar mis días desafortunados pausadamente"[160]

A pesar de que Confucio nunca mencionó en sus escritos las virtudes artísticas de la mujer, es innegable el papel que tuvo en ella, desde la danza, la interpretación instrumental y el canto, tal y como veremos a continuación.

6.1. La mujer en la antigua China y su papel en la música

La sociedad china, era muy parecida a la hindú en cuanto a la jerarquía social y la situación de la mujer. Tanto es así que un proverbio chino antiguo sostenía: "Sin educación la mujer tiene su mejor personalidad". La mayoría de las mujeres no podían ir a la escuela e incluso no sabían ni escribir sus nombres. Algunas, especialmente las hijas de los

[160] CHENGLEY, LUO.: *La historia de Confucio.* Ed. Lectorum. México D.F. 2006 p. 105

académicos, tenían acceso a la educación, y podían llegar a ser médicos, pero solo para otras mujeres. Por lo general, recibían su educación en la casa de sus padres o con el profesor de la familia, pero nunca podían ser profesoras o políticos, porque en la antigua China no se les permitía actuar y hablar libremente con los hombres. Artísticamente, tenían muchísimas semejanzas con la cultura hindú. Siendo una civilización basada en las dinastías, y de origen muy antiguo, las formas de pensamiento con respecto a la incursión de la mujer en el arte, variaba según la familia reinante. Así la dinastía Tang en el I a.C, dejaba ciertas libertades a las mujeres, como montar a caballo, escribir poesía o aprender música y danza[161]. Y la dinastía Song, (siglo X d.C), que dificultó las danzas por esforzarse en encoger los pies de las mujeres de 6 a 7 tallas menos. Cuando lo conseguían, bailar se convertía en una exótica y grácil función.[162]

Media sección de la versión de la Dinastía Song (960 - 1279) de *Los Deleites Nocturnos de Han Xizai*, original de Gu Hongzhong; se ven mujeres danzando y una en la derecha toca una pipa para entretener a los huéspedes.

Nuevamente, en los harenes reales eran donde las concubinas aprendían danzas y música, y la mayor parte de las ilustraciones que nos llegan de esas épocas representan a mujeres tocando instrumentos y danzando para sus maridos y huéspedes.

---

[161] OLSEN, KIRSTIN.: *Chronology of women's History*. Greenwood Press. Westport, USA 1994 p.33

[162] GRIMAL, PIERRE. *Historia mundial de la mujer*. Grijalbo, 1973 vv.pp

A diferencia de la cultura hindú, se tuvieron en cuenta el sonido de los instrumentos de cuerda, viento y percusión de manera conjunta, a modo de orquesta para transmitir sentimientos y afectos.

Dibujo de las mujeres de la corte interpretando música. Fue una tomada de una edición de la dinastía Ming. 1573-1619 d.C. Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe

Así que podemos asegurar la asiduidad de la música en casi todas las dinastías desde el nacimiento de esta civilización hasta la actualidad. En muchas ocasiones eran composiciones de aquellos países que invadían la nación, otras, aportaciones de lugares conquistados, pero las más habituales eran la músicas tradicionales, por lo general de agógica lenta y movimientos muy pausados, con el objetivo principal de conseguir sosiego espiritual y relajación, tal y como establecieron los hindúes con menos afición por las canciones y las interpretaciones instrumentales.

Mujeres chinas tocando la flauta. Dibujo anónimo

7

Cristianismo - Judaísmo

CAMBIAR LA SITUACIÓN TERRITORIAL y cultural romana, como nación más poderosa en el mundo después de los griegos, suponía una variación religiosa muy significativa. Los judíos, originarios de Judea, y posteriormente los cristianos, vieron en el nacimiento de Jesucristo el momento adecuado para castigar el paganismo, el politeísmo, el sacerdocio convencional, la pomposidad de los banquetes y la tediosa "pax romana". Estos, por otro lado, veían el cristianismo como una secta más de los judíos, y no como una nueva religión. Pero pronto se darán cuenta que los seguidores se hacían más numerosos entorno a los 12 apóstoles y la predicación de la palabra del Mesias, que venía a salvar a los pobres.

DOMINACIÓN ROMANA

DOMINACIÓN CRISTIANA

Pero Roma no iba a permitir que se perturbara su dominio social y político, por lo que hacia el 100 d.C, hasta el edicto de Constantino en el 313, los cristianos sufrieron la persecución y la exterminación en masa de un imperio que iba perdiendo fuerza y credibilidad en sus dominios. Empezaron entonces a desarrollar sus creencias en la clandestinidad, lo que provocó que los romanos pensaran que se estaba conspirando para ocasionar una revolución.

Los cristianos fueron creciendo en grupos más numerosos, y adoptaron curiosamente algunas costumbres paganas (sacerdocio, procesiones, eucaristías, vestimentas etc.), para formalizar lo que serían sus templos, llamados iglesias. A partir del 313, la persecución romana cesó, hasta la desaparición del Imperio en 476. La Iglesia cristiana tomó el mando y los romanos se adaptaron a los nuevos acontecimientos. Ahora los patriarcas eran los dominadores de las ciudades, y el de Roma, se convirtió en la figura papal. Los que no estaban de acuerdo con el poder eclesiástico se refugiaron en la vida monástica.

Una vez explicada brevemente la incursión del cristianismo desde el punto de vista territorial, para entender mejor la entrada de la Edad Media, comentaremos las pocas aportaciones terapéutico-musicales y como la mujer, quitando de su participación conjunta con los hombres en el culto cristiano, tuvo una más que discreta participación al respecto.

Cabe destacar que los escritos hebreos daban gran importancia a la acción musical, cumpliendo la función de alabanza, adoración y glorificación de Dios. Sin embargo, la figura central como músico, y como terapeuta musical vino de la mano del israelita David, que tocaba el arpa para tratar la depresión endógena de un abatido y violento rey Saúl:

> "El espíritu del Señor se retiró de Saúl; y atormentábale un espíritu malísimo. Si Tú, Señor nuestro, lo mandas, tus siervos que tienes aquí delante, buscarán un hombre hábil en tocar el arpa, para que cuando el Señor permita que te agite el mal espíritu, la toque y sientas gran alivio...". "Con ésto, siempre que asaltaba el mal espíritu a Saúl, cogía David el arpa y teñíala; con esto Saúl se recreaba y sentía mucho alivio, pues se retiraba de él el mal espíritu." [163]

Lo cierto es que es uno de los textos escritos más explícitos acerca del efectismo de la música en la psique del hombre, en el que además se conoce a los protagonistas, puesto que existe otro pasaje parecido, referente al Profeta Eliseo, encendido de cólera contra el rey, en el que la historia no señala al músico intérprete: "Llamó a un tañedor de arpa para sosegarle y restituirle el don de la profecía: Mas ahora traedme acá uno que toque el arpa. Y mientras éste cantaba al son del arpa, la virtud del Señor se hizo sentir sobre Eliseo..."[164]

En siglos posteriores, estos relatos serán principales en las doctrinas de muchos pensadores que los tomaran como guía para justificar la acción terapéutica de la música.

La aceptación de todos los seres humanos en el seno de la religión cristiana, hizo que la mujer tuviera mínimamente un papel más importante en la sociedad, puesto que desde el punto de vista musical, siempre formó parte de las celebraciones, danzas y cantos salmódicos como los hombres, aunque es necesario señalar, que nunca tuvo la oportunidad de ser jefe de la iglesia, ni sacerdote dominante como si la había tenido en los templos de la antigüedad griega y romana.

---

[163] SAMUEL.: Libro I (Capítulo XVI

[164] REYES.: 2, 3-15

Además cabe destacar que en las sagradas escrituras respecto a las mujeres se revela una confusa ambigüedad e incluso una abierta contradicción.[165] Lo más obvio es el conflicto entre las enseñanzas cristianas sobre el mérito de cada ser humano y las ideas opresivas y misóginas que surgen del condicionamiento cultural. Íntimamente ligada a esto, existe otra tensión entre una pseudo-glorificación de la "mujer" y las enseñanzas y prácticas degradantes concernientes a las mujeres reales. Su existencia deja al descubierto la incómoda percepción de que "algo está fuera de lugar", y refleja una respuesta no auténtica a esta percepción. La glorificación simbólica de la "mujer" surgió como un sustituto al reconocimiento total de la persona y a la igualdad de derechos. Por lo tanto, podemos decir que la historia del cristianismo en relación a las mujeres es una historia de controversias.[166] Así vemos como en algunos escritos se revelan dichos opuestos: en Efesios 5:22 se lee "Esposas, sométanse a sus propios esposos como al Señor". Uno de los roles principales de las mujeres en el cristianismo era someterse al liderazgo de sus esposos. Esto no implicaba que una mujer debiera ser esclava de su esposo; en su lugar, tenía que someterse a él por el amor que le procesaba. A cambio, él le daba amor, estabilidad y apoyo constante. Los Efesios también hablaron sobre el rol de los esposos y decían que debían amar a sus esposas como Cristo amó a la iglesia.

Otro rol era el de confiar en Dios, quien le proveería a ella y a su familia de todo aquello que necesitara. Su confianza sería probada en la vida cotidiana, demostrada a través de una tranquilidad mental, una calma natural y un espíritu generalmente alegre.

7.1. Doctoras hebreas y bizantinas

Sin embargo, parece ser, aunque no está del todo demostrado, que pudieron existir médicos judeo cristianas. Con seguridad conocían la medicina fenicia, egipcia y siria. En este libro se ha explicado el desa-

[165] DE VAUX, ROLAND.: *Ancient Israel, Its Life and Institutions*, traducido por John McHugh Ed. McGraw Hill Book Co., Nueva York 1961 p. 39.

[166] REES, MARY JUDITH, SEIBERT, UTE y SJORUP, LENE.: *Del cielo a la Tierra.* Ed. Sello Azul. Santiago de Chile, 1994 y 1997, prólogo del libro 539 pp.

rrollo y la importancia de la obstetricia y la ginecología entrelazada con la música tal y como establecieron los antiguos. Se encuentran referencias a mujeres doctoras y comadronas en diversos escritos de la tradición judía, entre otros, el Antiguo Testamento, el Talmud, el Niddah. En estos dos últimos se mencionan operaciones de obstetricia (embriotomías, cesáreas, partos de gemelos) llevadas a cabo por mujeres que a la vez que operaban profetizaban y se hacían acompañar con música tal y como explica la Torá: "En la música existe el potencial para experimentar esto de algún modo misterioso. Está escrito que cuando un cierto profeta necesitaba inspiración para poder profetizar se hacía traer música. La forma convencional en que se entiende este fenómeno es que la música calma y da ánimo, condiciones necesarias para la profecía"[167]. Así mismo también se decía que "…los hombres y las mujeres estaban bien entrenados en el diagnóstico, se les enseñaba cuándo y cómo y dónde sangrar a sus pacientes, y tenían una larga y útil lista de remedios para todas las enfermedades, entre los que siempre estaban los paseos, la lectura y la música"[168]

Algunas de las "doctoras hebreas" más importantes fueron: Santa Fabiola de Roma, en el siglo IV, convertida al cristianismo a los veinte años de edad. Seguidora de San Jerónimo, practicaba la medicina con los pobres junto con Santa Nicerata. Creó un hospital para tratar a los abandonados por sufrir enfermedades que provocaban fuerte rechazo social, practicando la medicina con fines caritativos en tiempos del emperador Arcadio (377-408)[169]. Otro de los hospitales que se deben citar del siglo IV, fue el fundado por San Basilio de Capadocia y su hermana Macrina, quienes habían estudiado medicina en Atenas. En

[167] TATZ, AKIVA.: *Living Inspired*. Targum Press, 1993. Varios comentarios a la Torá.

[168] HURD-MEAD, KATE CAMPBELL.: *Great Women of Medicine*. Random House. Nueva York, 1964, p. 25

[169] CREMONA, CARLO.: *La atención al enfermo en los Padres de la Iglesia*. *Dolentium hominum* (Pontificio Consejo para la Pastoral de la Salud) 31 (1). 1996 pp. 37-41.

tal lugar se utilizaba la música como agente rehabilitador, herencia sin duda de las doctrinas griegas.[170]

San Crisóstomo de Antioquía (347-407), arzobispo de Constantinopla a finales del siglo IV y principios del V, mencionó a varias mujeres doctoras: su propia madre Antusa, que colaboró con él en el control de trescientos cuarenta y siete hospitales conectados con iglesias en Constantinopla; y a Santa Mónica de Hipona (332-387), madre de San Agustín, quien atendía a los pobres y enfermos utilizando sus propios medicamentos cuando era preciso, cuidando a las parturientas y dando alivio a los moribundos a través del canto melismático y monódico. San Agustín hablará posteriormente de los efectos musicales en las conductas y en las emociones y sentimientos humanos.[171]

En el siglo V, Escolástica, hermana de San Benito de Nursia, fundó hospitales y preparó enfermeras enseñándolas a bañar y cuidar a los enfermos, administrarles el alimento, atender a los moribundos, etc. Fiel seguidora de su hermano y las creencias de este, rechazaron cualquier atisbo musical que no fuera aquel que acompañaba a las oraciones y solo y exclusivamente dentro del recinto religioso. Para San Benito, la música causaba distracción a los monjes de su comunidad.[172]

En el Imperio Bizantino, la emperatriz Teodora, esposa de Justiniano, fundó hospitales para los enfermos en todo el imperio[173], siguiendo el modelo de Santa Fabiola. Asimismo sabemos que se pagaban altos precios por las mujeres doctoras de origen griego que se vendían como esclavas, cuyos conocimientos musicales, como hemos visto anteriormente, eran tan significativos como los medicinales.

---

[170] BURRUS, VIRGINIA.: *Remembering Macrina*, en Eadem, *The Sex Lives of Saints: An Erotics of Ancient Hagiography* .Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp 69–76

[171] SAN AGUSTÍN.: *De Musica*. En: *Obras completas*, vol. XXXIX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, p. 49- 360

[172] GONZALEZ HERRANZ, RAIMUNDO.: *Representaciones musicales en la iconografía musical.* Anales de Historia del Arte nº8. 1998 p.70

[173] GARLAND, LYNDA.: *Byzantine empresses: women and power in Byzantium, AD 527-1204*. Ed. Routledge, London 1999 p.13

En el mismo Imperio Bizantino, aunque algunos siglos más tarde, encontramos a una insigne compositora, poetisa, abadesa e himnógrafa, que tuvo una actividad musical muy prolífica. Hablamos de Kassia, o Santa Casiana (810-867). Fundadora de un cenobio cercano a las murallas de Constantinopla en el 843, Kassia utilizó la música para muchos fines, como hará Hildegard von Bingen en el siglo XII. Hizo uso de sus propias canciones e himnos (más de 42), para tratar a los enfermos que se acercaban a la abadía que regentaba y al monasterio vecino de Stoudios. Según parece dispensaba música constantemente como acompañamiento del silencio reinante en las alcobas de la zona del hospital.[174]

Fue una mujer muy bella e inteligente, tanto que el emperador Teófilo estuvo siempre enamorado de ella, aunque esta le rechazó y fue víctima del consabido castigo que le aconteció por tal afrenta. Sin embargo compartió ciertas ideas con el emperador bizantino, tales como las influencias culturales que irradiaban de la corte califal bagdadí[175] y que veremos más adelante. De ahí que pudiera haber recogido las teorías musicales de al-Kindi (801-873), sobre los beneficios de la música en las enfermedades.

Desgraciadamente no se han encontrado muchas más aportaciones significativas de la mujer en el devenir de la terapia musical, sin embargo, a partir de la Edad Media serán de vital importancia, tomando como ejemplo a estas inteligentes santas, pioneras de la medicina tradicional y musical, como veremos más adelante.

7.2. Los referentes cristianos y la música como medicina

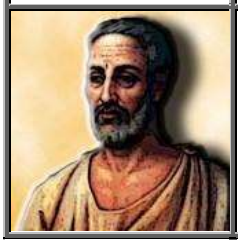
Durante el desarrollo e instauración del cristianismo, se dieron cita gran cantidad de pensadores que se les otorgó más tarde el título de Doctores de la Iglesia a algunos, beatificaciones a otros, y reconocimiento enciclopédico a aquellos que en su enorme cultura, comentaron de una forma u otra la relevancia de la música más allá de la pa-

[174] SILVAS, ANNA M.: *Kassia the Nun*, en GARLAND, LYNDA.: *Byzantine Women: Varieties of Experience 800-1200*, Ed. Ashgate, Hampshire 2006, p-17,18

[175] Ibid. 20-23

siva escucha, otorgando a los sonidos un efectismo emocional, afectivo, sentimental y sobre todo curativo. Hombres de iglesia en su mayoría, conocían la música desde la práctica, y la consideraban un arma valiosa en la lucha incesante contra el demonio, y un elemento eficaz para combatir algunas enfermedades y reestablecer el equilibrio corporal perdido.

REFERENTES CRISTIANOS SOBRE LA TERAPIA MUSICAL

	San Agustín	"La música afecta al hombre de manera racional y consciente, siendo este el dominador de sus sentimientos al escucharla"[176]. "La música vibra el sentimiento y la emoción y se nos escapa al intentar explicar los efectos que causa en nosotros"[177]
	San Isidoro	"En adelante la música no le será desconocida (al médico), pues se dice que esta disciplina produce en los enfermos efectos positivos, haciendo referencia a David, que liberó a Saúl del espíritu maligno que le atormentaba por medio de una melodía. Asimismo, Asclepiades devolvió la salud, gracias a la música, a un enajenado mental"[178]
	**Casiodoro**	"Se emplea la música para explicar los menesteres espirituales. De este modo no se duda que el dulce sonido de los instrumentos revela la armonía de las conductas"

[176] Primer pensamiento, antes de la visión de Milán. *Confesiones* IX, 6, 14.

[177] Segundo pensamiento, después de la visión en Milán.

[178] DE SEVILLA, ISIDORO.: *Etimologiarum sive Originarium libri XX*. En la recopilación Lindsay, W. M. (Wallace Martin), 1911 de Ed. Kelly - University of Toronto. Toronto.

	Severiano Boecio	"Nos deleitamos con lo que en los sonidos está convenientemente armonizado. La semejanza, por tanto, es agradable, mientras que la desemejanza, por el contrario, es horrible y desagradable. Por eso también se producen cambios en las costumbres. Un espíritu alegre, o se deleita con las melodías más alegres, o bien, al oírlas con frecuencia, se suaviza y se calma; por su parte, un espíritu más tosco, o se alegra con las más impetuosas, o bien se endurece con ellas"[179]
	Macrobio	Basándose en los modos griegos: "El dorio produce el efecto de la castidad. El frigio incita al combate y enciende la furia. El eólico tranquiliza las tribulaciones de la mente, y lleva al sueño. El jónico agudiza el intelecto, y el deseo terrenal de los bienes celestiales. El lydio corrobora la alegría, conduce al perdón frente a la excesiva preocupación del alma"[180]

Igualmente cabe destacar que tan inteligentes fueron para unas cosas como retrógrados para otras, pues menospreciaron siempre a la mujer y estigmatizaron su existencia en la cultura cristiana hasta siglos muy posteriores. La constante lapidación al sexo femenino y su nula aportación de erudición en la sociedad, supuso un interés especial hacia aquellas mujeres que destacaron en un mundo que no les dejó crecer. De este modo, San Agustín decía: "Hay que dirigirse a las mujeres con severidad y hablar con ellas lo menos posible…No se puede confiar ni en la más virtuosa". San Jerónimo dudaba de la conducta femenina alegando: "…jamás os detengáis con una mujer sola y sin testigo"

En la Edad Media surgieron verdaderas maravillas del pensamiento occidental que no solo aportaron sus conocimientos y novedades a la ciencia y a la música, sino que además crearon precedentes que veremos a continuación.

---

[179] BOECIO.: *De Institutione musica I,* 1 P.L 63 c.1168. En TATARKIEWICZ, WLADYSLAW.: *Historia de la estética II*, Ed. Akal, Arte y Estética. Madrid 2007 p.91-92

[180] Traducido por John Case del Libro II *Comentarios al Sueño de Escipión* de Macrobio.

Edad Media

Con la caída del Imperio Romano de Occidente en el siglo V, empezó una nueva era de conocimientos, culturas y acciones terapéutico-musicales muy atractiva para el pensamiento tanto occidental como oriental. Si bien ha sido señalada en muchas ocasiones como una época de oscurantismo, ceñida a las encorsetadas normas de los monasterios cristianos, en oriente supuso una etapa esplendorosa por la gran aportación de los musulmanes al campo de la ciencia y la cultura en general. Su expansión por el sur de Europa, amén de por el oeste de Asia, significó una constante fuente de conocimientos que acabaron en 1492 con la caída del último baluarte del Islam en territorio europeo, Granada. Uno de los países que más religiones compartió, y por ende, que mayor nivel cultural poseía, fue la Península Ibérica. El cristianismo, que poco a poco se fue imponiendo, el judaísmo que sufrió su desintegración paulatinamente, y la religión islámica que sobrevivió hasta el final de esta etapa, compartieron bajo el mandato de grandes monarcas, ideas y pensamientos que forjaron una de las culturas, condensadas en una nación, más importantes del mundo. En un constante tira y afloja por las posesiones territoriales, el sur de Europa se convirtió en un hervidero de nuevas

tendencias, nuevas teorías científicas, y la creación de las Universidades, lugares que sustituyeron a los monasterios como centros culturales.

En cuanto a la terapia-musical, la Edad Media arrojó mucha luz sobre los conocimientos que se tenían de la misma en las civilizaciones estudiadas anteriormente. Los referentes cristianos como San Agustín de Hipona, San Isidoro de Sevilla, Boecio o Casiodoro, vistos anteriormente, fueron fundamentales a la hora de establecer las primeras bases de la acción musical en el cuerpo humano. Pero los que sin duda fueron los verdaderos artífices de la expansión de esta ciencia, en todos los ámbitos que podía ser estudiada, fueron los musulmanes. Desde Persia con el gran Avicena, Al Kindi, Al Farabi, Ibn Butlan o Al Ghazali entre otros, hasta Al-Ándalus con Abulcasis, Avenzoar, Averroes, Avempace o Maimónides.[181]

Sin embargo, como veremos más adelante, la incursión femenina en el campo que nos acontece fue esencial en el desarrollo de la terapia musical para siglos posteriores. Desde las esclavas moras cantoras, hasta la abadesa cristiana Hildegard von Bingen, y la médico Trótula de Ruggero, la música cobró un importante papel como tratamiento coadyuvante a las patologías que presentaba el cuerpo.

[181] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 pp.48-67

8

Edad Media Musulmana

8.1. Aportaciones musulmanas a la terapia musical

DESDE SUS INICIOS, la medicina islámica puso el acento sobre la influencia que la mente y las emociones ejercían sobre el organismo de la persona y viceversa. Algunos sabios, proclamaron que la dimensión psicológica estaba íntimamente ligada a los problemas somáticos. Para ellos, las enfermedades del organismo podían tener un origen psicológico, donde cuerpo, mente y emociones formaban una trama indivisible.[182] ¿Y que podía despertar y equilibrar todo esto si no era la música? Hay que entender entonces que la utilización de la música para tratar enfermedades o trastornos psicoafectivos, era una práctica habitual, ya que como hemos visto en civilizaciones anteriores, a través de su uso, se ponían en armonía los humores corporales. En la anatomía humana, según el pueblo musulmán, el oído era considerado el sentido más importante.

Además de los postulados médico-filosóficos de la antigüedad clásica, las fuentes de inspiración de los pensadores árabes, radicó en

[182] Ibid. p. 46

el estudio de tratados musicales del mundo griego, como el de Nicómaco de Gerasa (60-120), o el de Arístides Quintiliano[183], donde la percepción musical era esencial para entenderla como un poderoso agente terapéutico.

Un estudio llevado a cabo en 2007 por el Dr. Luis Xavier Lopez Farjeat, ha demostrado la influencia que tuvieron los tratados musicales musulmanes en el desarrollo cultural occidental. Asimismo, asegura que estos filósofos árabes poseían una formación integral que incluía música y medicina. Tenían amplios conocimientos del sistema nervioso humano y animal, lo que les permitía valorar la música de manera especial, por la repercusión emocional que esta poseía. Además, como complemento a la música debían dominar la palabra cantada o recitada pues a través de ella, podían transmitir paz y sosiego a los pacientes, y conducir el mensaje hacía los intereses de este. Por lo tanto, es lógico pensar, que tal y como señalaron los griegos, los factores endógenos y exógenos de la persona, determinaban la terapia a seguir. Se tenía en cuenta la naturaleza de los síntomas presentados por el paciente, sus medios y condición social; y la capacidad del propio terapeuta, que en la mayor parte de las veces era completa, ayudándose de múltiples recursos. De este modo, las enfermedades mentales, además del tratamiento médico convencional, llevaban consigo una terapia con música, danza, teatro, baños y trabajo, como veremos en los maristanes. [184]

Los grandes filósofos, médicos, poetas y músicos musulmanes crearon una "sociedad" en la que todos conocían, amen de sus disciplinas de origen, otras transversales que completaban un conocimiento exhaustivo de la enfermedad, de su etiología, de sus síntomas y lo más significativo, del tipo de tratamiento adecuado en cada momento. Se podría aseverar que la medicina musulmana estaba dotada de un sentido casi perfecto en cuanto a su consecución teórica, pues como veremos a continuación, los eruditos del momento siempre pertrecharon la idea de saber cuanto más mejor, y

---

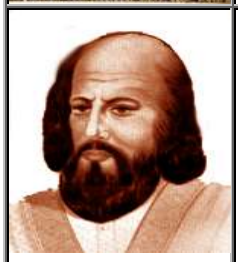
[183] QUINTILIANO, ARÍSTIDES.: *De musica libri tres*. Edited by Reginald P. Winnington-Ingram, Leipzig: Teubner, 1963.

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

saber aplicar esa sabiduría en pos de la patología del paciente. La música por su lado era una disciplina que todo facultativo debía conocer, pues en el mundo musulmán fue casi tan importante como la propia medicina, puesto que era la única disciplina natural capaz de armonizar y dar equilibrio al cuerpo afectado por la enfermedad. Los sonidos naturales y los artificiales estuvieron siempre al pie de los tratamientos que conjugaban con medicina tradicional. Consideraban más importante la recuperación anímica que la puramente física, pues reconocieron que la psique tenía un poder único en la curación de las dolencias del cuerpo. La música por esta razón, incidía directamente en los estados anímicos alterados y podía por si sola elevar la moral del alicaído paciente. Además, era una excelente herramienta para erradicar los ataques epilépticos, pues según pensaban los islámicos de la época, el oído era el único sentido que nunca de se perdía en los ataques de paroxismos.

Como tratamiento para la depresión y sus derivados, la música cobró especial relevancia por ser la única que podía acceder a la mente del perturbado y llevarlo por momentos a un estado casi normal. La disposición de los sonidos en los maristanes fue muy habitual, práctica que se fue perdiendo con el tiempo hasta ser recuperada en nuestros días, y en lugares muy determinados.

A continuación veremos brevemente las aportaciones de aquellos médicos, filósofos y músicos persas que relacionaron y utilizaron en algún momento de su vida la música como medio terapéutico.

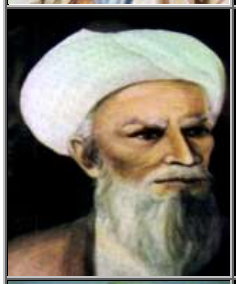
	Avicena	Todo género de dolor se desvanecía y se curaba con la música, y que esta poseía una cierta cualidad hipnótica capaz de polarizar la atención, descentrándola de la aflicción moral y física. Así trató enfermedades de diversa índole, como el insomnio, la falta de memoria, la depresión o la ansiedad.[185]
	Al-Farabi	Incidió en el tipo de sonido y su frecuencia para el tratamiento terapéutico de los pacientes. Anunció que había sonidos no naturales y ensordecedores, que envenenaban al hombre. Por el contrario, los sonidos armónicos, bien tañidos y relajantes, eran capaces de curar la más rara enfermedad. Habló del "tarab".[186]
	**Al-Gazhali**	Sufista, preponderó en la importancia de los sonidos y su incidencia "No es posible entrar en el corazón humano sino pasando por la antecámara de los oídos. Los asuntos musicales, medidos y placenteros, destacan lo que hay en el corazón y revelan sus bellezas y defectos"[187]
	Al-Kindi	Según el estado de los pacientes, Al-Kindi recomendó que el médico debía desarrollar diagnósticos mediante sus habilidades musicales con el fin de prescribir un tratamiento adecuado. Dijo: "la música, se expande, se contrae y calma los movimientos del alma"[188]

[185] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 p. 56

[186] ERLANGER, RODOLPHE.: Al-Farabi, traducción francesa por R. d'Erlanger del *Kitab al musiqi al Kabir, la musique arabe*, vol.1 (Paris 1930), p.21

[187] AL-GAZALÍ.: *Ihiá „Ulum Al-Din.* Parte 3, libro 8, vol. 2, pág. 237. trad. al inglés por Duncan Black MacDonald en su artículo: *Emotional religion in Islam*…Journal of Royal Asiatic Society. Londres 1901

[188] MISSIKA, PIERRETE.: *La música árabe de Al-Ándalus.* Revista de artes y letras de Israel. Nº105. Nov.1998

	Al-Razhi	Su verdadero hallazgo fue el tratamiento con música a enfermos depresivos. De tradición sufí, convirtió este tipo de música en una de sus principales armas, pues abogaba por la relajación y la transformación humoral que ésta causaba en el enfermo.[189]
	**Ibn-Ishaq**	La música era un medio para influir en los accidentes del alma, que tenían un fuerte impacto en la salud del individuo. Estos se definían en términos de emociones: la ira, el miedo…La música tiene la capacidad para estimular o sedar dichos accidentes.[190]
	Ibn-Butlan	Escribió el *Tacuinum sanitatis* en el que dice: "Los sonidos son ayuda a para mantener la salud su restauración. El arte de la música devuelve los hábitos saludables, y por lo tanto los médicos se dedican a su uso para curar el cuerpo. Emplean los tonos para la mente enferma."[191]
	H.Pureza	La armonía musical que explicaba el orden y la belleza de la naturaleza, era un factor decisivo en el equilibrio espiritual y filosófico del hombre; y del mismo modo, el uso correcto de la música en el momento oportuno tenía una influencia de curación en el cuerpo.[192]

Con el crecimiento califal y la centralización del poder persa en al-Ándalus, se produjo una revolución en el conocimiento de la música como medio terapéutico, tomando como punto de partida las ideas de los eruditos precedentes. De este modo destacaron los siguientes médicos y filósofos andalusíes:

---

[189] ERGUNER, KUDSÍ.: *El flautista sufí o el viaje del alma*, revista El Correo de la UNESCO, París, mayo 1996, págs. 22-24). Texto procedente del Instituto Argentino de Cultura Islámica.

[190] OLSON, G.: *Literature as Recreation in the Later Middle Ages* (Ithaca,1982), ch.2. p.56

[191] IBN BUTLAN.: *Tacuini Sanitatis Elluchasem Elimithar*. Strasburg 1531. p.28.

[192] SHILOAH, A.: *The Epistle on music of Ikhwan Al-Safa,* en *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Londres 1993, III.p. 12-13

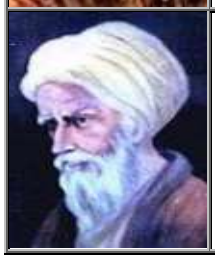
	Avenzoar	Instauró en los maristanes el tratamiento con música para los perturbados mentales, dando importancia a estos lugares especiales, dotados de jardines y fuentes de agua, un nivel aun no alcanzado por la psicoterapia occidental de la época.[193]
	Abulcasis	Abulcasis incidió en la terapia musical para la recuperación del enfermo desde el punto de vista psicológico, y enfocó una idea inédita hasta este momento, pues se preocupó de la educación de los niños y su psicología tratando a muchos de ellos en sesiones con música con el fin de crear un perfil ideal de la persona perfecta. También utilizó la música en ocasiones para favorecer el bienestar del convaleciente en los post operatorios.[194]
	Averroes	Consideró la música siempre desde las enseñanzas aristotélicas, en las que no solo repercutían en el ser humano los sonidos naturales (viento, olas, pájaros, silencio de la noche), sino que los sonidos armónicos, eran mucho más poderosos para influir en la conducta y en el carácter.[195]
	Maimonides	Maimónides preconizó el valor terapéutico de la música en determinadas enfermedades mentales, hasta el punto de que en el tratado *Medicina de las almas* se recomendaba dedicar a la música un año completo de los diez que comprendían el ciclo de estudios.[196]

[193] DE LA FUENTE GONZÁLEZ, CRISTINA.: *Médicos de Al-Ándalus: Avenzoar, Averroes e Ibn Al-Jattib. Perfumes, ungüentos y jarabes.* Nivola Libros Y Ediciones, S.L Madrid 2003 p.45

[194] A. MARTIN-ARAGUZ, C. BUSTAMANTE-MARTINEZ.: *Neurocirugía en Al-Andalus y su influencia en la medicina escolástica medieval*, en Revista de Neurología, 2002. 34 (9), p. 877-892.

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

[196] 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) pp.134-5

	Ibn-Tufayl	Valoró el poder musical para alcanzar el misticismo y ascetismo con Dios. Trabajó con la música en sesiones de relajación y transformación. A través del uso de las melodías sufíes, conseguía el sosiego y tranquilidad del enfermo, por lo general, enfermo psíquico.[197]
	**Avempace**	Hábil tañedor de los típicos instrumentos árabes de la época, y excelente compositor, estableció las correlaciones entre las diversas clases de melodías y el temperamento humano, planteando así una interesante temática estética, moral, psicológica y educativa dentro de la música.[198]

Aparte de estas eminencias también sobresalió un tipo de música que tuvo como máximo representante al persa Hazrat Yalaluddin Rumí (1207-1273). La temática de la música sufí era eminentemente religiosa, o lo que llamaban los maestros sufíes, remembranzas de Dios; de este modo recurrían en muchas ocasiones al "sama", que era una audición musical acompañada de una danza derviche (dando vueltas sobre uno mismo hasta la extenuación). El objetivo o fin terapéutico de la música sufí residía en que el enfermo psíquico, a través de la práctica del "sama" y la danza, se vaciaba de sus estados de inquietud o agitación y reducía la presión de emociones inconscientes, lo que le ayudaba a recuperar la calma y aliviar síntomas como depresiones reactivas y desánimo. De tal forma manifestaba movimientos a niveles inconscientes o semiinconscientes, librándose de tensiones que pudiera sufrir.[199]

---

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

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

[199] DE VITRAY-MEYEROVITCH, EVA.: *Mystique et poésie en Islam, Djalal Uddin Rumi et l''ordre des derviches tourneurs*, Desclée De Brouwer, París, 1972.

8.2. La posición social de la mujer musulmana y su incursión en la música

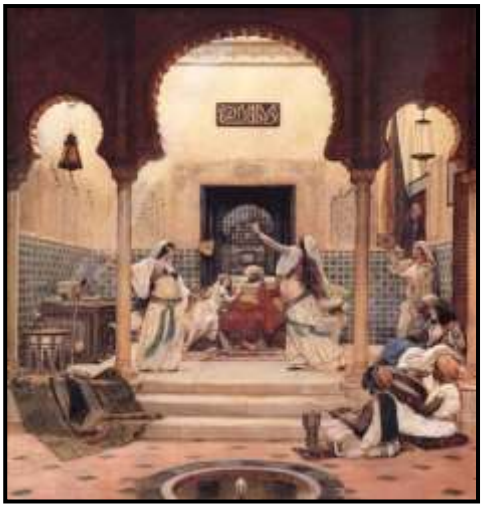
A pesar de lo que pudiéramos pensar sobre una situación de misoginia sobre las mujeres en el Islam, lo cierto es que su "libertad" en cuestiones culturales, favoreció el crecimiento científico del mundo musulmán.

Educacionalmente, las niñas no iban a las escuelas coránicas, no obstante algunos alfaquíes consideraban indispensable que supieran leer para saber su religión y costumbres, aunque dicho aprendizaje debía producirse siempre en sus casas por sus padres o parientes. Realmente, solo si se casaban con intelectuales tenían oportunidad de aprender, de hecho ellos mismos se preocupaban de que así fuera, por equiparar su condición cultural a la de su esposa, y por el simple hecho de poder hablar de diversos temas con ella. No obstante, podían acudir a la mezquita al atardecer a recibir dictámenes de los religiosos, haciéndolo con la cabeza cubierta, desde las clases más humildes hasta las más pudientes. Las mujeres de clase media y baja también salían a la calle, solas, para ir al mercado. Se paraban a hablar con la gente, se visitaban, incluso hablaban con los hombres.

Algunas llegaron a ser maestras con título, poetisas, especialistas en ciencias coránicas y en cálculo, calígrafas, y algunos de los filósofos más prominentes, aprendieron de ellas detrás de una cortina, pues no debían ser vistas en estos menesteres. También actuaban musicalmente detrás de un telón si la platea que las escuchaba era predominantemente masculina, de ese modo el anonimato de las intérpretes hacía más misteriosa su intervención, y para los hombres era más intrigante, despertando así su sed de curiosidad. Recibían el nombre de *sinarat al gina* (sinarat es cortina). Sin embargo, nunca fueron jueces, ni otras profesiones que solo estaban bajo el dominio masculino, por lo que seguía habiendo, a pesar de todo, una excesiva sumisión a la acción del hombre, sobre todo en las clases medio-bajas.

En cuanto al arte se daban diferencias importantes. A pesar de tener una presumible educación musical, se educaba a las esclavas que eran las que se dedicaban al canto y la música. Otras profesiones eran la de aplicadora de ventosas, corredora de objetos, peinadora, plañidera, adivinadora, mandadera, hilandera y tejedora, comadronas y parteras.

Esclavas-cantoras al servicio de la sultana



Les Almees Paul Louis Bouchard 1893

La prostitución también se ejercía clandestinamente por estar mal vista. Aunque existían lugares en los que se desarrollaba y a los que judíos y cristianos también acudían.[200]

Por otro lado, las mujeres con buenos recursos económicos ostentaban importantes negocios, muchas veces por la ausencia de sus maridos, y otras por ser las regentes de sultanes y califas. De este modo, en la corte persa, destacó la reina Dafiya Kathun, y posteriormente en Córdoba, las reinas de la dinastía Omeya, que colaboraron en la construcción de edificios como madrasas, escuelas coránicas o conventos sufis. Se convertían así en patrocinadoras y mecenas de las artes, puesto que al ser socias de los lugares de aprendizaje, la integración de la mujer en los mismos como alumnas, fue mucho más sencilla. No debemos olvidar, que además de estas escuelas, los harenes reales se convirtieron en los lugares donde las esclavas cantoras ejercían y practicaban el canto y la danza, normalmente a las órdenes de la sultana.

Puesto que estaba prohibido retratar cualquier acción que tuviese que ver con las esclavas cantoras, su exposición pública, o las actividades que se realizaban en los harenes y en los interiores de los palacios con

[200] MARÍN, MANUELA.: *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa Medieval*, Feminae, Unv. Granada, 1993, pp. 35-52.

respecto a ellas, solo podemos ilustrar nuestras palabras con obras del siglo XIX, que ambientan perfectamente todo aquello que se ha explicado.

8.3. Historia de las esclavas cantoras, inductoras de la terapia musical.

- **Etapa pre-islámica**

Las civilizaciones estudiadas anteriormente en la zona del Magreb, es decir, las culturas mesopotámicas y egipcias, nos habían dejado vestigios muy claros acerca de la intervención de la mujer en actividades musicales tales como rituales, sacerdocio y adoración a los dioses, pero sobre todo, a nivel terapéutico. Danzarinas (*yariya)* y cantoras, desarrollaron destrezas especiales para llegar a un público ávido de acontecimientos que mecían sus deseos en los mensajes melódicos, poéticos e instrumentales de los vaticinios y acciones corporales de estas. Su intención terapéutica para el estado anímico de aquellos que acudían en su ayuda, fortalecía aun más el interés hacía la actividad de estas mujeres. Igualmente, así nos lo ha mostrado la iconografía en los templos sumerios, en las paredes de las pirámides y palacios egipcios, y en las propias vasijas de terracota, ánforas y ostracones.

Las primeras apariciones de la mujer semita (de habla semita) en cuestiones artístico-musicales, nos llegan en la obra *Muruj adh-dhahab wa ma'adin al-jawhar*[201] del historiador y geógrafo árabe al- Masudi (896-956), quien relató el viaje de dos esclavas cantoras llamadas *Yadaratan*, que fueron requeridas en la Meca para hacer cantos rituales que invocaban a la lluvia. Se podría decir que fueron las fundadoras de la actividad musical femenina de este periodo (año 500 d.C del año gregoriano).

Hasta la aparición de Mahoma y sus doctrinas (571), las religiones semitas, heredadas de las ya mencionadas culturas faraónicas y mesopotámicas, aún tenían algunas deidades a las que rendían tributo en ceremonias votivas y funerarias en La Meca. Las peregrinaciones a los

[201] AL-MASUDÍ.: *Les prairies d'or.* Ed. Geuthner, París, 1965. Vol. II, p. 441

lugares de culto eran precedidas por esclavas cantoras que se acompañaban de instrumentos tañidos por ellas mismas como una especie de adufe y dulzaina.[202]

Tras este primer periodo pre-islámico, la incursión del Islam, "robó" protagonismo a la mujer, que había ostentado el poder musical hasta el momento, y quedará relegada sobre todo en el tañido de ciertos instrumentos musicales que pasarán a manos de los hombres. Por lo tanto, la mujer había perdido sus prerrogativas, así como sus primeras funciones, que la llevaban hacia la naturaleza y los dioses, para transformarse posteriormente en una especie de diversión por la que se integraba a la sociedad, pero en muchos casos se convirtió en mercancía, como veremos superlativamente con la extinción del califato cordobés en detrimento de los Reinos de Taifas hacía principios del siglo XI.

Las Qayna's y los inicios de la terapia musical

Con al incipiente instauración del Islam, las esclavas cantoras, denominadas *qayna's* direccionaron en gran medida la vida musical profana de los árabes, centrada en actuaciones que reunía al mismo tiempo talentos como la música, el canto y el servicio cortesano. De este modo, por ser inductoras de la pasión, fueron castigadas por al-Yáhiz que en su *Epístola de las esclavas cantoras*[203], (*Risálat al-qiyán*), que puso de manifiesto como fueron relegadas de los cánones socio-culturales de la época, asignándoles un papel de disponibilidad exclusiva a los hombres.

Su aprendizaje musical había sido adquirido en los harenes en los que habían servido, siendo instruidas por otras *qaynas* de mayor edad. Hay que destacar, que su destreza les hizo formar una clase social particular. Comprendieron rápidamente, que su función debía centrarse en poner música a la poesía amorosa, lo que aseguró la difusión de millares de versos y de ahí su importancia como transmisoras de una parte importante de la literatura de su tiempo.

---

[202] CORTES GARCÍA, MANUELA.: *La mujer y la música en la sociedad arabo musulmana y su proyección en la cristiana medieval.* Artículo de la revista Música Coral del Sur nº2 Granada 1996 p.193-194

[203] PELLAT, CH.: *Les esclaves-chanteuses de Yâhiz*, Ed. Arabica 1963, pp. 121-147.

Se establecían en los mercados comerciales importantes, facilitando los contactos con ricos mercaderes a los que servían bebidas, canto y sensualidad. Su arte consistía no solo en recitar versos de grandes poetas antiguos sino también en cantarlos, lo que suponía conocer profundamente el idioma. La palabra unida al canto, era una de las armas terapéuticas más poderosas del mundo musulmán, tal y como hemos visto anteriormente con la psicoterapia. Así el poeta e historiador cordobés Ibn Abd Al- Rabbihi (siglo X) en su obra *El collar único,* escribió: "La música y la poesía acompañan al musulmán desde que nace hasta que muere."[204]

Desde el punto de vista de fondo y forma, el canto artístico de las *qayna* se dividía en dos géneros: *sinad y hazadj*. El sinad trataba de temas serios como la dignidad, el elogio, el orgullo, la nobleza de sentimientos, la gravedad, compuesto en largos versos clásicos. Por otra parte, el *sazadj* era una diversión que servía para distraer y divertir al auditorio: compuesto por versos clásicos cortos y acompañado por laúdes, flautas o tambores.[205]

Las *qayna* se vestían con ricas joyas, exhalando perfume de raras esencias. Poseían una voz embriagadora, el rostro y el cuerpo perfectos. Su éxito prueba que el ejercicio de sus talentos eran muy apreciados en la sociedad y representaban una verdadera tradición en la que los efectos se hicieron sentir desde la instauración del Islam, hasta finales del siglo IX. El arte vocal de las *qayna's* extremamente elaborado y diversificado, era sin duda una tendencia y se convirtió en un fuerte agente terapéutico, pues en muchas ocasiones, se requerían sus servicios para distraer las agotadas mentes de los mandatarios o aliviar las largas travesías de los beduinos y mercaderes.[206]

No podemos por menos que recordar a las *gopis* hindúes mencionadas anteriormente, ataviadas con joyas y ropas ligeras que hacía las delicias de viajeros y comerciantes, que contorsionaban sus cuerpos, y que

---

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

[205] MERI, JOSEPH W.: *Medieval islamic civilization.*Ed. Joseph W. Meri 2006 Nueva York. p.533

[206] TOUMA, H.: *La Musique arabe*, Ed. Buchet-Chastel, París, 1977 vv.pp

modulaban sus voces hasta crear un ambiente mágico alrededor de la música.

- **Etapa Omeya**

Con la subida de los Omeyas al poder, desde Bagdad hasta Córdoba, la música tuvo un auge especial. Se crearon escuelas de música en Persia en las que se instruían a las esclavas cantoras, que fueron heredadas por al- Andalus con la incursión y establecimiento de esta estirpe en la capital andaluza, acogiendo toda la cultura musulmana a partir de los siglos VIII y IX. Pero no adelantemos acontecimientos.

Las *qaynas* dejaron paso a dos tipos de cantoras: las *qiyan,* que pertenecían a familias nobles, y se les permitía presidir reuniones y animar asambleas, frecuentando círculos intelectuales, y las *yawári* o esclavas propiamente dichas, que eran preparadas y educadas para posteriormente ser vendidas en mercados y plazas.

Como hemos visto anteriormente, la mujer en general, se encontraba prisionera del contexto socio-cultural al que pertenecía, y sólo participaba en aquellas actividades que le eran asignadas y permitidas. Por esta razón, las *qiyan* se veían a veces obligadas a pregonar el ideal de una sociedad con la que probablemente no se identificaban, ni comprendían.

Durante este primer periodo islámico y bajo la dinastía omeya en Oriente, es importante destacar la creación de las primeras escuelas clásicas de música en La Meca y Medina, en la región del Hiyáz. En ellas nació un estilo propio conocido como el estilo *hiyazío* medinés, estilo que más tarde pasaría a al-Andalus. Dicho estilo confirmaba el hecho de que las esclavas cantoras debían dominar no sólo el arte del canto y de la música, sino también el de la poesía y la métrica.[207]

Estas escuelas del Hiyáz dieron paso a nuevos establecimientos educativos de esclavas-cantoras, de las que fueron fundadoras Azzá, Maylá y Yamila. Su instrucción además de la puramente musical empezaba a declinarse hacia el manejo de las emociones y los senti-

[207] VALDERRAMA MARTÍNEZ, F.: *El Cancionero de al-Há'ik*. Tetuán, 1954, p. 67.

mientos, por lo que eran inductoras del reestablecimiento del espíritu abatido y otorgaban sosiego "curando" las almas abotargadas de aquellos que necesitaban sus servicios. Su poder con el canto de poemas llevó a Yamil, insigne poeta, a perder la cabeza y rasgarse las vestiduras al oír el canto de Azzá. Eran capaces por tanto de provocar tranquilidad y paz, como de despertar afectos perdidos con su arte.[208]

A raíz del buen hacer de estas cantoras, se abrieron nuevos centros en Bagdad, Basora e Híra. El *Kitab al-agáni* enumera un total de treinta cantoras, destacando entre ellas a Arib, de origen noble, y alumna del maestro clásico bagdadí Isháq al- Mawsili, quien la formó en la escuela de Basora, y la inició en la caligrafía, la gramática, la poesía y el canto. Fue amante de ocho califas .[209]

Las *qiyán y* las *yawari* iniciaban su carrera musical en Bagdad, ciudad que pasó a convertirse en foco y trampolín no sólo de la poesía, sino también de la música durante la época abasí, y se preocuparon por mejorar, o perpetuar el estilo del canto, de la instrumentación y de su arte terapéutico.[210]

El florecimiento de la música en la capital persa, se proyectó durante el periodo omeya sobre Córdoba, centro de la cultura de Occidente. Hasta mediados del siglo X los andalusíes hacían venir a sus *qiyán* de Oriente, sobre todo de las escuelas clásicas del Hiyáz y de Hira. Abd ar-Rahmân I (731-788), fue el primer omeya en importar cantoras orientales entre las que destacó una esclava-cantora medinesa llamada 'Ayfâ. Su descendiente, Al-Hakam I (770-822) encantado por el embrujo del canto y los ademanes gráciles de las esclavas, incorporó a su corte a otras dos cantoras procedentes de la escuela clásica de Medina llamadas Allûn y Zarqûn. Estas intérpretes traían consigo las nûbas en un estado muy primitivo, aunque con un fuerte poder emotivo. Sin

---

[208] VV.AA.: *Kitab al-Agáni,* ed. Beirut, vol. I, p. 378.

[209] Ibid. *Agáni,* vol. XXI, pp. 58, 65-66, 102.

[210] CORTES GARCÍA, MANUELA.: *La mujer y la música en la sociedad arabo musulmana y su proyección en la cristiana medieval.* Artículo de la revista Música Coral del Sur nº2 Granada 1996 p.196-197. Discusiones en el Palacio de Samarra entre los clásicos (al-Mawsili y sus seguidoras: Badl y Sariya), y los renovadores (principe Ibrahim b. Mahdi y sus seguidoras: Ulayya, Fadl e Inán)

embargo, la forma mejoró con la llegada al trono cordobés de Abd ar Rahman II (792-852) protector de las artes[211], que también importó a tres cantoras de gran talento llamadas Fadl, Alam y Qalam, que se habían formado en la escuela medinesa. Tal era su destreza, que una de ellas, Qalam, presumiblemente cristiana, prendó al emir de Córdoba hasta tal punto que se dice que la tomó como esposa. Qamar al-Bagdá- díyya, otra esclava procedente de la escuela de Bagdad cantora y poetisa, estuvo al servicio del señor de Sevilla.[212]

Pero la verdadera adquisición de Abd ar Rahman II, fue la figura más representativa de la nûba en su mejor versión, Abu al Hassan Alí ibn Nafeh (nació en Irak en 789 y falleció en Córdoba en 857) apodado Ziryâb[213], el mirlo negro (por el color oscuro de su piel), músico de origen persa y tañedor de laúd (al que añadió la quinta cuerda).

Miniatura de Ziryab. Siglo X

[211] Según Menendez Pidal: ...Este príncipe, si exceptuamos a su descendiente al-Hakam II, fue desde luego el más culto de todos los emires hispano-omeyas. Fue muy dado a la literatura, a la filosofía, a las ciencias, a la música y, sobre todo, a la poesía, pues tenía gran facilidad para componer versos. Sentía interés por las ciencias ocultas, la astrología y la interpretación de sueños. Escribió un libro titulado Anales de al-Andalus.

[212] GÓMEZ MUNTANÉ, MARÍA DEL CARMEN.: *La música medieval en España*. Ed. Reichenberger. Zaragoza 2001 p.327

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

Dándole plena libertad de mecenazgo, Ziryâb trajo a Córdoba toda la pompa y el boato de la corte bagdadí. Como compositor y músico encontró en al-Andalus, una tierra de respetuosa convivencia, el terreno adecuado para seguir la tradición oriental, al mismo tiempo que pudo desarrollar su espíritu creador y renovador. Creó la primera escuela de canto andalusí, que reuniría a cantoras y músicos procedentes de las escuelas clásicas orientales junto a las andalusíes, entre las que se encontraban sus propias hijas: 'Aliyya y Hamdûna.[214] Las alumnas que acudían eran en su gran mayoría cristianas, aunque también las había musulmanas.

Estableció al mismo tiempo un método de canto que condensaba las bases de la enseñanza tradicional, con fases de vocalización, frase, declamación y lírica, así como las normas que debían regir los conciertos, llegando a instaurar las reglas de la nûba. De ahí que las esclavas cantoras fueran las más diestras en el canto e interpretación de estas piezas. Tanto es así que eran llamadas a la corte muchas veces para cantar ante la sultana y enseñar a las inquilinas del harén real. Una de las más destacadas fue la esclava Mutca.[215]

Esclavas en el harén.

[214] Ibid. GÓMEZ MUNTANÉ, MARÍA DEL CARMEN.: *La música medieval…* p.327

[215] Ibid.

Las esclavas cantoras de la escuela de Ziryâb adquirieron tanta fama, que tras la desaparición de este, el médico y litigante al-Kinani[216] tomó el relevo, preponderando la acción curativa de las canciones que interpretaban. Como médico aprovechó este factor terapéutico para poner precios exorbitados en el mercado a sus cantoras esclavas, cristianas predominantemente. Pero en ocasiones ese alto precio estaba justificado, puesto que además de dominar la música se preocupó que se cultivaran en disciplinas como la filosofía, geometría, astrología y geografía. De este modo, el atractivo para cualquier hombre era mucho mayor. Una vez vendidas, pasaban a ser propiedad de hombres insignes. Aún así tenían rango de importancia, puesto que las esclavas llamadas "animadoras" eran las más destacadas en este aspecto y gozaban de mucha más libertad de movimiento que sus compañeras que aún no habían sido vendidas, ya que vivían con su señor y asistían a todos los banquetes, fiestas y recepciones que se ofrecían en los palacio, bailaban para el califa y para sus invitados de honor.[217]

Al ser figuras obligadas en estas celebraciones, sirvieron de eslabón entre las distintas cortes musulmanas y cristianas, transmitiendo su música y su poesía.[218]

Por otro lado, poco podemos decir de la aportación musical femenina del pueblo hebreo que convivió con musulmanes y cristianos en los reinos de estos últimos durante los siglos XII y XIII. Recelosos de sus celebraciones y costumbres, mantuvieron a la mujer prácticamente fuera de la órbita artística musical, por lo que fueron los hombres judíos los que desarrollaron este arte predominantemente. Sin embargo en la literatura medieval hispana se recogen algunos versos del Arcipreste de Hita en un poema titulado *Instrumentos que no sirven para los cantares de arábigo*, en los que menciona brevemente a cantoras judías, muy probablemente sefarditas conversas: "Hice luego cantigas para

---

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

[217] MOHAMED, SHORKY.: *La mujer y la danza oriental.* Mandala Ediciones. Madrid 1999. Capítulo 3.

[218] CORTES GARCÍA, MANUELA.: *La mujer y la música en la sociedad arabo musulmana y su proyección en la cristiana medieval.* Artículo de la revista Música Coral del Sur nº2 Granada 1996 p.201

danzas ligeras, para judías, moras y para medianeras, con destino a instrumentos de todas las maneras, el cantar que no sepas, óyelo a cantadera"[219]

Convertidas en lujosos objetos mercantiles, las esclavas cantoras, una vez adquiridas por los grandes señores, eran revendidas a sus oponentes cristianos en prueba de amistad. Es así como el conde de Castilla Sancho García (995-1017) llegó a contar en su séquito con varias cantoras y danzarinas que le fueron regaladas por el califa de Córdoba, tal y como relató Ibn al-Kináni, que asistió a una fiesta en Burgos en el palacio del citado conde cristiano donde "se lucieron varias cantoras y danzarinas, regaladas al conde por el califa".[220] Otros monarcas cristianos como Sancho IV de Castilla, Pedro IV, Juan II de Aragón y el celebérrimo Alfonso X El Sabio, tenían a su servicio a tañedores/as y cantoras musulmanas.

La iconografía de las *Cantigas a Santa María* del rey Alfonso X, nos demuestran la convivencia musical entre musulmanes, judíos y cristianos:

Músico musulmán y cristiano. Cantiga Ms. B.I.2. de la Biblioteca de El Escorial

[219] CORTES GARCÍA, M.: *Organología oriental en al-Andalus,* «B.A.E.O.», XXVI 1990, p. 303-332.

[220] MENENDEZ PIDAL, R.: *Poesía árabe y poesía europea*, Ed. Bulletin Hispanique, XL. 1938, p. 393.

Como en la obra *Libro de Ajedrez, dados y tablas*, también de Alfonso X:

Mujeres musulmanas tañendo para cristianos y musulmanes. Ms. J.T.6. de la Biblioteca de El Escorial, folio XXIIr

La llegada de los Reinos de Taifas, hacia el 1031, cambió la ubicación de las escuelas de Ziryab cordobesas, hacia Sevilla y posteriormente a Granada. En Sevilla eran mujeres ya entradas en años las que se dedicaban a enseñar a las esclavas cantoras, que aprendían a acompañar su canto con un instrumento; su formación incluía, además, la poesía y la danza. Según el escritor turco Ahmad al-Tifáshí[221] (1184-1253), era característico del canto de las sevillanas el elevado número de melismas con que lo adornaban y el tempo lento, siempre observando a aquellos que las escuchaban para variar el tono y el tempo según el estado de ánimo de estos.

Hasta el siglo XIII, fueron estos los lugares que acogieron escuelas de música en las que se enseñaban tanto a musulmanas como cristianas, y de forma digamos, curricular, debían obligatoriamente pasar por una dura etapa de formación en filosofía, geometría, astrología, geografía y música entre otras disciplinas. Algunas de ellas pasarían a formar parte de orquestas, amenizando las tertulias palaciegas y cortesanas.

[221] POCHÉ, CH.: *La musique arabo-andalouse* (Arles, 1995). traducida al español en 1997; incluye el resumen de: *Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus: le manuscrit d'Al-Tifáshi*, pp. 367-379

Cortes almohades como la del rey 'abbasí de Sevilla al-Mu'tamid ibn al-'Abbas, de Ibn Mardanis señor de Valencia y Murcia, Ibn 'Abbas de Almería, y en la del rey al-Ma'mûm de Toledo, eran conocidas por contar con importantes orquestas compuestas de músicos y cantoras musulmanas andalusíes, y por rodearse de reconocidos poetas y poetisas del mismo origen.[222]

8.4. Terapia musical en los reinos nazaríes de Granada. La Alhambra y el maristán

A pesar de las "buenas relaciones" entre los pueblos, el tráfico de esclavas cantoras como regalo, la adopción e intercambio de conocimientos culturales, los tiras y aflojas entre cristianos, judíos y musulmanes (Batalla de las Navas de Tolosa en 1212) junto con la desmembración en los reinos de Taifas, culminaron con el progresivo dominio territorial cristiano sobre el resto de las culturas que terminó con la expulsión en 1492 de los moros de Granada, y con ellos, la definitiva desaparición de al-Andalus de la Península Ibérica de la mano de los Reyes Católicos.

Sin embargo, cabe destacar la actividad terapéutico musical que se llevó a cabo en esta última etapa de al-Andalus concentrada en el reino nazarí de Granada, fundado en 1238. El influjo de sus paisanos de taifas y de toda la actividad musical comentada anteriormente, hizo de Granada un bastión cultural importantísimo para las artes y las ciencias. Conocida la mezcolanza musical que se había producido durante los 500 años que al-Andalus llevaba en la península, los nazaríes alcanzaron su punto culminante con la llegada al poder de Muhammad V, entre los años 1354 y 1391. Dicho monarca se molestó en crear en la capital granadina un crisol de belleza que le llevó a construir gran parte de la Alhambra y el maristán de la misma ciudad, a imagen y semejanza del que ya existía en Nur er Din[223] de Damasco

[222] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 pp.25-26

[223] 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.

fundado en el siglo XII, o el del Cairo que estuvo en funcionamiento hasta el siglo XV.

La intencionalidad de la construcción de la Alhambra de Granada, estaba predeterminada en cuanto a su uso, pues fue realizada para el retiro y como palacio de verano para los sultanes nazaríes que reinaban en la Península. Todo en su arquitectura estaba ideado para la relajación y el sosiego. Desde los sonidos naturales como el constante reguero del agua recorriendo patios, habitaciones y balaustradas, o las aves exóticas volando por los jardines del Generalife; hasta las propias nûbas y moaxajas que se interpretaban en su interior. ¿Pero cual era el verdadero sentido terapéutico de estos elementos?

El agua, materia principal en la filosofía coránica, tenía una triple función en estos espacios palatinos: purificar al creyente durante abluciones anteriores a la oración, su factor higiénico, y sobre todo, su relajante son. Por esta y otras razones, este idílico lugar, además de convertirse en una joya arquitectónica, fue un emplazamiento con una misión terapéutica bien definida. Los monarcas nazaríes, anhelantes de sosiego, condujeron sus cortes a dichos lugares con la intención de rehabilitarse de la ajetreada vida política de las ciudades. Al compás de las nûbas, obras dedicadas a la curación del alma según la hora del día, acompañadas por el hechicero tañido del laúd en el crepúsculo de la canícula, mitigaban las dolencias de aquellos que con algún mal, buscaban el murmullo melódico de las voces de las esclavas cantoras y el toque de avezados intérpretes.[224]

Las paredes de la Alhambra encerraron curaciones musicales a disposición de los gobernantes y recetadas por galenos cuyas enseñanzas se fundamentaron en los trabajos de Al-Farabi (870-950), y del gran Avicena (980-1037)[225], tal y como hemos visto anteriormente.

Este ejercicio se convirtió en una costumbre cuando la labor terapéutico-musical se instauró en el maristán-madrasa de Granada, cons-

[224] LARREA PALACÍN, ARCADIO: *Nawba Isbahan*. Ed. Marroquí. Tetuan. 1956. vv.pp

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

truido también bajo el mandato del sultán Muhammad V hacia 1365 y hoy demolido casi en su totalidad.

Bajo los postulados organizativos de las madrasas y maristanes persas de Al-Razí y Avicena entre otros, el maristán de Granada[226] se edificó con una clara intención terapéutica. El espacio en si estaba dedicado a la curación física y anímica: la decoración de las paredes, las habitaciones, la piscina central, cada pasillo, la comunicación de las galerías, todo tenía una finalidad: la recuperación integral del enfermo. Fuentes de diferentes tamaños eran utilizadas para el tratamiento de la salud mental, buscando la curación a través de los sonidos del agua, de la filtración de determinada luz y de la distribución espacial. Desde el iwán (habitáculo abierto al resto de las estancias), la música era interpretada por una orquesta que amenizaba la vida de los internos. Formaba parte de los tratamientos diarios, en las sesiones de curas, en los post operatorios, como muy bien explicó el andalusí Abulcasis[227](936-1013), pasando a ser un elemento indispensable para el paciente.

Como referencia de la actividad llevada a cabo en estos centros, Dols (1992) recogió las siguientes palabras:

> "Las actuaciones musicales se dieron con frecuencia en los maristanes islámicos. Uno de los gastos más comunes estaba destinado a las compañías de músicos que eran contratadas todos los días para entretener a los pacientes. Además, los pacientes que sufrían de insomnio se colocaban en una sala separada y escuchaban música armoniosa, y expertos narradores recitaban cuentos para ellos" [228]

Podemos pues imaginar cuán importante era la música como coadyuvante a la medicina tradicional, y cuán relevante su uso para la galénica musulmana. Tanto es así que según el erudito alemán Franz Rosenthal (1969), Abul Faraj ibn Hindú, (m. 1019) hombre de letras y funciona-

---

[226] ALMAGRO ANTONIO, ORIHUELA, ANTONIO: *El Maristán Nazarí de Granada*. Escuela de estudios árabes, CSIC. Granada

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

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

rio del gobierno, habló sobre los conocimientos de los galenos en su profesión en su enciclopedia *Miftah Al-tibb* (*La clave para la medicina*)[229]. Aquí, en el octavo capítulo que tituló *La enumeración de los aspectos de las ciencias*, el médico debía saber filosofía, física, astrología, aritmética, música, teología y lógica. En cuanto a la ciencia de la música, Ibn Hindú reconoció que en el tratamiento de determinadas enfermedades, los médicos a menudo tenían que recurrir a los modos musicales que correspondieran a la condición de los pacientes y contribuir así a la curación. Sin embargo, como él dijo, esto no implicaba que el médico mismo fuera el que tenía que soplar una trompeta o levantarse y bailar, sino que, para que la terapia fuera bien llevada, se debían utilizar los servicios de músicos expertos[230]. Por lo que deducimos, que para el canto, al margen de intérpretes masculinos, también era posible la presencia de esclavas cantoras por su habilidad para llevar la mente aturdida del paciente más allá de los muros de los maristanes. De hecho, así lo confirman las palabras siguientes, corroborando la presencia de músicos y cantoras como parte de la plantilla del hospital:

> "De acuerdo con lo que vio, la dotación en plantilla del hospital de Edirne eran, tres cantantes y siete músicos, (una flauta, un violinista, una tocador de chirimía, un timbalero, un arpista, un tocador de platillo, y un laudista) que iban a visitar el hospital tres veces a la semana. Tocaban seis melodías diferentes, y en muchos de los informes de los internos se registró una gran mejoría, siendo la música "alimento del alma".[231]

No obstante, cabe destacar que según las normas hospitalarias de al-Razhi, las pacientes femeninas estaban separadas de los hombres, pero dispensaban los mismos cuidados que estos. Parece ser que otras mujeres las cuidaban, recibiendo la visita periódica de médicos, puesto que era ciertamente complicado ver a una mujer ejerciendo la profe-

---

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

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

[231] DOLS, M. W.: *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society* .Oxford 1992, p.171-173

sión de galeno. Si existían patologías genitales, o la mujer estaba embarazada, solo era atendida por otras mujeres, tal vez médicos, tal vez enfermeras que se basaban en los conocimientos de obstetricia del médico persa Haly Abbas[232], aunque no está excesivamente documentado. Sin embargo, Luisa F. Aguirre de Cárcer (1991), relata aspectos de la vida social y ordenación jurídica del al-Andalus medieval, a través de una recopilación de *fetuas del cadí* (juez en árabe) del cordobés Ibn Sahl, y de una médico o *tabiba*, género femenino de *tabib* (médico en árabe) y sus honorarios; la cual trató enfermedades infantiles. De este dato se deduce que las mujeres pudieron encontrar un hueco en el campo sanitario lo suficientemente importante como para llegar a la categoría de *tabiba* o médica.[233]

Razhi, llegó a aseverar que la medicina no solo debía estudiarse, sino practicarse, puesto que "¿Por qué ignorantes médicos, legos y mujeres tienen más éxito que sabios doctores en medicina?"

El uso terapéutico de la música en la salud, se fue instaurando en los nosocomios, y maristanes de forma reglada. Era más que habitual encontrarse en estos centros a músicos y cantoras, como hemos visto, dispensando cuidados sonoros a los enfermos mentales por lo general, aunque muy bien podrían interpretar para cualquier dolencia. El objetivo de este tratamiento no era otro que distraer la mente del paciente, pues en las tesis de los médicos anteriormente mencionados, la música tenía un fuerte carácter emotivo, sentimental, hipnótico, memorístico y atencional, además de ese elemento mágico y etéreo, de ese "duende" que definió perfectamente al-Farabí, que despertaba en el alma humana "aquello" que otra ciencia o medicina era incapaz de despertar. Y no podemos por menos que aseverar, que al margen de la encomiable labor de los médicos, la mujer tuvo mucho que ver en estos tratamientos.

Los Reyes Católicos, a pesar de emplearse hostilmente contra los nazaríes granadinos hasta expulsarlos, fueron más inteligentes de lo que

---

[232] ULLMANN, MANFRED.: *Islamic Medicine.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978, reprinted 1997), pp. 55-85

[233] AGUIRRE DE CÁRCER. LF.: *Sobre el ejercicio de la medicina en al-Andalus: una fetua de Ibn sahl.* Anaquel de Estudios Árabes 1991; 2: 147-162.

se podría esperar, puesto que adoptaron todas las costumbres musicales musulmanas, y se permitieron el lujo de respetar las excelentes construcciones islámicas, pues tras la expulsión de 1492, fijaron su residencia en la Alhambra, siendo víctimas del embrujo de aquel idílico lugar ideado para "curar" a través de los sonidos. El maristán fue menos respetado y fue convertido en Casa de la Moneda en 1496, un error que llevó al edificio a su progresiva decadencia, pues como ya hemos dicho, desde su arquitectura hasta su actividad interior fue tan genial como útil para el fin para el que fue construido.[234]

De una forma u otra habían convivido tres culturas en territorio hispano cerca de siete siglos, en los que los judíos aportaron conocimientos en medicina, jurisprudencia, matemáticas y leyes; los musulmanes todo el acervo poético y musical aparte de muchas nociones medicinales, cosmología, astrología y cosmogonía, y los cristianos, versados en letras, sirvieron de puente en la traducción de los manuscritos griegos y de otras civilizaciones en la Escuela de Traductores de Toledo, bajo el mandato de Alfonso X El Sabio. Posteriormente el rencor, la envidia, y la avaricia territorial derrocaron dos culturas que muy bien podrían haber cambiado el curso de la historia española más de lo que lo hicieron ya. No obstante hay que agradecer la extraordinaria cultura que tanto musulmanes como judíos dejaron en la Península Ibérica.

8.5. Las formas musicales de la terapia y su relación con la mujer

Las formas musicales que utilizaron los músicos musulmanes y por ende, las esclavas cantoras, no fueron ni mucho menos aleatorias. Con un sentido muy definido, la que se utilizó al principio, con fuerte carácter terapéutico, fue el *maqam*[235], cuyas características más comunes, eran la utilización de dos o más semitonos combinados, sacados de una variedad de nueve, entre dos notas. Un *maqam* tenía cadencias,

---

[234] PÉREZ, JOSEPH.: *La España de los Reyes Católicos*. Ed.Nerea, Madrid 1997 vv.pp

[235] TOUMA, HABIB HASSAN.: *The Music of the Arabs*, , trans. Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press; 1996, p.38 y 203

secuencias y motivos característicos, así como un carácter específico. De esta forma, cada *maqam* poseía un nombre, y muchas veces estaba asociado a un estado emocional concreto. Por ejemplo: el *maqam* llamado Rast, tranquilizaba el espíritu; el llamado Hijaz, lo invadía de tristeza; el Aram, daba un carácter serio; mientras que el Mezmoum, era triste; el Ed zeil, impetuoso; el Djarka, religioso, o severo. De hecho, la palabra *maqam* significaba estadio o estación es decir, que cada *maqam* se correspondía con un estadio del alma, con una estación de nuestra evolución personal.[236]

Cada modo (*maqam*) pretendía provocar unos sentimientos determinados, igual que ocurría en otras tradiciones como la hindú, en la que dichos modos se denominaban *ragas,* tal y como hemos visto anteriormente.

Tras el *maqam* la forma musical que le sustituyó, con un sentido melódico más rico y con un mensaje poético más relevante, fue la *nûba*. De contenido en su mayor parte profano aunque en ocasiones místico-religioso, alcanzaban en ella sus máximas expresiones el amor, la belleza y la sensualidad, como obra y prueba de la existencia de Allah. Las *nûbas* tenían valor terapéutico para el espíritu humano, aludiendo a las posibles circunstancias y estados anímicos del mismo a lo largo de la jornada. Había 24, una para cada hora del día, y dependiendo del temperamento del modo y del estado de ánimo del oyente, los momentos más idóneos para escuchar cada una de estas *nûbas* a fin de que surtieran efecto, se desarrollaban en las diferentes horas de luz diarias, el crepúsculo, y la noche.

Normalmente, empezaba con una pieza instrumental de carácter libre, que definía el modo (esencial para el objetivo terapéutico, ya que marcaba el carácter general de la obra); a continuación se tocaba otra sección instrumental sobre un ritmo fijo, tras la cual se interpretaban cinco piezas cantadas. Estas partes las podía realizar una solista o en el mejor de los casos coros al unísono. Estaban acompañadas por el

[236] SIGNELL, KARL L.: *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Ed. Nokomis. FLorida: 2004. vv.pp

laúd, *qanun* (salterio o cítara pulsada), *darabukka* (tambor de un solo parche), tamboril y *nei* (flauta).[237]

La *nûba* derivó en otras formas musicales menos terapéuticas como fueron la *moaxaja* o el *zejel*.[238]

Las esclavas cantoras de todas las escuelas mencionadas desde la etapa pre-islámica hasta la desmembración en los Reinos de Taifas, hicieron uso de los *maqam* en principio, y las posteriores *nûbas, moaxajas, zéjeles*. Estas composiciones se convirtieron en germen terapéutico útil para reestablecer al ser humano de las dolencias y tribulaciones que pudieran padecer. Las esclavas cantoras fueron por tanto las verdaderas terapeutas de la Edad Media musulmana sin desdeñar por supuesto a los galenos de la época que prescribían asiduamente las melodías para tratar todo tipo de enfermedades.

---

[237] CORTÉS GARCÍA, MANUELA.: *Pasado y presente de la Música Andalusí*. Sevilla: Ed. El Monte, 1996 vv.pp

[238] SELAM, AL- HELOU.: *Al-Mowachahat Al-Andaloussia. Origene et Evolution*. Librairie Al-Hayat. Beirut 1965

9

Edad Media cristiana en Europa

EL SISTEMA FEUDAL SE IMPONÍA en las zonas dominadas por el cristianismo. El noble de cada zona dominaba desde su castillo el resto de las poblaciones colindantes, que le debían tributo por su "protección". Diezmos, impuestos, vasallaje y pleitesía absoluta hacía que se sintieran dominadores de territorios más o menos grandes en los que bajo coacción y pena de muerte o excomunión, los plebeyos rendían –normalmente por la fuerza- obediencia a la clase reinante, y estos por extensión, a la corona. Pero por encima de todos ellos estaba el poder de Dios, y ¿quien lo ostentaba en la tierra? La Iglesia Católica. Abarcaban todos los bienes llamados limosnas, y conocedora de la fragilidad de los reinos y del poder que tenía, consagró a los prelados y señores como jefes sociales y sancionó con graves penas, como hemos indicado, la desobediencia de estas normas. Los señores, a partir de ese momento, "recibían el poder de Dios" y como tal poder, lo ejercían sobre sus vasallos, imponiendo en

muchas ocasiones las "leyes divinas" según unos criterios demasiado abusivos.[239]

En cuanto a los conocimientos y saberes, las iglesias pasaron a ser las bibliotecas oficiales durante la Alta Edad Media. Posteriormente tomaron el relevo las Universidades. Los monjes se convirtieron en conocedores de una amplia cultural científica, medicinal y artística, a la que dieron la difusión que estimaron conveniente debido a la susceptibilidad que entrañaba la música profana en relación a la herejía, la música, la mujer y la religión. El canto gregoriano era por norma el único tipo de melodía que se podía interpretar en los confines monacales, monódico y sin acompañamiento instrumental. Fuera de los muros de los cenobios, la música profana, duramente castigada por la iglesia, caminará de la mano de juglares y trovadores masculinos y femeninos como veremos más adelante.

9.1. La figura de la mujer en el medievo cristiano y su relación con la terapia musical

La Iglesia, poder dominante como hemos constatado, tenía para la mujer dos imágenes reservadas que pretendía instaurar por encima de todas las cosas ante una sociedad que quería dirigir con mano de hierro. La primera era la figura de Eva, que fue creada con la costilla de Adán y propició la expulsión de ambos del Paraíso. La segunda la de María, que representaba, además de la virginidad, la abnegación como madre y como esposa. Ambas visiones eran ciertamente contradictorias, pero cumplían con una máxima de la época medieval: lo ideal frente a lo real.

Las estrictas normas del clero entorno a la sexualidad de la mujer, se convertían en exigencias tales como despojar al acto sexual de todo goce y disfrute para entenderlo como un deber conyugal, que tenía como objetivo la procreación. Por lo tanto, se castigaba con la pena de muerte el adulterio y las relaciones extramatrimoniales. Casta, prudente, trabajadora, honrada, callada y hermosa, sorprendentemente

[239] FOURQUIN, GUY.: *Señorío y feudalismo en la edad media*. Madrid: EDAF, 1977 p. 23 y ss.

culta, capaz de entretener y sorprender a su caballero eran las cualidades perfectas que debía poseer una mujer ideal. En cuanto al físico, también se establecían unos cánones estéticos no reales, en los que la iglesia también opinaba. La figura femenina de las esculturas romanas era la idónea, vientre abultado y generosos pechos, símbolo de la fertilidad así como una figura algo redonda signo de su clase social. Además gustaba la mujer de piel clara que no había ennegrecido trabajando al sol, de cabellos rubios y rizados, limpios y cuidados.

En cuanto a la educación, lógicamente eran las clases altas las que accedían más fácilmente llegando a cultivar saberes: escritura y lectura, lenguas, ciencias y música; pues enseñaban a sus hijos en casa. Las niñas o mujeres de clases bajas lo tenían mucho más complicado, sobre todo en zonas rurales. Se les instruía en religión y en las labores del hogar, a hilar, a manejar el huerto y el ganado, y si tenían negocios familiares, a desempeñarlos.

Desde el punto de vista social, se podría hacer una triple diferenciación en cuanto a la posición de la mujer: la noble, la campesina y la monja.

La primera de ellas era la única que podía gozar de algunos privilegios como la educación y ciertos conocimientos musicales. Se ocupaba de los negocios familiares en ausencia del marido, la casa y los empleados. Pero en la mayoría de los casos era victima de matrimonios de conveniencia, y pactos entre familias.

La campesina era la que tenía las condiciones más duras. Ella se encargaba de todas las labores de la casa y de la educación de sus hijos. La calidad de esta dependía de las posibilidades económicas que tuviera. Por lo general si vivían en los pueblos se dedicaban al cultivo, ganado o huerto como jornaleras o braceras. Si residían en ciudades, vivían del negocio familiar cobrando mucho menos que el marido. Si se era viuda o soltera y dejaba el hogar para trabajar, lo hacía en servicios domésticos, telares, lavanderías o cocinas.

Pero la que más nos interesa según la temática de este libro, es la mujer que optaba por dedicar su vida a Dios. En primer lugar estaban las que se ordenaban monjas por varias razones: redimirse de pecados, ser hermana menor de otra casadera, por lo tanto perdía la dote, o

huir al convento para escapar de la conveniencia matrimonial. Y después estaban las denominadas beguinas, que dedicaban su existencia a la religión, pero sin vivir en conventos, y sin mediación de la Iglesia. Estas además cuidaban a pobres, huérfanos, y enfermos, y desarrollaban su cultura en el campo del conocimiento, pues traducían obras religiosas a lenguas comunes.

Las monjas eran las más afortunadas en cuanto a la educación, pues podían llegar a saber latín y griego, por lo que sabían leer y escribir. Pero en casos extraordinarios no solo cultivaron estas disciplinas.[240] La medicina herbolaria, por el conocimiento que tenían para curar con plantas y especias que cultivaban en los huertos de los conventos, o más curioso todavía, la medicina musical. Esta, estaba en manos de los médicos que habían estudiado los tratados griegos y musulmanes. Algunos monjes se atrevieron a aplicarla en sus cenobios como Bernardo de Claraval, San Dunstan o los monjes de San Agustín de Canterbury en Inglaterra.

El acceso a los enfermos era muy propicio debido a que los monasterios y conventos hacían las veces de hospitales, por lo que la práctica medicinal y por extensión, musical, encontraba en estos lugares posibilidades de desarrollo interesantes. No obstante hay que destacar que la curia papal no aprobaba la intervención de la música para estos menesteres por considerarla en cierto modo, inapropiada y jocosa, y según las órdenes benedictinas, una distracción para los hermanos de la orden cuya ocupación principal debía ser el *ora et labora*. Sin embargo, abades y abadesas se atrevieron a demostrar lo contrario a cuenta de su posible excomunión.

En esta etapa de luces y sombras, las figuras enigmáticas de estas monjas, han levantado curiosidad y expectación acerca de la adquisición de conocimientos y aplicación de los mismos. Muchas de ellas manifestaron visiones místicas y demoníacas que se convirtieron en el germen de la autoaplicación de la música para "luchar contra el maligno". Cabe destacar pues su buen hacer y su inteligencia a la hora de abrirse camino en el oscurantismo medieval y ser doctas en diversas

[240] Autora del texto del artículo/colaboradora de ARTEGUIAS: Ana Molina Reguilón, Página web consultada el 15-8-2014.
www.arteguia.com/mujeredadmedia.htm

disciplinas. Aquí recordamos a aquellas que cultivaron la ciencia aplicada a las enfermedades y que adoptaron la música como coadyuvante a los tratamientos propuestos.

En primer lugar cabe destacar a Gertrudis de Hackeborn, Matilde de Hackeborn y Gertrudis de Helfta. Todas ellas monjas místicas cistercienses, que fueron en ese orden, maestra, alumna y hermana; y discípula y biógrafa de las dos anteriores.

Gertrudis de Hackeborn (1232-1292), fue abadesa del convento de Helfta, y ocupando ese cargo destacó por la exigencia de educar a las monjas que tenía a su cuidado en las artes liberales, a saber *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica), y *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música), algo poco habitual para la época. A la música le dio especial importancia, pues recalcó su "poder mágico" para sanar y dar armonía al cuerpo abatido por la enfermedad. No siendo una músico experta, si tuvo en cuenta la enseñanza de la misma en sus novicias, llegando a ser grandes intérpretes alguna de ellas, tal y como demostró su hermana Matilde.[241]

Matilde de Hackeborn (1241-1299) maestra de la escuela de niñas del monasterio de Rodersdorf (Sajonia), y formadora de las novicias y de las jóvenes profesas. Fue nombraba abadesa con 19 años, y en 1261, ejerciendo también el cargo de maestra de la orden, recibió a su cuidado a una niña llamada Gertrudis, de 5 años de edad, que llegará a ser conocida como santa Gertrudis la Grande. Por sus dotes naturales para el canto, Matilde fue también nombrada maestra de coro. La tradición acabó llamándola "Ruiseñor de Cristo". Parece ser que en sus ensoñaciones místicas, Matilde recurría a la música como refugio ante todo aquello que le atormentaba. Con una gran voz conseguía aplacar su ansiedad y restauraba sus estados anímicos alterados. Además según se cuenta, estuvo bastante tiempo enferma en cama, y gustaba que las hermanas del convento le cantaran asiduamente para aliviar su dolor.

Así lo contó su discípula Gertrudis de Helfta (1256-1302) que escribió y recopiló en el *Libro de la Gracia especial*, la labor místico-ascética de

[241] OTT, MICHAEL.: *Gertrude of Hackeborn*. The Catholic Encyclopedia. Ed.Robert Appleton Company. Vol. 6. New York. 1909

las hermanas Hackeborn. Gertrudis de Helfta fue en su juventud, una apasionada por los estudios, influjo sin duda de su tutora Matilde de Hackeborn, siendo una infatigable investigadora para ampliar su cultura. Logró adquirir un vasto y profundo conocimiento de la literatura, de la filosofía, y de la música, además era una excelente miniaturista. Con respecto a la música se inspiró en los referentes cristianos comentados anteriormente, San Agustín, San Gregorio Magno etc.[242]

Gertrudis cultivó la música desde la práctica y se inspiró en los conocimientos de Hildegard von Bingen, el gran paradigma de la Edad Media en cuanto a la terapia musical. Sus conocimientos medicinales y curativos le hicieron utilizar las canciones litúrgicas dedicadas a la virgen para acompañar las largas convalecencias de los enfermos que formaban parte del hospital del convento. Gertrudis fue un ejemplo de la exaltación cultural de la mujer en una época harto complicada.

9.2. Hildegard von Bingen

Si hay que destacar a una monja de entre todas en cuanto a la aplicación terapéutica de la música y el estudio de múltiples disciplinas, esa fue la teutona Hildegard von Bingen.

Nació en 1098 en Renania y murió en el monasterio de Rupersberg en 1179. Esta extraordinaria mujer fue abadesa, líder monacal, mística, profetisa, médica, compositora y escritora. Es conocida como la sibila del Rin. Fue consejera papal y una feminista adelantada a su tiempo. El monasterio que regentaba acogió en su hospital a gran cantidad de enfermos que hallaban la paz y en muchas ocasiones la curación a través de diferentes métodos entre los que se encontraba la música como tratamiento principal.[243]

---

[242] GARCÍA M. COLOMBÁS.: La Tradición Benedictina. Ensayo histórico. Tomo V, Zamora: Ediciones Monte Casino, 1995

[243] KLAPPER, MICHAEL.: *Hildegard von Bingen*. En Briscoe, James R *New Historical Antofogy of Music by Women*. Bloomington. Indiana Indiana Universíty Press 2004, pp 14-20.

Sabemos pues que dichos cenobios tenían a su cuidado el idear medicinas y atender a los enfermos, los cuales se acercaban pidiendo remedio. Necesariamente tenían una "quinta medicinal", propuesta realizada por Carlomagno, que había insistido sobre este punto en sus Capitulares.

Hildegard von Bingen había acumulado muchos conocimientos médicos. Sumaba a la sabiduría de los herboristas y los monjes, su propia observación y experiencia. Entre 1151 y 1158 reúne sus conocimientos en dos libros: la *Phisica* (Tratado de las plantas) y *Causæ et Curæ* (Tratados médicos)[244]. Siguiendo la teoría de Galeno consideraba la enfermedad como un desequilibrio entre los "humores". De tal forma que la alteración de cualquiera de ellos se reproducía en una patología a tratar hasta la compensación y equilibrio de los mismos. Evidentemente, estos humores influían sobre el ánimo del hombre, por lo que para Hildegard la medicina respondía a la búsqueda del sentido del sufrimiento, de la enfermedad y de la muerte.

Podríamos afirmar pues, sin lugar a dudas, que tras las explicaciones de los musulmanes, Hildegard fue la precursora occidental de las enfermedades psicosomáticas y que su conocimiento del hombre y de la naturaleza era excepcional. Entonces tengamos presente que la terapia musical era una práctica habitual en los tratamientos propuestos por esta extraordinaria abadesa, por su indudable influencia en el alma de la persona afectada.

Cuando no se dedicaba a la investigación científica, Hildegard von Bingen ocupaba su tiempo con la poesía y su verdadera pasión, la música. En su anhelo por conocer y unificar disciplinas, dedicó muchos momentos al uso de esta para tratar enfermedades llegando a utilizar sus propias producciones musicales para este fin. Normalmente dispensaba a una o dos monjas de su congregación para que tocaran la *vielle* (especie de viola que se tocaba verticalmente) y cantaran al pie de la cama de los pacientes. La incesante visita de enfermos hizo que su interés por esta práctica aumentara, pues observó con satisfacción que los resultados que la terapia musical le ofrecía, eran realmente benefi-

[244] MOULINIER, FLORENCE.: *Beate Hildegardis Cause et cure*, Berlin: Akademie Verlag, 2003.

ciosos.[245] Entre las localidades vecinas se extendió la voz de que en la abadía de Rupersberg, curaban con tratamientos naturales y escuchaban música constantemente para purificar el espíritu, tal y como afirmaba Hildegard:

> "Pensad también esto: del mismo modo que el cuerpo de Jesucristo nació por el Espíritu Santo, de la pureza de la Virgen María, así también el cántico de la alabanza a Dios, según la armonía celeste, tiene sus raíces en la Iglesia por el espíritu Santo. El cuerpo es el vestido del alma que tiene la voz viva. Por eso es justo que el cuerpo cante con el alma a través de la voz las alabanzas a Dios"[246]

De naturaleza frágil, y siglos antes a santa Teresa de Jesús, Hildegard von Bingen, manifestó en muchas ocasiones síndromes ascético-míticos, visiones y encuentros con el Creador y el anticristo. Al igual que Matilde de Hackeborn, se rehabilitaba por medio de la música para controlar sus estados beligerantes, y de estas ensoñaciones extáticas, compuso obras musicales de gran belleza, tales como *La armoniosa música de las revelaciones celestiales*, ciclo de unas setenta canciones litúrgicas[247], y *El drama de las Virtudes*, el más antiguo drama litúrgico cantado, pieza de carácter didáctico-moral donde se trataba la lucha entre las Virtudes y el demonio por el Alma:

> "Después vi un aire resplandeciente de luz en el que oí por encima de todas las imágenes que he evocado lodo tipo de músicas maravillosas, alabanzas por los gozos de arriba, cantadas por los ciudadanos que perseveran con coraje en la vía de la verdad, quejas de los condenados lamentando esos mismos gozos, exhortaciones de las virtudes animando a salvar los pueblos contra

---

[245] RAMOS, E.SILVA M.: *Saint Hildegard von Bingen* (1098-1179): *The light of her people and of her time*. Ed. Internat J. Dermatol 1999, 38(4) pp.315-320.

[246] CYMBALISTA, M. C.: *Santa Hildegaris y Santa Gertrudis. Dos mujeres religiosas medioevales*
Monasterio Benedictino Gaudium Mariae, Córdoba , Argentina. Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.

[247] BINGEN, HILDEGARD DE.: *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, trad. de María Isabel Flistisch, Ed. Trotta, Madrid 2003.

> los cuales se alzan las estratagemas del diablo; pero las virtudes lo hacen tan bien que finalmente los fieles gracias a la penitencia pasan de sus pecados a los gozos de arriba. Y este concierto, como la voz de una multitud, se organizaba en armonía de alabanzas sobre los escalones del cielo y decía [...] Y esta música, como la voz de una multitud, cantaba en armonía para animar a las virtudes a ayudar al hombre [...] Y estas voces eran semejantes a la voz de una muchedumbre cuando lanza sus gritos al cielo. Y su sonido me atravesó porque los comprendí sin dificultad"

Con referencia a esta obra dice Anne King-Lenzmeier (2001) en su obra *Hildegard of Bingen. An Integrated Vision*, que incuestionablemente era una batalla entre el bien y el mal, donde la intervención musical, era de vital importancia, ya que según Bingen, el demonio era el único personaje que no cantaba, o que no podía cantar, porque la música era el lenguaje con el que la congregación alababa a su Creador, alabanza de la que lucifer estaba excluido.[248]

Para esta singular compositora, la música era un medio privilegiado para recrear la armonía que el hombre perdía muchas veces al día, para dirigir nuevamente hacia el cielo los corazones que habían abandonado su camino, y para centrarlos en Dios como su punto de referencia. Al cantar y ejecutar música, se integraban espíritu, corazón y cuerpo, se pacificaban las discordias, celebraba la vida y se tributaba alabanza al Creador.

Con 80 años Hildegard se vio obligada a afrontar una sentencia de interdicción, y se granjeó el disfavor de los prelados por sus ideales progresistas acerca de cómo entender la religión, y por un suceso sobre la excomunión y posterior redención (hecho que por lo visto los prelados desconocían) de un noble exhumado en el cementerio de Rupersberg. Le prohibieron cualquier ejecución musical, por lo que esta situación le dio oportunidad para dirigir una carta a dichos eclesiásticos, en la que les reprochó la medida tomada, y expuso su con-

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

cepción de la música, como verdadera teología, y como único medio para recuperar el paraíso perdido:

> "[...] Para que, en lugar de acordarse de su destierro, los hombres se acordasen de aquella dulzura y alabanza divinas que antes de su caída alegraban a Adán juntamente con los ángeles en el Señor, y para atraerlos hacia ellas, los santos profetas –enseñados por el mismo Espíritu que habían recibido- no sólo compusieron los salmos y cánticos que cantaban para encender la devoción de sus oyentes, sino que también crearon instrumentos musicales de distintas clases con los que producían sonidos varios.
>
> Pero el que lo había engañado -el diablo-, al oír que el hombre había comenzado a cantar por inspiración de Dios y que por esto sería atraído al recuerdo de la suavidad de los cánticos de la patria celestial, y viendo que sus astutas maquinaciones fracasarían, se asustó de tal modo que se atormentó con gran sufrimiento, y con los múltiples ardides de su astucia, siempre, ininterrumpidamente, se dedicó a discurrir y buscar la manera de perturbar o impedir sin cesar la proclamación, la belleza y la dulzura de la alabanza divina y de los himnos espirituales [...]"[249]

El 7 de octubre de 2012 el papa Benedicto XVI le otorgó el título de doctora de la Iglesia durante la misa de apertura de la XIII Asamblea general ordinaria del sínodo de los obispos.[250]

9.3 Herrada von Landsberg. La música en los estudios universitarios

Las escuelas catedralicias y las escuelas monásticas, ocuparon el centro cultural occidental desde el siglo VI d.C, hasta la creación de la pri-

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

[250] ABC. "El papa proclama San Juan de Ávila e Hildegarda de Bingen nuevos doctores de la Iglesia". Consultado el 13 de agosto de 2014

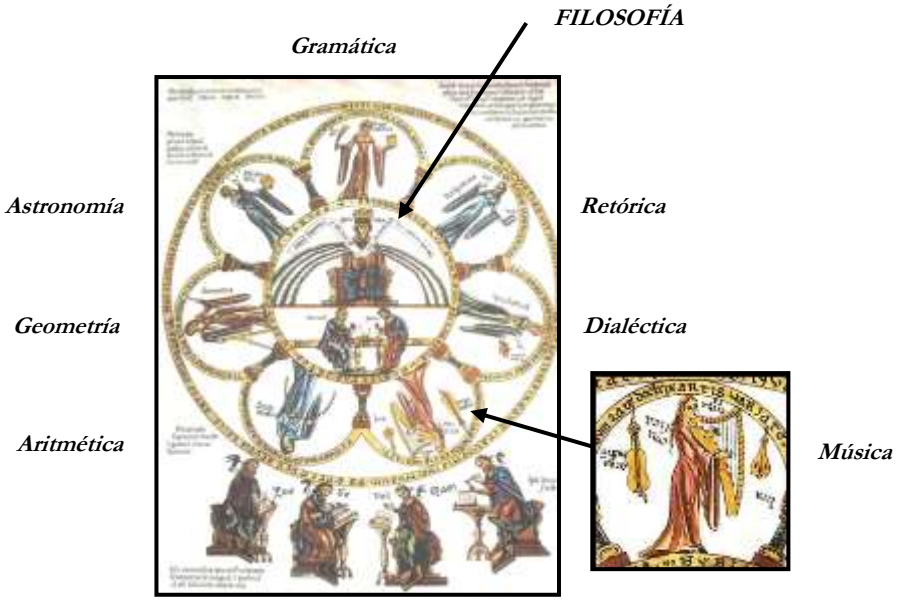
mera universidad como tal en 1088 (Universidad de Bolonia)[251]. En el curriculum de estudios, las universidades se dividieron en dos tipos de enseñanza: *El Trivium*, y el *Quadrivium*, ambas agrupaciones recogidas en las llamadas *Artes Liberales,* promovidas por Alcuino de York (735-804) erudito, teólogo, pedagogo anglosajón, y consejero de Carlomagno. Alcuino sostenía que las *siete artes liberales*, eran las siete columnas de la sabiduría humana, y debían integrarse en los siete dones del Espíritu Santo. El Trivium comprendía gramática, retórica y dialéctica. El Quadrivium, aritmética, geometría astronomía y música. Es necesario señalar que la música como enseñanza universitaria en un principio estaba reducida a nociones del canto llano, pero que progresivamente fue cobrando importancia en el campo científico y matemático, basándose en los tratados de Pitágoras y los griegos, así como los de Boecio.

El auge musical-científico universitario tuvo especial relevancia hacia el siglo XII, donde una monja y abadesa alsaciana del convento de Honenburg llamada Herrada von Landsberg (1130-1195), en su obra *El jardín de las delicias* (*Hortus deliciarum*)[252], recopiló los saberes musicales vertidos hasta el momento (musulmanes, cristianos y clásicos) por medio de miniaturas y dibujos alusivos, señalando su necesario aprendizaje en las universidades que comenzaban a establecer sus estatutos. De este modo su dibujo más representativo fue aquel que estableció el plan de estudios curricular de los centros de enseñanza universitaria occidentales propuesto por Alcuino:

---

[251] RICHÉ, PIERRE.: *Education and Culture in the Barbarian West*: *From the Sixth through the Eighth Century*. Columbia: University of South Carolina Press 1978, pp. 126-7, 282-98

[252] GREEN, ROSALIE, ENANS, MICHAEL; BISCHOFF, CHRISTINE; CURSCHMANN, MICHAEL.: *Herrad of Hohenbourg. Hortus deliciarum. Commentary*, Londres: The Warburg Institute, University of London; Leiden: Brill, 1979, vol. 1.



Las siete artes liberales – Imagen del Hortus deliciarum de Herrad von Landsberg (siglo XII) y detalle de la música

Si nos fijamos en la miniatura de las *Artes liberales*, Landsberg, como mujer de extraordinarios conocimientos, reflejó cada una de las artes en una personificación femenina. De este modo, la música, como vemos en el detalle de la izquierda, era una hermosa mujer tañendo un arpa y rodeada de diversos instrumentos.

Landsberg detalló, en uno de sus capítulos, el beneficioso uso de la música para el recién nacido, así como para agasajar al enfermo en sus momentos de delirio. Al inspirarse en textos árabes, sus conocimientos acerca de la terapia musical como medio psicoterapéutico, se hicieron notar en su recopilación documental.

Contemporánea de Hildegard von Bingen, Herrada von Landsberg, fue también una prolífica productora musical, y así lo demuestra en su obra, en la que recogió alrededor de 20 textos musicados y con una tablatura perfectamente diseñada. Su sensibilidad e interés hacía la música le convierte en una fuente extraordinaria a la hora de valorar la terapia musical del momento. Dicha obra fue quemada en 1870, recuperándose algunas copias del documento, pero es destacable una vez más el acervo cultural monástico, ya que dicho compendio fue ante todo una herramienta pedagógica para las jóvenes novicias del convento y la primera enciclopedia escrita por una mujer.[253]

[253] HOHENBURG, HERRAD DE.: *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. Green, Rosalie (ed.); Michael Evans,

9.4. Trotula de Salerno. Ginecología, obstetricia y terapia musical en la Escuela Médica Salernitana

Una de las escuelas más significativas que dio paso a la creación de la Universidad de Bolonia, fue la Escuela Medica Salernitana, primer centro médico sin conexión con la iglesia y considerada por algunos autores como la primera universidad europea. Curiosamente, el primer tratado de ginecología y obstetricia conocido vio la luz en dicho centro educativo de manos de una de sus docentes, la médico y doctora Trótula de Ruggero o de Salerno (¿-1097). Aunque existe en la actualidad controversia acerca de su incidencia en la medicina medieval, no cabe duda de su importante existencia,[254] pues se le atribuye la obra *De passionibus mulierum ante in et post partum*, donde se destacan las características de la naturaleza del género femenino, de las cuales, para protegerse contra los malos estados de ánimo, las mujeres tenían una especial purificación, la menstruación, cuya regularidad era una fuente y signo de buena salud.

Trótula de Ruggero, realizó una amplia descripción de las enfermedades ginecológicas, que relacionó con los estados de ánimo. Sus nociones de obstetricia se refirieron a la posición del feto en el útero -inspirado en las tesis del persa Haly Abbas, expuesto en el capítulo anterior-, a la detección de signos de embarazo, o al régimen de las mujeres embarazadas, haciendo especial hincapié en el momento del nacimiento, donde, si el primer recurso era la benevolencia de Dios, el segundo era la creación de un ambiente tranquilo y con respeto a la modestia de las mujeres (por lo que se debe evitar mirar a los que le ayudan a la cara). Una vez nacido el niño merecía cuidado y atención, dirigidos a protegerlo de la estimulación sensorial excesiva, y mantenerse en ambientes cálidos llenos de música y canto.[255]

Christine Bischoff, and Michael Curschmann, 2 Vols Warburg Institute/E.J. Brill.1979

[254] BERTINI, FERRUCCIO.: *Trotula, il medico di Ferruccio Bertini*: *Medioevo al femminile*, 4a ed. Laterza 1989

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

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

9.5. Las productoras musicales. Poetisas y trobairitz en Occitania

Los tan afamados trovadores medievales sabían, por medio de las letras y la música hablarle al amor, a las gestas y despertar los sentimientos de aquellos que los escuchaban. El guiño terapéutico de su labor constaba en acunar la soledad de aquellas damas cuyos maridos se hallaban en las cruzadas; de acompañar las historias de amor y de curar la melancolía producida por la falta de afecto, tal y como estableció el médico Arnaldo de Vilanova (1238-1311), que no dudó en incluir la música entre los recursos que ayudaban a la recuperación de las enfermedades como la manía, la depresión o los efectos producidos por el amor heroico.[256]

Como ejemplo de esto que comentamos nos encontramos con un personaje ilustre y su amada, que pertrecharon una truculenta historia de amor que se mantuvo viva gracias a la música y al recuerdo que esta despertaba en los protagonistas enamorados. Aquí la acción musical fue un alimento constante en la soledad de los desdichados amantes, que fueron separados por fuerzas mayores y jamás volvieron a verse físicamente, aunque nunca se olvidaron. Hablamos de la historia romántica mantenida entre el filósofo y músico Pedro Abelardo (1079-1142) y su Eloisa. Sus canciones, pronto se convirtieron en el

[256] VILANOVA, ARNALDO.: Breviarium Practicae*, Speculum medicinae, De amore Heroico in Opera Omnia*, Basilea 1497

entretenimiento de los literatos, las delicias de las mujeres y el idioma secreto de los amantes.[257]

Todo este *affaire* trovadoresco, repetido en tantas ocasiones desde el medievo en adelante, tuvo también protagonistas femeninas; no como personajes pasivos, objeto del deseo masculino, sino como intérpretes, poetisas, músicos, conocidas con el nombre de las trobairitz, que vivieron y crearon música y poesía en la Occitania de los siglos XII y XIII, constituyendo así el primer ejemplo en la Historia de la Música occidental de mujeres dedicadas a la música profana.

Esto trajo consigo un clima de libertad e independencia femenina que favorecía la creación artística. Sin embargo, sólo se han conservado unos 23 poemas y alrededor de 4 melodías atribuibles a las trobairitz. Teniendo "licencia" para componer, cantar y recitar, las trobairitz diferían de los trovadores. Mientras ellos eran de origen humilde, ellas eran de origen noble (evidente por la educación musical y filosófica recibida), y estaban casadas con importantes nobles de ámbito provenzal.[258]

Su principal difusión tuvo lugar en la Francia del siglo XII, donde como ya hemos comentado anteriormente, a las mujeres, según las leyes de los condados del sur galo, se les permitía heredar propiedades. Así se hacían cargo de los bienes familiares mientras sus maridos se encontraban luchando en las cruzadas.[259]

El regocijo que les producía cantar y tañer instrumentos, hicieron de estas intérpretes grandes expertas en asuntos del corazón. La suavidad de sus voces, y la flexión lírica de sus frases, hacían que sus mensajes llegaran más intensamente al público que las escuchaba. En momentos determinados le hablaban a los sentimientos de manera tan cercana, que ellas mismas se convertían en las protagonistas de sus historias. Podríamos decir que la teoría de los afectos barroca, estaba comenzando a ver la luz. Feministas y con cierta independencia de los

---

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

[258] BEC, PIERRE.: *Chants d'amour des femmes-troubadours: trobairitz et chansons de femme*. Paris: Stock, 1995 pp. 65-70

[259] Ibid. p.31

hombres, cultivaron y extendieron un tipo de arte muy definido, y un conocimiento cultural-musical de la época importantísimo.

Algunas de las trobairitz más importantes fueron: Alamanda de Castelnau (1160-1223), Azalais de Porcairagues, María de Ventadorn (¿-1222), Tibors de Sarenom (1130- 1198), Gormonda de Monpeslier (1226–1229), Beatriz de Día (1140-1175), es de la que más piezas se han conservado. Utilizaba siempre la flauta para acompañar las letras de sus canciones. Garsenda de Proença (1180-1242)[260], considerada como una de las mujeres más poderosas de Occitania, fue compositora, poetisa y mecenas de trovadores.

Castelloza, esposa de Turc de Mairona, vivió a principios del siglo XIII.[261] Escribió varias poesías y canciones dedicadas a Arman de Brion del cual estaba enamorada aunque tenía un status social mayor que ella. Las cuatro canciones suyas que se conservan la convierten, junto con Beatriz de Día, en una de las trobairitz más prolíficas. Los temas de sus obras tratan de su amor imposible en el tono habitual del amor cortés.[262]

Trobairitz occitanas. Anónimo siglo XII

[260] BRUCKNER, M. T.; SHEPARD, L.; WHITE, S.: *Songs of the Women Troubadours*. New York, Garland Publishing. 1995 p.163

[261] PADEN, WILLIAM D. Jr.: *Los Poemas del 'trobairitz' Na Castelloza*. Filología Románica, 35: 1 (1981: agosto) pp. 158-182.

[262]BRUCKNER, MATILDA TOMARYN.: *Ficciones de la voz femenina: Las mujeres Trovadores*." Speculum , vol. 67, N ° 4 (Oct., 1992), pp. 865-891

Renacimiento

El Renacimiento es el nombre dado a un amplio movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental en los siglos XV y XVI. Sus principales exponentes se hallan en el campo de las artes, aunque también se produjo una renovación en las ciencias, tanto naturales como humanas. Italia fue el lugar de nacimiento y desarrollo de este movimiento. Dentro de las artes y la medicina, el tema de la terapia musical se eleva como paradigmático en este periodo por aunar varias disciplinas de investigación: desde la sanación de enfermedades físicas a través de los sonidos, pasando por las hipótesis de la mitigación de la melancolía y otros males psíquicos por medio de la escucha de ciertos instrumentos. El indispensable valor educativo, y la influencia musical en él como medio para moldear las conductas etc. Surgieron al respecto numerosas tesis y escritos al uso como los de Tinctoris, y sus veinte efectos de la música; los del español Juan Bermudo, los del inglés John Case, o los del italiano Ficino.

A continuación observaremos el hecho terapéutico de la música como uso cotidiano en la medicina renacentista, y como la parte central de

nuestro estudio, la mujer, tuvo mucha representación en su desarrollo, aportando ideas vitales para su instauración como ciencia de la salud.

La expansión intelectual que supuso este periodo no mejoró la condición social de la mujer, que como hemos visto anteriormente, rara vez podía desarrollar libremente sus conocimientos o promocionarse en la sociedad sin estar influenciada o pertenecer a familias nobles. Pedagogos como Luis Vives o Maquiavelo, desaconsejaban ciertas disciplinas intelectuales a las mujeres. El tópico hasta ahora seguido en este trabajo sobre las mujeres cortesanas, tuvo en esta época cierta elevación en Italia y en Venecia en particular, donde el trato que se les prodigaba y la libertad de la que gozaban era profundamente envidiada por sus congéneres más "decentes" donde sus funciones exclusivas seguían siendo la procreación y la satisfacción del varón. Los padres de la Iglesia que tantas aportaciones magníficas nos dieron sobre el uso terapéutico de los sonidos, habían dejado plantadas semillas que manifestaban abiertamente el desprecio por el sexo femenino.

Sin embargo por primera vez, la mujer llegó a ser apreciada por su labor artística, si bien sufría de muchas restricciones. En el campo de la pintura, una de las primeras en ser tenidas en cuenta fue Sofonisba Anguissola , también destacaron Barbara Longhi, Lavinia Fontana o Plautilla Nelli.

10

Renacimiento europeo

10.1. Las formas musicales de la terapia musical renacentista

DURANTE ESTE PERIODO EL CANTO POLIFÓNICO llegó a su cumbre y se produjo el nacimiento de una nueva música, de nuevos estilos y de formas musicales. La idea de tener en cuenta el sentimiento del público comenzó a tomar fuerza creándose obras efectistas denominadas madrigales o chansons, las cuales podían reproducir por medio de las melodías y su lírica sentimientos muy concretos.

Al margen de las formas heredades de la Edad Media y su perfeccionamiento, surgieron nuevas piezas interpretativas tanto en el ámbito religioso como en el profano. En el género religioso destacó el motete, la misa y el coral, creado por Lutero. Los compositores más afamados de este estilo fueron Guillermo Dufay y Joaquín Deprès, que cultivaron tanto el motete como la misa. En España sobresalió el músico Tomás Luis de Victoria.

En el género profano destacaron los madrigales como forma musical profana polifónica para voces solas o con instrumentos. Se daba en

ambientes cortesanos como exaltación de sentimientos sensuales y amorosos. Dotado de un lenguaje musical complejo, usando el cromatismo, la música trataba de describir e imitar físicamente el texto. Los compositores más famosos de madrigales fueron: Luca Marenzio y Claudio Monteverdi (1567-1643). Los romances españoles de carácter popular con Juan del Encina como máximo exponente; villancico, de origen alemán, nació profano pero acabo siendo religioso; y la chanson o madrigal francés con Orlando di Lasso como representante más fiel del género.

Un género directamente relacionado con la mujer, o al menos con su figura, y la terapia musical, fue la folia hispano-portuguesa. Su origen data de 1503, y fue mencionada por primera vez por el dramaturgo portugués Gil Vicente en su obra de teatro *Auto de Sibilla Cassandra*, en la que se menciona como una danza interpretada por pastores. En su origen popular, la folia era una danza rápida y turbulenta donde los danzantes solían llevar a hombros a un hombre vestido de mujer. Sebastián de Covarrubias (Toledo 1539-1613), lexicógrafo, criptógrafo y capellán del rey Felipe II, describió así el género en 1611:

> "Folia, es una cierta dança portuguesa, de mucho ruido, porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas e otros instrumentos…, y es tan grande el ruido, y el son tan apresurado, que parecen estar los unos a los otros fuera de juicios y assí le dieron a la dança el nombre de folia, siendo de la palabra toscana folle, que vale vano loco, sin senso, que tiene la cabeça vana"[263]

Todos los datos indican una posible relación con primitivos bailes relacionados con la fertilidad, tal y como vimos en las civilizaciones antiguas. Posteriormente se adaptaría a las músicas danzadas propias de los ambientes cortesanos, adquiriendo un carácter netamente distinto al de sus orígenes.

[263] COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE.: *Tesoro de la lengua castellana.* Ed. F. Maldonado. Castalia Madrid 1994. p.555

Folia. Grabado renacentista del siglo XVI

En su desarrollo, en la *folia* y posteriormente en la *moresca*, siempre aparecía una mujer en el centro sujetando una alhaja o fruto en la mano, que regalaba al danzante de su elección. Los hombres que la rodeaban, bailaban con un estilo de éxtasis extremado, e iban vestidos con colores diferentes. La dama escogía a un bufón, o dicho de otro modo, señalaba el diagnóstico de su problema: "Deberá desear a sus iguales con el fin de liberarse", de modo que la locura se curaba con la locura al estilo homeopático.

10.2. Teorías musicoterapéuticas renacentistas

Muchas fueron las teorías vertidas al respecto de la acción terapéutica de la música en esta etapa. Asumidas las premisas musulmanas y cristianas del medievo, existieron eruditos que establecieron importantes compendios en los que el centro de estudio era el hombre, y la incidencia de la música sobre él. Así encontramos extensos tratados como el del flamenco Johannes Tinctoris (1435-1511), denominado *Complexus Effectum musices*, en el que detalló en la introducción del capítulo IV veinte efectos que producía la música en el hombre:

> "No creas que quiero abarcar todos los efectos de la música libre y honesta, sino tan solo veinte, como son: Agradar a Dios, ensalzar las alabanzas de Dios, incrementar la alegría de los dichosos, asimilar la iglesia luchadora al triunfador, preparar para la aceptación de la bendición divina, incitar a las almas a la piedad, expulsar la aflicción, ablandar la dureza de corazón, ahuyentar al Diablo, provocar el éxtasis, levantar la mente terrenal, anular la mala voluntad, alegrar a los hombres, curar a los en-

fermos, aliviar las dificultades, incitar a las almas a la lucha, avivar el amor, acrecentar el placer de un banquete, dar gloria a los avezados en ella, hacer dichosas a las almas"[264]

La exposición y desarrollo de estos efectos se encuentran en el libro *Historia de la musicoterapia* I (Calle, 2013)[265], por lo tanto, no nos detendremos en su análisis, puesto que no es el tema central de este libro.

Otro de los tratados que tuvo especial relevancia fue el del español Juan Bermudo (1510-1565) escrito en 1555 y denominado *Declaración de los instrumentos musicales*. En el Libro primero, capítulo VIII de dicho opúsculo, se encuentran varias anotaciones muy interesantes acerca de los efectos de la música, y como esta era capaz de recuperar la salud perdida. De este modo, citó tres bienes que la música otorgaba:

> "[…] La fortuna viene a los hombres dedicados a la música de parte de los Principes y Señores, y de todos aquellos que ejercitan el mecenazgo, favoreciendo el arte y la cultura. En segundo lugar, es innegable que la música ayuda a recuperar la salud corporal, puesto que es un hecho atestiguado por todos los libros antiguos: casi todos los autores relatan el poder medicinal de la música, sobre todo los pitagóricos. Por último, la música favorece la virtud, pues ya pasó que Climtenestra, esposa de Agamenón, que se mantuvo fiel mientras duró la guerra de Troya, gracias a que el príncipe aqueo, dejó a un músico en casa. Templa la música mucho las costumbres"[266]

Como vemos las concepciones terapéuticas de la música se iban extendiendo por todo el territorio europeo. Como no podía ser menos, y en la cuna del Renacimiento, Italia, encontramos a un médico y mú-

---

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

[265] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 pp.276-282

[266] OTAOLA GONZÁLEZ, PALOMA.: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555).*Ed. Reichenberg . INO Reproducciones S.A. Zaragoza. 2000 p. 91-97. *Declaración* I,VII, fol.VIv.

sico que conjugó ambas disciplinas estableciendo una sinergia muy interesante entre los sonidos, la salud y las teorías pitagórico-platónicas de la música de las esferas. Hablamos del sacerdote y filósofo italiano Marsilio Ficino (1433-1499). Fue uno de los primeros impulsores de la terapia musical propiamente dicha. Fiel estudioso de los textos y la música órfica, se convirtió en un gran tañedor de lira, e incluso llegó a ser él mismo partícipe y conductor directo de sesiones terapéutico musicales en las que conseguía controlar, por medio de su esmerada interpretación, los estados de ánimo y las emociones. De tal modo, su amigo y biógrafo Ángelo Poliziano escribió sobre su destreza:

> "Con frecuencia su sabia lira conjura estos graves pensamientos y su voz entona la canción que brota bajo sus dedos expresivos, como Orfeo, intérprete de las canciones de Apolo... Entonces, cuando ha acabado, regreso a casa arrastrado por el furor de las Musas, regreso a la composición de versos e invocando extáticamente a Febo y toco la divina lira con mi plectro"[267]

Escribió sobre los efectos de la música en su obra *De triplici* vita; la relación entre música y medicina en *Epístola de música*, y de los fundamentos matemáticos así como explicación de la música de las esferas en *Commento al Timeo di Platone.*[268]

En una carta que mandó a su también amigo Antonio Canigiani (1449-1512), se pone de manifiesto la importancia que para Ficino suponía la música como medio curativo, y como aunó ambas disciplinas, utilizando las melodías como verdadera medicina:

> "Preguntas Canisiano por qué con tanta frecuencia mezclo los estudios de medicina con los de música. ¿Qué relación tienen, dices los fármacos con la cítara? Los astrónomos, Canisiano, quizás atribuirían estas dos disciplinas a la influencia de Júpiter y de Mercurio y Venus, al opinar que la medicina procede de Júpiter y la música de Mercurio y Venus. Nuestros platónicos, sin embargo las atribuyen a un sólo dios, es decir, a Apolo[...]Por

[267] POLIZIANO, A.: *Opere.* Basle 1553, p. 310. Extraído de Rudolf Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*. Madrid: Gredos, 1981

[268] CAPPA, ALFONSO.: *Il neuroni specchio ci sorridono.* Roma 2011 p.31

> tanto, si el mismo es señor de la música y descubridor de la medicina, ¿qué tiene de admirable que los mismos hombres practiquen con frecuencia ambas artes?[269]

Al final de dicho escrito concluyen unas palabras muy significativas que hablan de la propia experiencia personal con la terapia musical:

> "[…] Y, por mi parte, para decir algo personal, según este consejo me dedico, con frecuencia a la lira y a los cantos nobles después de los estudios de teología o medicina, a fin de mirar con total indiferencia los demás deleites de los sentidos, expulsar las molestias de alma y cuerpo y levantar la mente a las cosas sublimes y a Dios, según mis fuerzas, confiado de la autoridad de Mercurio y Platón, que dicen que la música nos fue concedida por Dios para someter el cuerpo, dominar el ánimo y alabar a Dios. Sé que de este asunto se ocuparon David y Pitágoras antes que los demás, y creo que lo explicaron cabalmente. Adiós"[270]

Por otro lado el británico John Case (1546-1600) (*Alabanza a la música)* y el español Ramos de Pareja (1440-1522) *(Música práctica)*, se hicieron eco en sus escritos de la importancia de la música en el ser humano tomando como punto de partida las teorías clásicas y las efemérides relatadas en aquellos tiempos.[271]

10.3. La enigmática sonrisa de *Mona Lisa*.

> "Mona Lisa era muy hermosa, y mientras el artista estaba haciendo su retrato empleó el recurso de hacerle escuchar músicas y cantos, y proporcionarle bufones para que la regocijaran, con

[269] FICINO,M.: *Cartas. Antonio Canigiani.*vol 1, Basilea 1576 pp141-4 (143)

[270] Ibid.

[271] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna (Tenerife) 2013 pp.267-276 y 299

el objeto de evitar esa melancolía que la pintura suele dar a los retratos que se hacen."[272]

Cesare Maccari. 1863 *Pintando la Mona Lisa*. Museo Cassioli. Pittura senese dell'Ottocento. Asciano. Siena

En estas palabras de Giorgio Vasari, se estaba describiendo la situación que se daba cada vez que el gran Leonardo Da Vinci pintaba a la modelo Lisa Gherardini en la consecución de su famosa *Gioconda*.

La enigmática expresión de Gherardini siempre ha dado que hablar a aquellos estudiosos que quisieron encontrar en el celebérrimo cuadro del florentino una explicación más profunda que la simple representación visual. La controversia acerca de la estructura del cuadro, los fondos, pero sobre todo esa ambigüedad expresiva, ha hecho de este retrato el más famoso de la pintura occidental.

Centrándonos en las palabras de Vasari, que aún se discute que sean ciertas, nos encontramos una pintura del momento que describió el biógrafo italiano, realizada en el siglo XIX por Cesare Maccari. Dicha representación nos sirve para ver varias disposiciones en las que la música se convirtió en un elemento esencial.

Si son ciertas las afirmaciones de Vasari, Leonardo conocía, tal vez de las doctrinas platónicas, el poder que la música ejercía en los sentimientos humanos, y por ende en las emociones. El florentino llegó a

[272] VASARI, G.: *Vida de los mejores arquitectos*. www.diccionariohistoriadelarte.blogspot.com p.269 Consultada el 15-8-2014.

ser un experto tañedor, por lo que sabía que el canto y el sonar de los instrumentos podían favorecer una conducta deseada o una actitud. El interés de Leonardo por encontrar siempre la misma expresión en Lisa Gherardini fue por tanto un hecho que tuvo muy en cuenta. Parece ser pues que reunió en repetidas ocasiones a trovadores que recitaban baladas jocosas para mantener la "sonrisa" de la modelo. Podríamos entender que *Mona Lisa* tenía, como todo el mundo, tenía días mejores y días peores. Días en los que estuviera más agotada y días en los que estuviera más enérgica. El objetivo de Leonardo era, a través de la música mantener siempre el mismo rictus en ella. Difícil de conseguir. No obstante, se pone de manifiesto el conocimiento de la época que se tenía de la acción terapéutica de la música y de la bonanza de sus sonidos en la psique humana. Estudioso de los clásicos, además de Platón, Leonardo conocía la historia de Timoteo y Alejandro Magno. El primero conseguía por medio del tañido de su lira calmar los encrespados ánimos del emperador macedonio, o de enervarlos hasta ponerlo espada en mano.

Pero ¿Por qué pensaba Leonardo que la acción musical iba a resultarle de ayuda? Evidentemente, su cultura multidisciplinar no tenía límites. Sabía que conjugando canciones alegres con letras graciosas podía mantener un estado de ánimo determinado e incluso cambiarlo. También la concepción que se tenía de la mujer en la historia hasta el momento, favorecía, ya que se pensaba que la personalidad del sexo femenino era más voluble que el masculino y más "impresionable" a la hora de mostrar mayor sensibilidad hacia la música.

Por supuesto no podemos afirmar que la enigmática sonrisa de *Mona Lisa* fuera provocada por la música exclusivamente, pero a pesar de existir dudas respecto a que las sesiones en la reproducción del retrato fueran así, es muy probable que la utilización sonora para mantener la relajación de la modelo fuera absolutamente viable y nada descabellado.

10.4. Mujeres compositoras e intérpretes. Terapeutas madrigalistas

La incursión de la mujer en la música del momento encontró cierta cabida en el ámbito profano y religioso. Aunque en este último las normas acerca de las composiciones partían del gregoriano y sobre todo por obra y gracia de los hombres, hubo también algunas mujeres que se aventuraron a componer. De esta forma encontramos a Vittoria Colonna (1490-1547), considerada amor platónico del genio Miguel Ángel, que escribió motetes e himnos, no quedando rastro de ellos.

Un caso especial fue el de la británica Ana Bolena (1501-1536). Con una atracción fuera de lo normal, ya no por su belleza, sino por sus destrezas, la menor de las Bolena fue esmeradamente enseñada para contraer matrimonio con algún aristócrata inglés de la corte de los Tudor. Fue instruida en letras pero sobre todo destacó en el baile, el canto y la composición de "aires" para voz y laúd. En 1533 se convirtió en esposa de Enrique VIII de Inglaterra. Fue "una mujer que tomó el control de su propia situación en un mundo de hombres; una mujer que hizo que su educación, su estilo y su presencia pesaran más que las desventajas de su sexo; pasó de ser moderadamente bien vista, a conducir una tormenta en la corte y al Rey"[273] Podemos asegurar por lo estudiado, que Enrique VIII apreciaba enormemente la música. Para el monarca, la música no solo era una mera distracción, sino un sutil y necesario acompañamiento, haciendo imprescindible y prescriptiva su aparición en las jornadas cortesanas. Era gran compositor de madrigales y romanescas, y se le atribuye el célebre Greensleeves[274], canción de amor dedicada precisamente a Ana Bolena.

Sin quitar mérito a la personalidad arrolladora de Bolena, es fácil que la sensibilidad que procesaba el rey anglosajón por las formas musicales y su temática de amor cortés, fuera un añadido a la obsesión que sentía por ella. Desgraciadamente, pudo más la excentricidad y los

---

[273] IVES, ERIK.: *The life and deathe of Anne Boleyn*, Blackwell Publishers. Londres 2004, p.359

[274] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* . CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.210 y ss.

celos del monarca que el arte de la encantadora Bolena, acabando sus días en la picota.

Leonora Orsini (1560-1634). Objeto de controversias entre las familias Sforza y Orsini, de incursiones papales y de una truculenta historia de amores y desamores, esta noble italiana, compuso obras para voz y laúd de la que se conservan algunas, destacando la canción *per pianto la mia carne*, donde curiosamente las variaciones van anotadas directamente sobre la parte vocal, mientras que normalmente en aquella época las variaciones se improvisaban y por tanto, no se transcribían. Fue fundadora del monasterio de Santa Chiara delle Cappuccine en Santa Fiora introduciendo su música en el tratamiento de los dementes que lo visitaban. Dejó un importante legado en dicho cenobio.[275]

Maddalena Casulana (1540- 1583) fue famosa como cantora y magnífica virtuosa del laúd. Dio clases de música al poeta Antonio Molino[276] que la recuerda en algunos fragmentos de sus obras: "Doña Magdalena, ya que en el cantar sois tan excelsa, tan divina, que toda alma sensible os ama y os estima, tomad el laúd..."

Escribió dos libros de madrigales a cuatro voces publicados en Florencia en 1566 bajo el título de *Il Desiderio*. En 1568 publicó en Venecia otro libro de madrigales a cuatro voces: *Il Primo libro di Madrigali*. [277] Ese mismo año, Orlando di Lasso dirigió una de sus obras en la corte de Albrecht de Baviera en Munich. Sus líneas melódicas son muy hermosas y respetuosas de los textos. Acerca de su obra , Isabel de Médicis expresó: "deseo mostrar al mundo, tanto como pueda en esta profesión musical, la errónea vanidad de que sólo los hombres poseen los dones del arte y el intelecto, y de que estos dones nunca son dados

---

[275] FORTUNE, JEAN.: Invisibile women. Forgotten artist of Florence. Ed. The Florentin Press. Florencia .2010 pp 123 y 127

[276] Antonio Molino actor y poeta nacido en torno a 1498 y muerto en Venecia después de 1574 es considerado el mayor ejemplo de literatura greghesca, una lengua franca mezcla de dialectos de Istria y Dalmacia, con elementos fonéticos y léxicos del griego moderno. En *Diccionario Biográfico de italiano*, Roma, Instituto de la Italiano. LXXV 2011 S.V. MOLINO, ANTONIO.

[277] LAMAY, THOMASIN.: *Madalena Casulana: My body knows unheard of songs. Gender, sexuality, and Early Music*: pp. 41–72. 2002

a las mujeres"[278] Este alegato pro-feminista de Isabel de Medici, en defensa del arte de la mujer, refuerza aún más la importante labor de estas en la cultura oriental y occidental.

Sin apartarnos de la corte de los Medici y del influjo de sus mecenas Isabel y María, encontramos también a la virtuosa Vittoria Archilei (1582-1620) casada con el cantante, instrumentista y compositor Antonio Archilei. Ella, excelente laudista y buena cantora, compuso algunos madrigales convirtiéndose en la primera compositora que fue profesional de la música en sentido estricto. Y por último también hayamos a Vittoria Aleotti (1575-1646) que destacó también como organista, clavecinista y directora de un conjunto de instrumentistas y cantantes. Estudió música en el Convento Agustino de San Vito en Ferrara. Compuso una buena cantidad de motetes y madrigales, muchos publicados por 1593.[279]

Sin más remedio que aceptar la evidencia, Di Lasso, gran compositor de Chansons, versión francesa de los madrigales, destacó el encomiable y terapéutico trabajo de estas mujeres, pues alegó que para componer tan hermosas melodías, se inspiraban en los síntomas que se sentía cuando se sufría de melancolía, y como a través de la música y la letra que la acompañaba, conseguían empatizar con los enfermos de este mal psíquico.[280]

10.5. Isabel I de Inglaterra. El sentido terapéutico- musical en la corte británica

Las buenas costumbres musicales de su padre, Enrique VIII, y de su madre Ana Bolena, hizo que Isabel I, fuera una reina con una cultura artística envidiable en comparación con otros monarcas británicos. La existencia bajo su mandato de célebres dramaturgos y escritores como William Shakespeare o Christopher Marlowe, incrementó la repre-

[278] PENDLE, KARIN.: *Womwn and Music: A History*. Indiana University Press. 2001 pp.86-87

[279] Ibid. pp.87-89

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

sentación de obras teatrales de diferentes temáticas. Además la música tuvo un importante auge, pues aparecieron los madrigalistas y virginalistas como figuras únicas en el panorama musical europeo: William Byrd, Thomas Morley o John Dowland entre otros, fueron los más importantes del momento.

El tipo de música que se dio en esta época se conoce como música isabelina, pues la reina Tudor se preocupó como mecenas de los músicos y de los artistas en general, de cuidar el estilo británico de los madrigales. Por peculiar que nos parezca, la música como medio terapéutico tuvo una especial importancia en el Londres del siglo XVI. Gran cantidad de compositores, pensadores, músicos y médicos opinaron al respecto estableciendo puntos muy interesantes acerca de la incidencia de los sonidos en la salud. El fin de estos escritos tuvo un carácter marcado por la relación entre la enfermedad y su cura. Como punto de partida, dependían de dos asunciones básicas: el poder del instrumento musical capaz de modificar el temperamento humano, correspondiente a lo que Boecio llamó Música Humana, y la convicción de que diferentes tipos de música poseían unas cualidades afectivas determinadas.[281] Así lo demostró John Dowland en una de sus composiciones denominada *Melancholy Galliard*, en la que 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. La melodía de Dowland describía los síntomas del desasosiego que la pesadumbre melancólica ocasionaba en el ser humano.[282]

Bajo la atenta jurisdicción de Isabel I, se dieron gran cantidad de obras que en algún punto hicieron referencia a la música como medicina. En el cuadro siguiente se muestra una detallada lista de aquellos que estuvieron a favor de este hecho, y más abajo, de un conjunto minoritario que no creyeron en el poder musical para coadyuvar a la galénica existente.

---

[281] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* . CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.317

[282] POULTON, DIANA.: *Dowland's Darkness* Ed. Early Music, Vol. 11, No. 4. Oxford. Oct. 1983 p.519

Autor isabelino	Profesión	Pensamiento
Tomás Moro	Humanista, escritor inglés	"El placer de la música ha curado en la historia a muchos dolientes"[283]
Gervase Babington	Obispo jacobita inglés	" La música consigue que todos los humores del cuerpo estén en armonía"[284]
Ulpiano Fulwell	Escritor y poeta inglés	"La música limpia el alma y desatasca la obstrucción de la atención"[285]
Levinus Lemnius	Médico y astrólogo holandés	"Cantar y tocar melodías animadas para despertar el letargo y activar los espíritus"[286]
Philip Barrough	Médico y cirujano inglés	"Dejad a los pacientes mentales que estén alegres, canten y toquen instrumentos"[287]
Christopher Ballista	Monje y médico francés	"Solo la música puede desterrar nuestro dolor. Alegra la mente y hace al hombre sano, curándolo de la gota"[288]
Francisco de Moraes	Escritor portugués	"La música actúa como una curación que restaura el cuerpo y destierra el dolor"[289]
Clement	Baladista y poeta	"La música proporciona sosiego y

[283] 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

[284] BABINGTON, GERVASE.: *A briefe conference betwixt mans friltie and faith.*1584, p.102

[285] FULLWELL, ULPIAN.: *The first part, of the eight liberal science: entituled, ars adullandi, the arte of flatterie* (1579) sig. B1v

[286] LEMNIUS, LEVINUS. :*The touchstone of complexions* (1576), f.53r

[287] BARROUGH, PHILIP. : *300 Years of Psychiatry*. Hunter y Macalpine. O. U. P, pags. 24-28

[288] BALLISTA, CHRISTOPHER.: *The ouerthrow of the gout:* written in latin verse (1577), sig.C4r.

[289] DE MORAES, FRANCISCO.: [attr.], *The deligtful history of Celestina the faire,* trnas. William Barley (1596), p.150; George Kirbye, *The first set of English madrigals to 4.5.6 Voices* (1597), sig.[A2]r.

Robinson	inglés	encanto a la mente. Es fuente de consuelo"[290]
Abraham Fraunce	Poeta y dramaturgo inglés	" La música, los cielos, la curación y los humores están entrelazados"[291]
Girolamo Ruscelli	Escritor y cartógrafo italiano	"La música es cura para las pócimas embriagadoras que afectan al cerebro"[292]
William Vaughan	Escritor y colono inglés	" La música es una medicina sólida para los hombres melancólicos"[293]
Thomas Lupton	Escritor inglés	" La música puede impedir que la gente esté cansada y evitar el frío del invierno"[294]
Thomas Cartwright	Teólogo puritano inglés	" Con solo escuchar el sonido de música cantada, se mejora la salud mental"[295]
Thomas Blague	Sacerdote y escritor inglés	" La música es toda una panoplia de capacidades afectivas, prolonga la vida, el consuelo del alma y los sentidos"[296]

[290] ROBINSON, CLEMENT.: *A handefull of pleasant delites containing sudrie new sonets and delectable histories*(1584) sig.A1v

[291] FRAUNCE, ABRAHAM.: *The third part of the Countesse of Pembrokes Yuychurch* (1592) f.33r

[292] RUSCELLI, GIROLAMO.: *The secretes of the reurende Maister Alexis of Piemount* (1558), f.33v

[293] VAUGHAN, WILLIAM.: *Naturall and artificial directions for health* (1600) p.65

[294] LUPTON,T.: *The christian againts the jesuitas*. (1584) f.63r

[295] CARTWRIGHT, THOMAS.: *An hospital for the deseased* (1579), p.18

[296] BLAGUE, THOMAS.: *A Schoole of wise Conceytes.* Printed by Lineman. London 1572, p.195

Detractores del poder musical

Autor isabelino	Profesión	Pensamiento
Thomas Shalter	Escritor y teólogo	"La música se convierte en un veneno que sirve para afeminar las mentes de los hombres y mujeres"[297]
Stephen Gooson	Escritor satírico inglés	" La música renacentista no tiene el mismo carácter que la antigua, por lo tanto jamás tendrá los poderes que le otorgaron los clásicos"[298]
Ortensio Landi	Humanista, traductor italiano	"Todo tipo de música es lasciva y hace afeminados a los espíritus"[299]

Escépticos y conservadores

Robert Ascham	Escritor, humanista, e intelectual inglés	"Las baladas, rondós… interpretadas con refinamiento y dulzura, sea en los modos que sea, cada cual es juez de agasajarlas y valorarlas según el propósito"[300]
Louis Le Roy	Humanista y profesor de griego francés	"Así como los modos griegos tomaron sus nombres de las naciones en las que había música diferente para cada uno de ellos, en la actualidad, pasa lo mismo, y debe ser todo igual de respetable"[301]

[297] 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 sig. C6v.

[298] 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

[299] LANDI, ORTENSIO.: *Delectable demaundes and plesaunt questions.* (1566) f.18v.

[300] ASCHAM, ROGER.: *Toxophilus*, editado por Edward Whitchurch (1545) f.9v

[301] Extraído de traducciones realizadas sobre los textos del *Timeo* de Platón y otros tantos de Aristóteles.

Lo relevante de todas estas opiniones vertidas entorno a los efectos de la música, los detractores de dichos efectos y aquellos que se mostraron conservadores, fue que todos ellos, formaron parte de una centralización musical entorno a la figura de Isabel I y su corte. La reina se identificó con aquellos que habían sido sus maestros como Roger Ascham, o Thomas Cartwright y compartió sus pensamientos. De tal forma de Ascham estuvo de acuerdo en que la música no debía ser impuesta, sino que cada cual era muy libre de sentir una cosa u otra según sus costumbres, propósitos o dolencias. De Cartwright compartió el hecho de que la música era ideal para combatir patologías mentales, de hecho, ella misma se auto-administraba música en momentos de zozobra y desasosiego provocados por la ajetreada vida política de la corte. Tanto es así, que en el lecho de muerte la reina Isabel fue muy consecuente en llevar hasta su último suspiro su idea terapéutica de la música: "La reina de Inglaterra, Elizabeth, estaba en el lecho de muerte, y recordando el poderoso encanto de la música, le llevaron ante ella a sus músicos para disipar los temores que la melodía podía ofrecerle en este momento terrible, y gracias a ellos no sentir el desenlace que estaba a punto de ocurrir"[302]

10.6. La importancia de las mujeres en la vida musical de Carlos V. Juana de Castilla, madre y ejemplo musical

Por estirpe y "por la gracia de Dios", Juana de Castilla fue educada con tal esmero que se dijo que era la princesa más instruida del Renacimiento. Tenía amplios conocimientos de humanidades, pero se daba especial destreza en las artes musicales, pues desde muy niña llamaba la atención por su encanto, tanto en tañer el laúd, como en trenzar pasos de baile.[303] El influjo andalusí, que tuvo en Granada el último baluarte del Islam hasta 1492, estaba muy presente en la cultura cristiana. Las nubas, las moriscas y otras composiciones musulmanas emanaban tal cantidad de exquisitos sonidos y armonías danzantes, que su enseñanza era esencial en el conocimiento musical de la época.

[302] ROGER, LOUIS. : *Traité des effets de la musique sur le corp humain*. París, 1803 p.240

[303] OLAIZOLA, JOSE LUIS.: *Juana la Loca.* Editorial Planeta 1998 p.3

Desgraciadamente, la nuera de Juana de Castilla, la consorte del Emperador Carlos V, Isabel de Portugal, creyó suficiente la influencia musical mora, y hacia 1541, fue limitando su uso gradualmente.

El gusto de Juana de Castilla por este arte era tal, que cuando viajaba a cortes vecinas con su esposo Felipe, se le colmaba con regalos sonoros, para que siempre estuviera de buen humor: "Sabiendo que a Juana le agradaba muchísimo la música, dispuso que los archiduques de Austria despertasen por las mañanas con los suaves acordes de violas y laúdes a las puertas de sus aposentos…"[304]

Esta información, que ahora nos podría resultar insignificante y anecdótica, nos es de vital relevancia para entender cuán importante fue la música en la vida de la reina Juana de Castilla, y como fue un "alimento" que le acompañó durante 44 años en su encierro en Tordesillas, ya que siempre estuvo rodeada de músicos, y prueba de ello es que tenía asalariados a tres instrumentistas y dos cantores hasta un año antes de su muerte en 1554.[305]

La reina, que se mostraba atribulada en muchas ocasiones, y en otras con una insultante hilaridad, no conseguía mantener la consciencia de sus actos por grandes espacios de tiempo:

> "Hay ocasiones en que nuestra señora se muestra tan en razón que parece que podría ser la mejor de las reinas, pero los que así piensan olvidan que los locos no son necios, y que habiendo sido educada por la mejor de las soberanas, la Reina Católica, poco le cuesta comportarse como reina cuando las lunas no le son adversas; pero de ahí a que pudiera gobernar siempre en razón, media un gran trecho. Lo que no cabe dudar es cuánto

[304] SCHEUBER, YOLANDA.: *Juana la reina loca de amor*. Ediciones Nowtilus S.L Madrid 2010. p.233

[305] ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL.: *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*. Estudios y documentos 58. Universidad de Valladolid. 2000 p.218

> conviene razonarla con amor y música, porque si se quiere torcer su voluntad por fuerza, todo se desbarata."[306]

Sin embargo, cuando se le permitió realizar aquello que más le agradaba, como la música, o externalizar su reclusión con paseos a caballo, siempre mantenía sus constantes en perfecta armonía y era cuando se podía hablar con ella de cualquier tema. Así lo describió su dama y cuidadora D. María de Ulloa en una carta al cardenal Cisneros en 1517, después de pasar largas temporadas con la reina en Tordesillas:

> "Nuestra señora, la reina, se mostraba muy pacifica desde que tuvimos entre nosotros al señor Hernán Duque, a quien natura le ha dotado de una especial gracia para pacificar a las almas... Las salidas al campo también han sido muy provechosas, y de ellas vuelve nuestra señora con las mejillas arreboladas y el apetito mejorado. Pero lo que más causa le hace es recibir a tañedores y danzantes. Participa de ellos en la interpretación y muestra feliz acontecer." [307]

En su reclusión, su melomanía se hizo casi tan patente como su enajenación. Los sonidos de las melodías y las canciones instrumentales le sirvieron de cobijo en un mundo en el que tal vez la incomprensión de sus actos, se tradujeron en una demencia que por las palabras vertidas arriba, era capaz de controlar. No obstante, cabe señalar que la música podía servir como un arma terapéutica para sosegar o enardecer las bipolaridades temperamentales de una mente perturbada, tal y como se describirá empíricamente en los psiquiátricos franceses del siglo XIX.[308]

Si bien los gustos y las destrezas adquiridas no se heredan, Carlos V, hijo de Juana de Castilla, mostró desde un primer momento unas condiciones innatas excepcionales hacia la música, tal y como había

---

[306] JIMENEZ JÁTIVA, EDUARDO.: *Don Hernán Duque, un cuidador para la historia.* Revista Enfermería docente 90. 2009 pp.30-34 Extracto de la carta que mandó Hernán Duque al inquisidor Cardenal Cisneros sobre la mejoría mental de la reina Juana I.

[307] Ibid. p.33

[308] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo.* CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.648

manifestado siempre su madre. Recibió una educación musical[309] acorde con su condición de soberano, llevada a cabo por su tía Margarita de Austria, que le inculcó el amor por la cultura y las artes. Tanto es así que era un más que aceptable intérprete de órgano y espinela, y parece ser, que en su recogimiento en Yuste, y encontrándose en un precario estado de salud, le agradaba interpretar piezas al teclado tal y como nos muestra un cuadro de Delacroix (1798-1863), pintado en el siglo XIX[310].

Aparte de su formación, la vida del monarca flamenco estuvo marcada por ciertos encuentros musicales que constataron aún más su amor por este arte, convirtiéndose no solo en un divertimento, sino también en un tratamiento terapéutico valiosísimo para sus achaques de gota, enfermedad que padecía desde muy temprana edad, y que le tenía postrado largas temporadas. Dichos encuentros fueron los mantenidos con sus amantes: Johanna María van der Gheynst, entre 1521 y 1522, con la que tuvo una hija: Margarita de Parma; y Bárbara Blomberg, hacia 1548, madre de Don Juan de Austria. Ambas tenían unas exquisitas dotes para el canto, parte de la música muy apreciada por el emperador. En un grabado en madera de 1894, se recrea una secuencia que muy bien pudo existir en la realidad. Barbara Blomberg, toca y canta para el maltrecho emperador, enfermo y abatido de gota. El beneficio del arte musical en dicha dolencia estaba muy lejos de una fundamentación científica. No obstante, se podría pensar que el aspecto anímico dominaba al físico, y por lo tanto, la audición de canciones vocales, hacían que el emperador se evadiera y relajara de tal forma, que olvidara su malestar momentáneamente. Sobre este hecho escribió el político, ensayista y periodista Patricio de la Escosura Morrogh (1807-1878), en su obra teatral *Barbara Blomberg: drama en cuatro actos, en verso*, en la explica que Bárbara tocaba y cantaba delante del emperador para "sanar sus conflictos" [311]. El dramaturgo, se basó en los manuscritos encontrados en la Biblioteca Municipal de Madrid,

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

[310] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento*. CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.223

[311] ESCOSURA MORROGH, PATRICO DE LA.: *Barbara Blomberg: drama en cuatro actos, en verso*, Madrid, Hijos de Doña Catalina Piñuela, 1837

donde se describe como Blomberg, entonaba con ayuda del arpa una canción cuya letra comenzaba así: "por las ondas va surcando, del Danubio proceloso, batel ligero…"[312]Canción popular de la zona de procedencia de Bárbara Blomberg, Ratisbona.

Grabado 1864

Esta práctica se mantuvo en el tiempo hasta su retiro en Yuste, donde el genial vihuelista Luis de Narváez, tocaba cada tarde la Canción del Emperador, transcripción de una obra del compositor francés Josquin Desprez, denominada Milles Regrez, con unos efectos bastante satisfactorio en la mejoría del ánimo del emperador.[313]

Actualmente, y basándonos en los estudios al respecto de la incidencia de la música en el cuerpo humano, podemos llegar a la conclusión de que científicamente, las pulsaciones del corazón del monarca entraban en una sinergia con el propio ritmo de las lentas canciones que se le interpretaban. De tal forma, la baja presión arterial provocaba un menor bombeo sanguíneo a las extremidades del cuerpo, y por lo tanto, el pie castigado por la gota no se resentía tanto.

---

[312] BALLESTEROS DORADO, ANA ISABEL.: *Espacios del drama romántico español.* (mss. cuad 1 hoja 14) CSIC. Madrid 2003.p. 142

[313] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento*. CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.224

Recapitulando, llegamos a la conclusión que la afición que procesaba Carlos V por la música, se hizo patente no solo en la cotidianeidad a la hora de nutrir su corte con afamados músicos flamencos e hispanos, o a disponer de dos capillas formadas por expertos cantores; sino que también se interesó en muchas ocasiones en convertirla en una distracción personal, que indirectamente le llevó a transformarla en un potente medio terapéutico para sus fines.

Las mujeres tuvieron al respecto un papel preponderante en esta labor. Desde su infancia con su madre, Juana de Castilla, tan proclive a las danzas y las canciones, su tía Margarita de Austria, que le inculcó las enseñanzas hacía este arte, sus dos amantes más significativas, Joanna María van der Gheynst y sobre todo Bárbara Blomberg, consumadas cantantes e intérpretes instrumentales, consolidaron un vasto conocimiento sobre la importancia de la música y sus efectos psicosomáticos.

10.7. Oliva de Sabuco. Neurociencia y musicoterapia en el Renacimiento

A pesar de la renovación en el pensamiento musical de la época, los postulados clásicos del "ethos", que argumentaba que la música poseía cualidades morales, y era capaz de afectar al comportamiento del individuo, y tenía la aptitud de incidir en la mente y en el cuerpo, y por extensión, en la salud, seguían estando muy presentes. Aristóteles explicó esos efectos deontológicos a través de la imitación sonora y Platón estructuró un sistema de educación para crear individuos ideales, donde la gimnasia y la música constituían la base proporcional del futuro de la sociedad. Este pensamiento se convirtió en la piedra angular de las civilizaciones posteriores, añadiendo hipótesis y conjeturas a las palabras de los antiguos, y creando nuevas especulaciones que giraban entorno a un arte que podía ser beneficiosa o nociva para la salud humana. Los efectos corporales que causaba la música, estaban directamente relacionados con la teoría hipocrática de los cuatro humores, donde la armonía sonora jugaba un papel de equilibrio entre las descompensaciones que se pudieran producir entre ellos. El corazón era el órgano motor que recibía los estímulos y los irradiaba a las diferentes partes del cuerpo.

Esta idea se vio afectada por el progresivo conocimiento del cuerpo y su anatomía, y por las detalladas obras de disección llevadas a cabo por los renacentistas italianos Vesalio y el gran Leonardo Da Vinci, y por el aragonés Miguel Servet. Todos ellos establecieron compendios que innovaban al respecto, y que alumbraban la compleja constitución del sistema nervioso y sus estímulos. La música lógicamente, se hallaba entre los más significativos. Según sus criterios, no debía existir separación entre el arte y la ciencia.

En España, estas hipótesis se introdujeron por medio de una filósofa y médica española renacentista llamada Luisa de Oliva de Sabuco de Nantes Barrera. Nació en Alcaraz (Albacete) en 1562 y murió hacia 1620. Fue hija del bachiller, boticario y letrado Miguel de Sabuco Álvarez. Su biografía no apunta que Oliva recibiera educación universitaria, sin embargo, dada la buena posición de su progenitor, y la existencia del preceptor humanista de gramática y retórica en Alcaraz, Pedro Simón Abril, la joven fue instruida esmeradamente en filosofía, y estudió los tratados de medicina de Hipócrates y Galeno, así como los de los árabes españoles. De estos últimos adoptó las ideas de la psicoterapia a través de los sonidos y la palabra, tal y como señalaron los andalusíes Avempace o Averroes, que incidieron en el aspecto psicológico, educativo y afectivo de la música. Es lícito pensar que recibiera educación musical, e incluso que tañera algún instrumento de cuerda, tan típico en esta época, por lo que su conocimiento de la armonía y las formas musicales del momento sería bastante obvio.

También estudió a Maquiavelo, Erasmo y Vives, de los que extrajo la perentoria necesidad de educarse en la armonía de los sonidos para controlar conductas inapropiadas tal y como abogaba Platón en su *República*[314]. Finalmente, habló de la psicosomática, diciendo que un mal psíquico podía derivar en uno físico, idea tomada nuevamente los andalusíes, representados en la figura del judío cordobés Maimónides. De este adoptó que las patologías físicas derivadas de males psíquicos, tenían un origen totalmente emocional, y que la música, los perfumes y los relatos alegres, eran una buena terapia para tratarlas.

---

[314] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento*. CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.212

Todos estos conocimientos se plasmaron en un documento publicado en Madrid en 1587, con la venia del monarca Felipe II, titulado *Nueva Filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos, la cual mejora la vida y salud humana. Compuesta por doña Oliva Sabuco.*

Cabe señalar que la autoría de tal obra está en la actualidad en entredicho, pues si bien se declaró notarialmente a Miguel de Sabuco como único autor, éste cedió todos los derechos a su hija, tal vez por miedo inquisitorial al tratamiento de hereje, o tal vez para auparla a la esfera de los eruditos renacentistas. Sin embargo, la propia Oliva pudo haberla escrito en colaboración con sus maestros, que como se ha señalado anteriormente, tenían una reconocida educación humanista. Lo que no podemos desdeñar, es que si buscamos en cualquier medio el título de la obra mencionada, siempre nos aparecerá el nombre de su única autora: Oliva de Sabuco de Nantes Barrera.[315]

La *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre,* se compuso con una esmerada estructura argumental. La temática tenía que suscitar un interés general en la época, por lo que la pluralidad disciplinar debía abastecer de conocimientos al lector. Filosofía, medicina y psicología fueron los tres focos de investigación. Relacionados entre si, se dieron pautas de higiene, salud, cosmología, pensamientos político-sociales y lo más curioso, tintes muy innovadores acerca de la música como remedio a las enfermedades del hombre; éste, reconocido como un microcosmos, debía equilibrar mente (cerebro) y cuerpo, con una "ciencia" capaz de ordenar los desajustes corporales: la armonía musical.[316]

Bajo estas premisas, Oliva de Sabuco estableció en el tratado dos epístolas y cinco diálogos. En el primero de ellos, llamado *Coloquio de la naturaleza del hombre en si mismo*, tres pastores-filósofos, platicaban sobre temas mundanos y enfermedades que aquejaban a los hombres, tales como la melancolía. En ella, uno de los remedios principales era

[315] ROMERO PEREZ, R.: 1562-1620 *Oliva Sabuco, filósofa del Renacimiento español.* Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. 2008

[316] Ibid. *Historia de la musicoterapia I*…p.241

la música y la eutrapelia.[317] Para tratar la aflicción que suponía el decaimiento, los medioevales Arnaldo de Vilanova y Bernardo de Gordon, ya prescribieron música para aplacar el sentimiento de soledad y desazón, tal y como ya hemos comentado anteriormente. Oliva recordará las palabras de ambos añadiendo que la alegría que las melodías podían causar en el hombre, afectaban al cerebro, prolongaban el tiempo de salud, y por ende, de vida. Igualmente en contraposición a esto añadió que tronar, cantar mal, llorar agriamente, el gruñir del cerdo, o el sonido de un arcabuz repentino, podían hacer malparir a las mujeres, y todos estos ruidos hacían daño al "jugo" cerebral.[318]

Hay que tener en cuenta que hasta este momento, pocos autores habían relacionado las acciones del cuerpo con la actividad cerebral. Hipócrates estableció los cuatro humores que tomo de Galeno, y que fueron seguidos en el medievo, en los que corazón, bazo e hígado, formaban tres de los cuatro, y el último era compartido entre el cerebro y el pulmón. Oliva habló abiertamente de que el "centro de operaciones" del cuerpo era el cerebro y derrocó la teoría hipocrática de los humores, tachándola de antigua. Pues bien, la música tenía gran incidencia en este órgano, ya que alegraba los sentidos y procuraba bienestar; pero también los podía estimular negativamente, llevándole a la conclusión de que su influencia en el cuerpo era totalmente inconsciente, y refutando la teoría musical de San Agustín de Hipona, que siempre habló de un dominio consciente de los sonidos. Para justificar su hipótesis, mencionó al romano Plinio "El joven", que contó varias historias sobre la incidencia sonora en los cerebros más primitivos del reino natural como eran los de los animales.[319]

---

[317] SABUCO DE NANTES, O.: *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida, ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos, la cual mejora la vida, y salud humana.* Madrid. Imprenta Domingo Fernández. 1728 p.21

[318] SABUCO DE NANTES, O. *Nueva filosófia de la naturaleza del hombre, no conocida, ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos, la cual mejora la vida, y salud humana*. Madrid. Imprenta Domingo Fernández. 1728. Capítulo XXXVIII, denominado *Del sonido excesivo y repentino que hace daño en su proporción*. p.69

[319] Ibid. SABUCO, p.73

A pesar de renovar los conocimientos clásicos, Oliva se refirió a efemérides griegas tales como las de Asclepiades, que curó a los frenéticos con suave música; las de Ismenías el tebano, que curaba toda clase de dolores con el tañido de melodías, o Aryon, que pidió clemencia tocando la vihuela, ante sus captores y disuadiendo sus intenciones hostiles. Igualmente habló de que la música era buena para tratar dolencias físicas como la ciática, en palabras de Teofrasto e influenciada por el nigromante alemán Agrippa von Nettesheim; o la gota, recordando al emperador Carlos V y el buen hacer del vihuelista Luis de Narváez.[320]

Gracias al tratado de Oliva de Sabuco sabemos, aunque no es nuevo de este período, que existió una enfermedad de tipo epiléptico[321] que provocaba paroxismos que se denominaba tarantismo. Derivado del baile de San Vito, se decía que el tarantismo era el movimiento incontrolado que producía el veneno que se inoculaba por la picadura de la tarántula. Aunque esta patología, antes de "culpar" a la ponzoña del arácnido en cuestión, tuvo otras connotaciones y otros orígenes, tales como le baile alocado que se produjo de forma espontánea en Centro Europa en el siglo XIV debido al histerismo psicológico que propició la epidemia de peste que asoló el continente. De tal forma, mujeres y hombres salían de sus casas en busca de una liberación, que encontraron en el baile (llamdo coreomanía). La sudoración que esto suponía, actuaba de efecto placebo en los danzantes que eran acompañados por grupos musicales al uso. Otra versión fue la que se adoptó por la ingesta del cornezuelo, ergot u hongo del pan de centeno, que provocaba necrosamiento de brazos y piernas donde el baile era la única forma de irrigación constante de las extremidades.[322]

Pues bien, Oliva relacionó la influencia musical en los atarantados como única medicina, y mencionó su bonanza en el sistema nervioso,

---

[320] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento*. CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.222-226 y en SABUCO DE NANTES, O. *Nueva filosófia de la naturaleza*…p.70

[321] LENNOX, WILLIAM GORDON.: *Epilepsia y trastornos relacionados*. Boston y Toronto, 1960, vol. I. p. 4

[322] ENRIQUE LAVAL R.: *Sobre las epidemias del fuego de San Antonio*. Revista chilena de infectología (Santiago) 2004 pp. (21-1) 74-76.

pues habló que mediante ella se podía aplacar la epilepsia, y en los ataques de peste, era imprescindible su uso. El baile impulsivo e involuntario provocado por la ponzoña del picado de la tarántula, era aplacado con el ritmo variable de las tarantellas hasta su extinción, demostrando la certeza de que la música estimulaba al cerebro de manera inconsciente:

> La causa de esto es, que como aquel veneno ella derribándola humidad del celebro, y la música y su alegría lo afirma, y conforta, y da virtud retentiva, no le deja obrar al veneno su efecto, que es derribar aquella humidad, ó jugo; y así es medicina con el contrario efecto, y ayuda también el ejercicio , y calor del movimiento , y baile, para expeler, y consumir aquel veneno y así sana.[323]

Es probable que Oliva de Sabuco fuera testigo de algún acontecimiento en el que presenciase la intervención musical para aplacar el baile incontrolado que producía dicha afección[324]. Según parece, se documentó con los tratados al respecto de Paracelso, Castiglione, Andrés de Laguna o Pedro Mejía, todos ellos humanistas y/o médicos del siglo XV-XVI:

> "…el hombre que fue picado comienza a bailar con mucha furia, y fuerza, sin cansarse, halla que aquella ponzoña se gasta, y pasa así la furia; y que vieron una vez, saltando el son de las vihuelas por industria de los que las tocaban, al que bailaba caerse sin sentido y tornando a tañer, tornaríase a levantar, y bailar hasta que se gasta, y acaba aquella ponzoña"[325]

Una representación pictórica que nos viene al paso, es la retratada por Peter Brueghel el viejo, en el que aparece un momento muy significativo de un ataque de histerismo colectivo. Tal vez tarantismo, coreomanía o baile de San Vito, no se define. Si observamos con detenimiento el cuadro de Brueghel, llamado *Los peregrinos danzantes de Muele-*

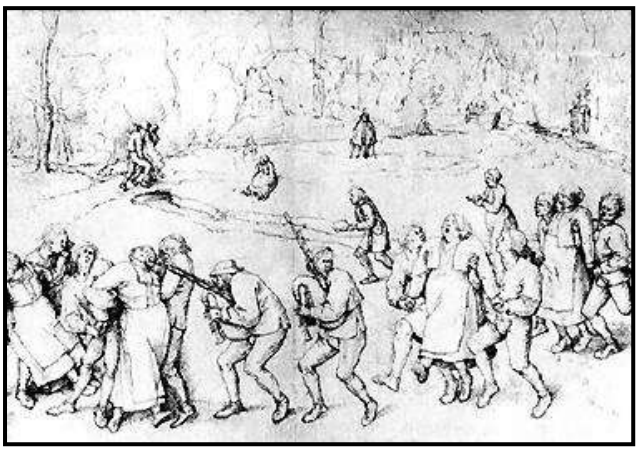
---

[323] Ibid. SABUCO.: p.70

[324] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento*. CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.241-247

[325] Ibid. SABUCO

beék[326], caemos fácilmente en la cuenta de varias disposiciones. En el grabado se ven claramente a dos gaiteros como núcleo principal del cuadro, y tanto delante como detrás de ellos se predisponen las atarantadas, pues diversos documentos de la época, manifiestan que este mal era predominante en las mujeres. De tal forma, son "dominadas" por dos hombres que les obligan a fijar la atención hacia la música que se está produciendo, para controlar sus movimientos incesantes y descoordinados.



Brueghel presentó la secuencia mostrando instrumentos estridentes como las gaitas, pero si nos fijamos en la parte media del grabado, aparecen dos personas con instrumentos de percusión, muy probablemente para marcar el ritmo y ajustar al tempo las notas largas de los instrumentos de viento. La procesión se ubica en zonas abiertas, bosques o estepas, lejos de las ciudades y parece ser que giraban en círculo para que la música no se perdiera en el espacio natural. El propio Brueghel explicó su intención con este grabado: "Estos son los peregrinos que iban a bailar el día de san Juan en Muelebeék en las afueras de Bruselas. Se hayan bailado y pasando sobre un puente, y saltando muchas veces, pues acompañados de la música, estarán limpios y libres por todo el año de la enfermedad de san Juan (corea)".

[326] BRUEGHEL, PETER.: La manía danzante o Los danzantes de Muelebeek 1564. Museo de Viena

Cabe destacar a colación de estos esperpénticos sucesos, que en 1518, en Estrasburgo, fue una mujer la que comenzó un movimiento parecido al del siglo XIV. En este caso fue Frau Troffea[327], que salió a la calle en pleno mes de julio. La mujer empezó, sin más, a moverse de forma descontrolada, en una suerte de baile de música silenciosa. Así pasaron los días. Hasta seis días duró este baile apenas interrumpido. Pero al finalizar la semana, Troffea ya no era la única: más de treinta personas llenaban la calle de gritos, lloros, risas y algunos cantos ante las miradas curiosas y expectantes de los vecinos. A finales de agosto ya eran más de 400 las personas que se agolpaban en un baile enfermizo. Las autoridades tomaron una sabia decisión, curar el baile con más baile. Se instalaron unas tarimas en la plaza de la localidad y se contrató a músicos para que acompañaran aquel sinsentido, esperando darle algo de equilibrio. Pero no fue así: los afectados por la plaga parecían encenderse más aún y algunos, con fuertes dolores en el pecho, empezaban a caer al suelo, muertos, debido al cansancio y los fallos cardíacos. El fin de la plaga llegó en septiembre, cuando los supervivientes de aquellos ataques fueron llevados a un hospital montados en carretas.[328]

Grabado del suceso de 1518 de Hendrik Hondius, basado en el cuadro de Peter Brueghel

[327] WALLER, JOHN.: *In a spin: the mysterious dancing epidemic of 1518*, Endeavour 32 (3), 2008, 117-121

[328] WALLER, JOHN.: *A Time to Dance, A Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*. Thriplow: Icon Books 2008

Las prescripciones que tomó Oliva con respecto a la música, se alejaban de la propia opinión personal en cuanto mencionaba a los clásicos. Sin embargo para ella, la música siempre estaba presente en la higiene y en la psicología del día a día del hombre. Insistió en que el buen olor, y la buena música eran los pilares fundamentales de la buena salud, y efectivamente no iba nada desencaminada, pues la higiene, no solo debía ser corporal, esencial para evitar enfermedades víricas, sino también mental.

Lo que detalló en su opúsculo, y por tanto solo podemos conjeturar, es qué tipo de prescripción musical era válida en cada caso. Por descontado sabemos que para tratar el tarantismo, las tarantellas y canciones de ritmo acelerado eran las más usadas. Para tratar la melancolía, existía un tipo de madrigal o chanson, inspirados en los síntomas propios del abatimiento. Médicos como Paré o Du Laurens relacionaron la curación de esta enfermedad con su audición. Di Lasso, Dowland y Gesualdo fueron los compositores más afamados de estas formas melódicas.[329]

La neurociencia actual, nos explica como funciona el cerebro ante los estímulos musicales por medio de la combinación de sonidos, interviniendo distintas áreas cerebrales produciendo y activando neurotransmisores y hormonas provocando sensaciones de felicidad y estados de conciencia.[330] Esto, grosso modo, sería lo que Oliva de Sabuco quería decir cuando se refería a la influencia de la música en el cerebro y cuando hablaba de "derribar" el jugo cerebral o afirmar el cerebro. Los estímulos musicales que describió nuestra autora, conseguían activar las zonas cerebrales relativas a los sentimientos y al placer. Asimismo, tachaba de nocivos los ruidos que sin duda destruían aquello que la buena música había sido capaz de establecer como positivo en el cuerpo humano. Por lo tanto, los sonidos naturales como el agua, el canto de las aves etc., eran bien recibidos por el cerebro, que los adaptaba y transformaba en estímulos agradables para el individuo.

---

[329] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento*. CBA Editores. La Laguna. Tenerife 2013. p.207-208

[330] LEVITIN, DANIEL J.: *Tu cerebro y la música*. Ed. RBA Libros. Barcelona 2011 p.280 y 288

De la misma forma, la música y la eutrapelia, mantenían el intelecto y la atención de la persona, y eran capaces de actuar como agentes terapéuticos ante cualquier anomalía que se presentase, ya fuere mental o física. Está claro que para ella, el oír o interpretar música, ayudaba a bajar los niveles de ansiedad, disminuía el dolor, hacía más rápida la recuperación de los enfermos, además de convertir a las personas en más optimistas.

No cabe duda que los avances en el pensamiento de la incidencia sonora en el sistema nervioso, han sido objeto de estudio en las últimas décadas. Por lo que debemos valorar la importancia de los conocimientos aportados por Oliva de Sabuco. Los prejuicios que se han tenido en la historia hacia el progreso femenino en la ciencia, ha coartado que mujeres de gran intelecto mostraran sus saberes al mundo de la cultura. Oliva de Sabuco fue un claro ejemplo de ello. Desconocida para el gran público y de notable valía, se cultivo para un mundo dejaba poco resquicio de luz a las aportaciones científicas de la mujer, sin embargo, con un compendio de semejantes características, solo la magnificencia del monarca Felipe II, podía avalar un proyecto que ponía en tela de juicio algunas teorías clásicas y que arrojaba conocimientos que nos recuerdan a los grandes tratados musulmanes de la Alta Edad Media. Oliva fue un puente entre aquellos y las nuevas teorías renacentistas. Fuente de inspiración, valoró la salud del ser humano desde un punto de vista natural, donde la música, entre otras medicinas, podía restablecer el alma de aquellos que vivían afectados de diversas patologías.

Barroco

11

El Barroco y la terapia musical

ENTORNO AL 1600, acabado el siglo renacentista, comenzó un periodo de tiempo marcado por grandes avances científicos, pero sobre todo artísticos. Hablamos del Barroco.

Centrándonos en el ámbito musical[331], 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 composicio-

[331] SACHS, CURT.: *Barockmusík*. Ed. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XXVI, Leizpig 1921, págs. 7-15

nes 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. Descartes y Mersenne fundamentaron concienzudamente esta teoría, recalcando que bajo el dominio de la *Doctrina de los afectos*, los compositores podían imitar la patología o bien un estado anímico concreto. A saber, a través de las composiciones musicales se podía reproducir alegría, cólera, ira, alegría, tristeza y melancolía. Esta última, estuvo ampliamente estudiada por el clérigo y erudito inglés Robert Burton (1577-1640), que presentó en su *Anatomia de la melancolía*[332], todo un compendio sintomático, etiológico y curativo de la enfermedad en si; ocupando la música uno de los tratamientos más comunes en su rehabilitación.[333]

En esta época, los pedagogos abogaron por conceder a la música un papel esencial en la educación. El checo Jan Amós Komensky o latinizado Comenius/Comenio (Moravia 1592-Amsterdam 1670), tomó como referente los trabajos de su compatriota Jan Blahoslav, Comenio, y se reveló como educador musical así como compositor y reco-

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

[333] 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

pilador de himnos preocupado por la educación estética y de la sensibilidad. Así mismo, se propuso alcanzar en todos los niveles de escolaridad un estrecho contacto con la música y el canto, a la vez que profundizó en la importancia psicosocial de la música en todas las actividades humanas[334]. Ahí se estableció la relación entre los efectos de ésta, en este caso psicológicos, con el hombre.

En esta línea, encontramos un cuadro realizado por el alemán-flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640), en el que detalló como indispensable la educación musical, en este caso de la reina Maria de Medici (1575-1642), como moldeadora del conocimiento y de las actitudes de la persona. Escrupulosamente educada, María de Medici fue una gran melómana y una aficionada bailarina de ballet.[335]

La educación de Maria de Medici (1622-1624) de Rubens. Museo del Louvre. Paris

[334] AGUIRRE LORA, E. MARIA.: *Juan Amos Comenio. Obra, andanzas*. Atmósferas en el IV centenario de su nacimiento. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2009 p.80-85

[335] MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS.: *Historia Universal del Arte: Barroco y Rococo*. Editorial Planeta, Barcelona 1989

11.1. La mujer en la sociedad barroca y su relación con la terapia musical

En el barroco, el espacio de la mujer estaba limitado a su casa, en la cual debía educar a sus hijos hasta la edad de 7 años. Tras esto, los hombres recibían una educación paternal mientras las niñas aprendían, de la mano de la madre, a socializar. No era necesario que supieran leer o escribir pues eso estaba reservado para los hombres y para los altos estamentos sociales. La honra y la belleza seguían siendo los mayores atributos que una mujer podía poseer. Las más destacadas pertenecían a los estamentos más altos de la sociedad. A estas, si se les dedicaba tiempo para educar en diferentes disciplinas.

Uno de los campos en los que más destacaron fue en la música. La sociedad, ávida de arte y cultura, se reunía en los teatros y en las salas de conciertos para escuchar las arias y composiciones de autores que querían transmitir sentimientos determinados a la platea que les escuchaba. Los "ayres" ingleses de Thomas Campion tuvieron ese propósito, convirtiéndose en las formas musicales terapéuticas por excelencia, destacando por encima del resto, siempre buscando a través de las melodías una clara intencionalidad para emocionar y afectar al público. Las obras de Shakespeare o Calderón de la Barca, potenciaron la trama con una música que se adecuaba a cada escena, intentando transmitir momentos catárticos que potenciaran aun más el mensaje textual.[336]

No obstante, todo estaba en contra del crecimiento cultural femenino. Tanto es así que en 1686 el Papa Inocencio IX declaró: "La música es totalmente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, porque se distraen de las funciones y las ocupaciones que le corresponden…Ninguna mujer con ningún pretexto debe aprender música o tocar ningún instrumento musical". Este edicto fue renovado en 1703 por Clemente XI. Lo cierto no es que las mujeres no tocaran música, sino que lo hacían en sus casas. Además, el retroceso en el pensamiento de la Iglesia no dejó ver la destreza de muchas féminas que destacaron en la composición o en la interpretación musical.

---

[336] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia II*. Cuadernos de Bellas Artes nº20. La Laguna (Tenerife) 2013 p.462-471

La mujer de la época, en teoría más impresionable que el hombre, por la mayor sensibilidad que se le presuponía, formaba parte esencial del espectáculo, pero siempre como espectadoras, nunca como actrices o músicos que exhibieran públicamente sus habilidades. Sin embargo destacaron sobretodo tres mujeres que fueron referente en la época que estudiamos: Francesca Caccini (1581-1640), cantante y compositora. En 1625 compuso la ópera *La liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina* que fue la primera ópera escrita por una mujer que se representó ante el público ya que la había encargado Cristina de Médici para festejar la llegada a la corte de los príncipes de Polonia. Cabe destacar que las composiciones de Francesca estaban direccionadas a despertar los afectos del público.[337] Su padre, el gran Gulio Caccini, consideraba que "la música, por sus varios modos ejerce un gran poder sobre los afectos de la mente y produce en los oyentes varios efectos"[338]

Bárbara Strozzi (1619-1664?) es otra figura notable de este período. Compositora, cantante e instrumentista era hija adoptiva de G. Strozzi libretista de Monteverdi. Nació en Venecia y se formó en la Academia degli Unisoni desde donde alcanzó fama en toda Italia y Europa. Entre 1644 y 1664 publicó ocho volúmenes de madrigales, cantatas, arias y duetos comparables a los de Monteverdi. Compuso en total más de cien obras diferentes y se la considera la primera compositora profesional.[339]

A mediados de siglo XVII comenzó en Francia la época de esplendor de Luis XIV en el que triunfa como músico Jean-Baptiste Lully. Las mujeres cantaban y tocaban en la corte y en los conventos y fueron particularmente activas en el terreno de la enseñanza de la música. De entre todas ellas brilló especialmente Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre(1666-1729). Madame de Montespan, amante del rey, quedó

---

[337] RANEY, CAROLYN.: *Francesca Caccini.* In Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Ltd

[338] CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia II.* Cuadernos de Bellas Artes nº20. La Laguna (Tenerife) 2013 p.404

[339] ROSAND, ELLEN.: *The Voice of Barbara Strozzi*," Women Making Music, eds. Jane Bowers and Judith Tick, Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1986 p.168-90

vivamente impresionada por lo que la invitó a vivir en Versalles. Fue la primera compositora francesa que escribió óperas, *Jeux à l'honeur de la victoire* , *Céphale et Procris*" estrenada esta última en 1694. La influencia italiana se pone de manifiesto en la forma de los temas, la expresividad de los movimientos lentos en las primeras y en el virtuosismo de las segundas. Compuso también en 1707 tres volúmenes de cantatas. Los dos primeros volúmenes son únicos en Francia porque tienen como temas historias de la Biblia y particularmente historias de mujeres como Susana, Ester y Judit.[340]

11.2. Vivaldi y las enseñanzas musicales a las internas del Orfanato de la Piedad de Venecia

"Il prete rosso" , que era como se le conocía al gran Antonio Vivaldi (1678-1741), vivió uno de los capítulos más significativos de la historia de la terapia musical, que se relaciona directamente con la destreza femenina para la interpretación y la composición.

En 1703, es nombrado, con 25 años, maestro de violín del Orfanato *Ospedalle de la Pieta* en Venecia. Lo que aconteció en los siguientes treinta años hizo de aquel privilegiado puesto de maestro, su laboratorio y su santuario al mismo tiempo. Vivaldi, con un afán un tanto histriónico, quiso crear una orquesta de féminas que le dieran nombre y empezar a ser conocido en la sociedad italiana como compositor.[341] No solo lo logró, sino que además, estuvo haciendo una labor social e humanitaria de la que nunca fue consciente.

Las internas, muchas de ellas con un historial delictivo importante, manifestaron a su entrada un comportamiento disruptivo. Con el paso del tiempo y las enseñanzas musicales del genio veneciano, las conductas de las internas se fueron limando hasta convertirse en excelsas intérpretes y avezadas músicas, que fueron ejemplo para las posterio-

---

[340] CYR, MARY.: *Representing Jacquet de La Guerre on Disc: Scoring and basse continue Practices, and a New Painting of the Composer*. Ed. Early Music 32, no. 4, Londres 2004 p.549-567

[341] TALBOT, MICHAEL.: *Antonio Vivaldi*, Grove Music Online, ed. L. Macy (visto 15 de agosto de 2014) varias páginas.

res internas, cuyo propósito ya fue el de aprender directamente de Vivaldi. No todas las chicas del orfanato eran huérfanas. Muchas eran pobres o ilegítimas, y algunas eran rebeldes por lo que el orfanato era para ellas un reformatorio. La graduación suponía una dote para cada muchacha, que podían usar para conseguir marido o entrar en un convento. 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, especialmente las cantantes. La elite de Venecia empezó a mandar a sus hijas a la escuela para estudiar música. [342]

Un elemento muy curioso para las interpretaciones de las muchachas era que la audiencia no las podía ver. Había pantallas que ocultaban la vista de la orquesta, tan extraño propósito religioso solo se puede adivinar, pero podemos estar seguros que 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.[343]

El caso es que de las enseñanzas en el Ospedalle de la Pieta, salieron gran cantidad de famosas intérpretes que posteriormente triunfaron en el mundo de la música. Sobre todo Anna Giraud, protegida de Vivaldi, que fue excelsa cantante y acompañó al compositor de gira por Europa hasta la muerte de este en 1741.[344] Ella es el ejemplo de que la educación musical modela las conductas y crea un interés al cerebro humano.

---

[342] 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

[343] TALBOT, MICHAEL.: *Vivaldi's Venice*. Revista Musical Times 119 (1990), London 314-319.

[344] TALBOT, MICHAEL.: *The Chamber Cantatas of Antonio Vivaldi*. Ed. Music & Letters Volume88, Issue3, pp. 515–519.

11.3. Reinas, castrati y terapia musical

Los castrati, figuras representativas de la escena italiana del siglo XVII, tenían a su alrededor un halo místico que confundía su realidad con las extraordinarias y casi divinas dotes para el canto que poseían. No era condición sine qua non que su éxito estuviera asegurado por el hecho de ser castrati y por lo tanto, cantantes. De hecho, muchos de ellos veían truncada su progresión vocal por varias razones tales como: el trauma que suponía la castración, los problemas sexuales que conllevaba a nivel físico y mental, y la difícil competencia que existía entre ellos. Destacaron pocos nombres propios entre los castrati barrocos, a saber, Matteo Sassano "Matteuccio", o el afamado y paradigmático Carlo Broschi "Farinelli".

La sinergia que defiende este libro entre la música, la mujer y la terapia, se ve representada fielmente en la relación establecida entre los dos castrati anteriormente mencionados, las reinas consortes de la monarquía española Mariana de Neoburgo, Isabel de Farnesio y Bárbara de Braganza y las patologías mentales de sus respectivos esposos, los monarcas Carlos II, Felipe V, y Fernando VI.

Estas avezadas reinas, demostraron poseer una inteligencia práctica a la hora de aprovechar la inserción de personajes tan relevantes para la música europea como lo fueron Mateuccio y el gran Farinelli. La órbita artística que alcanzaron las capillas de la monarquía española fue tan elevada, que muchos músicos italianos de renombre recalaron en la corte del último Austria y los primeros Borbones de mediados del siglo XVIII. La intervención femenina en estas lides tuvo especial significado. Aparte de demostrar un buen gusto por la música italiana del momento, se fortalecieron los lazos políticos y sociales entre los países lombardo e ibérico. La venida de los castrati a España, no solo supuso un enriquecimiento cultural relevante, sino que además se potenció la idea de utilizar la música como medio terapéutico contra la depresión y la melancolía. A continuación veremos este hecho.

11.3.1. Mariana de Neoburgo, su esposo "El Hechizado" y "Matteuccio"

Conocido como "el hechizado", el último rey de la casa Hagsburgo en España, Carlos II, padeció desde muy joven numerosas patologías que le hacían parecer débil y frágil a los ojos de una agresiva e insaciable corte española. Por herencia había subido al trono sucediendo al rey Felipe IV, pero desde la infancia, se presentaba como un rey con escasa musculatura, con múltiples enfermedades infecciosas como el sarampión, la varicela, rubeola, viruela y episodios bronquiales importantes.[345] Su desarrollo mental tampoco fue el ideal, pues según parece, no habló hasta los 9 años de edad, siéndole muy complicado escribir con normalidad. Si a este panorama, le añadimos frecuentes ataques epilépticos hasta los 15 años y posteriormente, hacia su vejez, hipotiroidismo, posible hidrocefalia y un más que posible caso de síndrome de klinefelter, debido fundamentalmente a los sucesivos matrimonios endogámicos de sus antepasados y falta de sangre nueva[346], nos encontramos con un rey que no lo fue al uso, sino de nombre, pues pocas veces pudo mantener la salud suficiente como para enfrentarse a los asuntos de estado. Sin embargo, contrajo matrimonio de conveniencia con la francesa Maria Luisa de Orleans primero, y después con la alemana Mariana de Neoburgo (1667-1740). Con ninguna de ellas tuvo descendencia.

Su estado anímico se correspondía con su estado físico, no en vano se le denominaba *El Hechizado*, puesto que siempre pensó que había sido víctima de un hechizo que no le permitía engendrar, que castigaba constantemente su salud y que le hacía perder la cabeza. Mariana de Neoburgo se apiadó de él, y más por pena que por amor, se interesó por reestablecer en lo posible la precaria salud del monarca. Ya que físicamente no podía intervenir en la rehabilitación del enfermo por carecer de conocimientos médicos necesarios, y por la cantidad de patologías manifestadas por el rey, probó atacar la enfermedad desde la psique.

---

[345] ÁLVAREZ, G.; CEBALLOS, F.C. & QUINTEIRO, C.: *The Role of Inbreeding in the Extinction of a European Royal Dinasty*. Ed. Plos One, 4 (4). 2009

[346] ÁLVAREZ, GONZALO *ET AL.*: *El "hechizo" genético de Carlos II*. Revista Investigación y Ciencia, 403, abril de 2010, págs. 10-11.

Requerido por la corte española, el médico más afamado del momento en Italia, Tomasso Donzelli, llegó para intentar aplacar de alguna manera la ingente cantidad de patologías que atacaban al monarca español. Con una vasta cultura en muchos campos, amen de la galénica, Donzelli abrazó las ideas novedosas de Descartes y Gassendi, de los que extrajo la necesidad de utilizar la música como un remedio para fortalecer el estado melancólico que producían las dolencias a nivel psicosomático. Basándose en los postulados de Descartes sobre la doctrina de los afectos, y en los trabajos terapéutico-musicales de sus colegas Niccolò Cirillo y Francesco Serao, Donzelli aprovechó la coyuntura que le sobrevino.[347]

La reina, Mariana de Neoburgo[348], cantante consumada y experta musical, estaba absolutamente cautivada por la ópera italiana del momento. Así que haciendo valer su posición real y utilizando los lazos políticos con Italia por medio de los Medinaceli, importó en 1698 algunos de los artistas más relevantes de la escena napolitana. Entre ellos estaba el castrati Matteo Sassano, apodado Matteuccio, que sobresalió de entre sus virtuosos competidores por, a parte de dominar la coloratura y la técnica de respiración perfectamente, poseer el timbre de soprano más bello de entre todos los castrati. La dulzura y embrujo de su timbre le granjeó un sinnúmero de admiradores en toda Europa. Soberbio, arrogante y engreído, Matteuccio, obnubilado por la fama, fue literalmente rescatado por la duquesa de Medinaceli de la prisión, por provocar e injuriar a un duque italiano muy influyente. Como los Medinaceli eran los embajadores de España en Roma, su "huida- exilio", fue más que sencilla.[349]

Donzelli, con semejante panorama musical, aprovechó la llegada del castrati e ideó un plan de rehabilitación para, al menos, hacer que Carlos II no se sintiera atacado por la depresión. Tal vez no se pensó

---

[347] La lección titulada *Della música* puede leerse en las actas de la Academia Palatina publicadas en Lezioni de L'Accademia, vol IV.

[348] BAVIERA, PRÍNCIPE ADALBERTO DE.: *Mariana de Neoburgo, Reina de España* .Madrid: Espasa Calpe, 1938 p.289

[349] Las Lezioni de L'Accademia di Palazzo del duca di Medinaceli (Napoli 1698-1701), 5 vols., Ed. Michele Rak (ed.), Instituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2000-2005, vol. V (2005), p. 33

en si el estilo era el más adecuado para abordar una patología semejante, pero observando al paciente, y sobre todo teniendo en cuenta sus gustos musicales, se proyectaron varias sesiones de musicoterapia que tuvieron dos años de vigencia; hasta la muerte del soberano en 1700. En ellas, Matteuccio y un grupo de instrumentistas y cantantes, se ubicaban en una cámara pared por medio con la del rey, cantando y tocando instrumentos de viento cuando este se iba a acostar, levantar o se sentía indispuesto. En el diario de la enfermedad del rey se describe como un concierto "sin violines", como parte de la cura regia del paciente. [350] El precio por estos servicios fue tan elevado como valioso, pues el ánimo del frágil monarca pareció mejorar en varias ocasiones.

La determinación de Mariana de Neoburgo para "activar" a su maltrecho marido dio sus frutos. No podemos afirmar que su diligencia para importar a España el talento del gran Mateuccio tuvo el fin que después se le dispensó. Si bien es cierto que su influencia y sus inquietudes artísticas tuvieron mucho que ver al respecto. Esto, junto con la displicencia del galeno Donzelli y sus conocimientos terapéutico-musicales, hicieron de Matteuccio uno de los primeros terapeutas musicales conocidos en el panorama musical del Barroco europea.

11.3.2. Isabel de Farnesio, "Farinelli", y la depresión de Felipe V

Por extraño que nos parezca, la herencia musicoterapéutica que dejó Matteuccio en España, no quedó en el olvido, pues sus acciones, las buenas recomendaciones musicales de los facultativos reales como Donzelli, y la inestimable colaboración de la reina Mariana, establecieron durante al menos treinta años más, una constante en el pensamiento real sobre la bonanza de los sonidos de las melodías en la psique y en el cuerpo humano.

[350] MUÑOZ GONZÁLEZ, MARÍA JESÚS.: *El IX conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696), en España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Ed. José Luis Colomer. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2009, pp. 401-480

Aunque nada tuvieron que ver Carlos II con Felipe V y Fernando VI por lo que se refiere a lazos familiares y de consanguinidad, los tres monarcas compartieron la musicoterapia como tratamiento mental a la depresión que les aquejaba. Una vez visto los efectos que tuvo esta sobre Carlos II, último reducto de los Austrias en España, nos centraremos en la melancolía y abatimiento que experimentó el primer monarca Borbón en gobernar en la península, el llamado "animoso", Felipe V de Anjou (1683-1746).

Felipe V padecía prolongadas depresiones. No hablaba en períodos largos de tiempo, su mirada era triste y opaca, como resignada y sus movimientos escasos y lentos. Apenas comía, y dormitaba a ratos pero con signos de velada zozobra. Además, la muerte de su hijo y sucesor Luis I, y de su mujer Maria Luisa Gabriela de Saboya, lo sumieron en la más auténtica desesperación[351].

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. Además, las referencias de las actuaciones de Matteuccio en la corte años antes, y los buenos efectos que había causado su música en el ánimo de Carlos II, llevaron a Isabel a pedir a su entorno italiano el mejor cantante de su país para curar a su esposo. Así, y de acuerdo con algunos médicos que compartían el entusiasmo de esta técnica curativa, 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

[351] TOMÁS CABOT, JOSEP.: Artículo. *La voz que curaba reyes.* Revista Historia y vida. Nº 500. Año XLI, p.96-103

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. Farinelli, en su etapa de gran intérprete operístico, había sido fiel al recargado y a veces tedioso estilo barroco. Fue en su estancia en Viena, cuando el emperador Carlos VI, amante de la música, le aconsejó que dejara de lado sus artificios tan espectaculares y se decantara por una mayor humanidad. De ahí que esa humanidad, se transformara en un mensaje terapéutico mucho más poderoso para aquellos que lo escuchaban.

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.[352] La canción que más agradaba al delirante rey eran unos versos ubicados en el acto primero escena I de la Ópera Scelte de Pietro Metastasio cuya letra decía "l'altra turba inconstante manca de 'false amici, allor que manca el favor del monarca".[353]

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.

---

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

[353] METASTASIO, PIETRO.: *Opera Scelte*. Tomo I. Oxford University. Ed. Dulau & Co. Londres 1974. p.3

El conocimiento que demostró Isabel de Farnesio hacia la terapia musical, no fue casual ni mucho menos. Si ahondamos en su biografía, podemos establecer unos lazos más que evidentes que nos confirman el pensamiento que tenía Isabel hacia los efectos musicales. En 1729, Isabel de Farnesio llevó a la Alhambra a su esposo para rehabilitarse en aquel entorno idílico, tal y como lo habían hecho los sultanes nazaríes 400 años antes. Por otro lado su madre, Dorotea de Neoburgo, era hermana de Mariana de Neoburgo, segunda esposa de nuestro desdichado Carlos II, comentado anteriormente. Importar a Farinelli a la corte española, le supuso una prolongación de la estancia de los castrati en la península que había comenzado con Matteuccio.

Llamémoslo esnobismo, gusto por el arte, preocupación por su respectivos maridos, mecenazgo, en fin como queramos; pero lo cierto es que la incursión femenina en la musicoterapia del siglo XVII y principios del XVIII, fue extraordinaria, relevante e indispensable en su posterior desarrollo. Gracias a las reinas que acompañaron a tan decrépitos monarcas, y su diligencia en estos asuntos, podemos decir que España tuvo la suerte de acoger a dos de los cantantes más importantes del Barroco, y que ambos, utilizaron la música para un fin terapéutico propiamente dicho.

11.3.3. Bárbara de Braganza y Fernando VI

La estancia en España de Farinelli, reportó a la corte un gran nivel musical, pues este se hizo cargo de todo el acervo sonoro palatino y sus alrededores. A él se le atribuye la construcción de grandes falúas que hacía circular por los recodos del Tajo a su paso por los reales sitios de Aranjuez, en las que él mismo cantaba rodeado de músicos españoles e italianos. Él mismo se encargó de organizar las célebres temporadas de ópera del Buen Retiro, -donde hizo construir un pequeño teatro para divertimento de Fernando VI- haciendo venir de Italia a los cantantes más relevantes y lo mejor que se conocía en coreografía, maquinaria y música, con lo que las representaciones de

este teatro real rivalizaron, y a veces aun excedieron, con las más afamadas representaciones escénicas de las cortes europeas.[354]

Encariñado con el lugar y profesión que ostentaba, el castrati no quiso marcharse tras la muerte de Felipe V, además de porque se le ofreció un salario mayor que el que tenía. Al conocer doña Bárbara de Braganza el talento y la habilidad artística de Farinelli para deleitar y aliviar la melancolía de su esposo, le favoreció y distinguió haciéndole figurar siempre en el séquito de los reyes en todos sus viajes.[355]

Doña Bárbara de Braganza era gran apasionada de la música. Mujer muy culta, recibió clases de clave del mismísimo Domenico Scarlatti. La consorte portuguesa, lo tenía todo muy bien pensado. Cuando contrajo matrimonio con Fernando VI, hizo que Scarlatti le acompañara a la corte española, en la que ya se hallaba Farinelli. Imaginemos por un momento que dos figuras de la música confluyeron en España. Pues bien, Doménico Scarlatti siguió desempeñando el cargo de maestro de clavicémbalo para la reina, con obligación de tocar todas las noches ante la familia real y componer únicamente para este instrumento, pues los monarcas satisfacían sus necesidades operísticas con Farinelli. Por lo tanto podemos aseverar, que además del castrati, las labores terapéutico-musicales recayeron también en Scarlatti a nivel instrumental.[356]

Como la corte se estableció en temporadas en el Real Alcázar de Sevilla, Scarlatti estuvo en contacto directo con el influjo musical reinante en Andalucía. De ahí que se aprecien muchas composiciones en las que aparezcan notas repetidas, como toques de castañuela, o ritmos de sonatas que sugieren el taconeo de un bailarín. Hay que tener en cuenta que la cultura andaluza construye su acervo musical partir de la estancia musulmana en la península allá por el siglo IX. Hemos es-

---

[354] CALLEJA LEAL, GUILLERMO.: *Fernando VI, semblanza de un reinado de paz, justicia y progreso 1746-1759*. Artículo publicado en la exposición *Fernando VI en el Castillo de Villaviciosa de Odón*.p.14-40

[355] RÍOS MAZCARELLE, MANUEL.: *Reinas de España*. Ed. Aldebarán Ediciones, Madrid 1999, tomo I, pág. 107.

[356] VALLADAR, FRANCISCO.: *Apuntes para la historia de la música en Granada hasta nuestra época s.XIX*.

tudiado en este libro la importancia terapéutico musical de las nubas y los maqam, por lo que las obras de Scarlatti, manteniendo el estilo barroco italiano, recogían en cierta manera ese "duende" andaluz que hacía despertar en Bárbara de Braganza y en Fernando VI sentimientos y emociones determinadas.

Bibliografía

AGUIRRE DE CÁRCER, L.F.: *Sobre el ejercicio de la medicina en al-Andalus: una fetua de Ibn sahl.* Anaquel de Estudios Árabes. Universidad Complutense de Madrid 1991

AGUIRRE LORA, E. MARIA.: *Juan Amos Comenio. Obra, andanzas*. Atmósferas en el IV centenario de su nacimiento. Universidad Nacional Autónoma de México. México 2009

AL-ISFAHANI, ABU L-FARAJ.: *Kitab al-Agáni,* Ed. Dar Sader Publishers. Beirut 2004

ALMAGRO ANTONIO, ORIHUELA, ANTONIO: *El Maristán Nazarí de Granada*. Escuela de estudios árabes, CSIC. Granada 2003

AL-MASUDÍ.: *Les prairies d'or.* Ed. Geuthner, París 1965

ÁLVAREZ, G.; CEBALLOS, F.C. & QUINTEIRO, C.: *The Role of Inbreeding in the Extinction of a European Royal Dinasty*. Ed. Plos One, 4 (4). Londres 2009

ANDRÉS, RAMÓN.: *Diccionario de música, mitología y religión*. Ed. Acantilado. Barcelona 2012

APOLODORO.: *Biblioteca mitológica*. Trad. y Ed. J. Calderón. Ed. Akal. Madrid 1987

ARISTÓTELES.: *Política*. Libro quinto. Ed. Alianza, Madrid 1986

ARISTÓTELES.: *Problemas Relativos a la Música*. En *Obras Completas*. Ediciones Universales, Colombia 1973.

ASCHAM, ROGER.: *Toxophilus*, editado por Edward Whitchurch (1545) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p.166

BABINGTON, GERVASE.: *A briefe conference betwixt mans friltie and faith*. 1584, Ed. Smith, Elder & Co. London 1885–1900

BALLESTEROS DORADO, ANA ISABEL.: *Espacios del drama romántico español*. CSIC. Madrid 2003

BALLISTA, CHRISTOPHER.: *The ouerthrow of the gout:* written in latin verse (1577) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010

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

BEC, PIERRE.: *Chants d'amour des femmes-troubadours: trobairitz et chansons de femme*. Ed. Stock. Paris 1995

BEDMAN GONZALEZ, TERESA.: *Reinas de Egipto, el secreto del poder*. Ed. Oberon, Madrid 2003

BÉRARD, C.: *L'ordre des femmes*. La Cité des Images. Religión et societé en Gréce ancienne. Paris 1984

BERTINI, FERRUCCIO.: *Trotula, il medico di Ferruccio Bertini*: *Medioevo al femminile*, 4a Ed. Laterza, Roma 1989

BINGEN, HILDEGARD DE.: *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, trad. de María Isabel Flistisch, Ed. Trotta, Madrid 2003

BLAGUE, THOMAS.: *A Schoole of wise Conceytes.* Printed by Lineman. London 1572 en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p.166

BOECIO.: *De Institutione musica I,* 1 P.L 63 c.1168.
En TATARKIEWICZ, WLADYSLAW.: *Historia de la estética II*, Ed. Akal, Arte y Estética, Madrid 2007

BOFILL I SOLIGUER, JOAN.: *La problemàtica del tractat de Institucione Musica de Boeci.* Universitat de Barcelona, Barcelona 1993

BRIGHT, TIMOTHY.: *Tratado de la melancolía*. Texto traducido en Inglés y presentado por Cuvelier Eliane. Ediciones Jerome Millon. Grenoble 1996

BRUCKNER, M. T.; SHEPARD, L.; WHITE, S.: *Songs of the Women Troubadours.* Garland Publishing, New York 1995

BRUCKNER, MATILDA TOMARYN.: *Ficciones de la voz femenina: Las mujeres Trovadores*. Ed. Speculum , London 1992

BURNEY, CHARLES.: *The Present State of Music in France and Italy,* London 1771

BURTON, ROBERT.: *Anatomía de la Melancolía* (texto íntegro), Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, (1997-1998-2002)

CACCIARI, M.: *El dios que baila*. Trad. V Gallo. Ed. Paidós, Barcelona 2000

CALÍMACO.: *Himnos y epigramas,* trad. de J.Redondo, ed. Akal, Madrid 1999

CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la Musicoterapia I.* Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna, Tenerife 2013

CALLE ALBERT, IGNACIO.: *Historia de la musicoterapia II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo*. Cuadernos de Bellas Artes nº19. La Laguna, Tenerife 2013

CAMERON, L.: *Isidore of Miletus and Hypatia of Alexandria*: On the Editing of Mathematical Texts, Greek, Roman and Byzantine Studies 31, Columbia University 1990

CAPELLA, MARTIANUS. : *De nuptiis Philologiae et Mercurii.* Apartado IX. En la versión italiana *Le Nozze de Filologia e Mercurio* de I. Ramelli. Milán 2001

CAPPA, ALFONSO.: *Il neuroni specchio ci sorridono.* Ed.Circulo Virtuoso, Roma 2011

CARTWRIGHT, THOMAS.: *An hospital for the deseased* (1579) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p. 66

CASSIN, E. BOTTÉRO, J. VERCOUTER, J.: *Los imperios del antiguo oriente*. Historia universal siglo XXI. España editores. Madrid 1982

CASSIODORUS.: *Institutiones*. Edited by R. A. B. Mynors. Clarendon Press, Oxford 1937

CASTEL, E.: *Gran diccionario de la mitología egipcia*. Ed. Aldebarán, Madrid 2001

CHAILLEY, J.: *40,000 Years of music*. Macdonald & Co., Londres 1966

CHENGLEY, LUO.: *La historia de Confucio.* Ed. Lectorum, México D.F. 2006

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA.: *Protréptico*. Trad. de Mª C. Isart. Ed. Gredos, Madrid 1994

COLLON, D.: *Ancient Near Eastern art.*, The British Museum Press, London 1995

COMOTTI, GIOVANNI. *La música en la cultura griega y romana* . Historia de la música, vol.1. E. Turner Madrid 1986

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

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE.: *Tesoro de la lengua castellana.* Ed. F. Maldonado. Castalia, Madrid 1994

CRAWFORD, H.: *Sumer and Sumerians.* Ed. University of Cambridge. Cambridge, 2004

CREMONA, CARLO.: *La atención al enfermo en los Padres de la Iglesia. Dolentium hominum* (Pontificio Consejo para la Pastoral de la Salud) 31 (1) 1996

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

DE MORAES, FRANCISCO.: [attr.], *The deligtful history of Celestina the faire,* trnas. William Barley (1596); George Kirbye, *The first set of English madrigals to 4.5.6 Voices* (1597)

DE SEVILLA, ISIDORO.: *Etimologiarum sive Originarium libri XX*. En la recopilación Lindsay, W. M. (Wallace Martin) Ed. Kelly - University of Toronto. Toronto. 1911

DE VAUX, ROLAND.: *Ancient Israel, Its Life and Institutions*, traducido por John McHugh Ed. McGraw Hill Book Co., Nueva York 1961

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

DESROCHES NOBLECOURT, CHRISTIANE.: *La mujer en tiempos de los faraones*. U. Complutense, Madrid 1999

DIELS, H. A: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Ed. Erster Band Berlín, 1964

DIONISIO DE HALICARNASO.: *Historia antigua de Roma*. Ed. Gredos. Madrid 1984-1989

DOLS, M. W.: *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society* . Clarendon Press, Oxford 1992

DUCHESNE-GULLEMIN, MARCEL.: *A hurrian musical score from ugarit: the discovery of mesopotamian music*. En *Sourcer form the ancient near east*, vol. 2 fasc. 2. Ed. Undena Publications, Malibu 1984

DURANT, WILL.: *La civilización del extremo oriente*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1960

EGGEBRECHT,A.: *El antiguo Egipto. 3000 años de historia y cultura del imperio faraónico*, Plaza & Janés Editories, S.A, Barcelona 1984

ELIANO, CLAUDIO.: *Historias curiosas*. 2 vols., trad. J.Mª Díaz Regañón. Ed. Akal. Madrid 1997

ERLANGER, RODOLPHE.: *Al-Farabi*, traducción francesa por R. d'Erlanger del *Kitab al musiqi al Kabir, la musique arabe*, vol.1. Paris 1930

ESCOSURA MORROGH, PATRICO DE LA.: *Barbara Blomberg: drama en cuatro actos, en verso*, Ed. Hijos de Doña Catalina Piñuela, Madrid 1837

FETIS, F.J.: *Curiosités historiques de la musique*. Revue Britanique, vol. I 1830

FICINO, M.: *Cartas. Antonio Canigiani*. Basilea 1576 en *On divine frenzy* in *The Letters of Marsilio Ficino* trans. members of the Language Department of the School of Economic Science, 6 vols. to date London, 1975

FORTUNE, JEAN.: *Invisibile women. Forgotten artist of Florence*. Ed. The Florentin Press. Florencia 2010

FOURQUIN, GUY.: *Señorío y feudalismo en la edad media*. Ed. EDAF. Madrid 1977

FRAUNCE, ABRAHAM.: *The third part of the Countesse of Pembrokes Yuychurch* (1592) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p. 33

FRAWLEY, DAVID.: *American Institute of Vedic Studies health care professional's independent study course in ayurveda*. American Institute of Vedic Studies, 1992

FREEDMAN, RICHARD.: *La Chanson de Orlando Di Lasso y sus oyentes protestantes*. Universidad de Rochester Press, Nueva York 2001

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

FULLWELL, ULPIAN.: *The first part, of the eight liberal science: entituled, ars adullandi, the art of flatterie* 1576. En BUCHANAN, ROBERTA.: *The art of flatterie*. Ed. Faculty of Arts- University of Birmingham 1980

FURST, LILIAN R.: *Mujeres curanderos y médicos: subir una cuesta larga* . Ed. University Press of Kentucky. 1999

FURST, LILIAN R.: *Women Healers and Physicians. Climbing a Long Hill,* Ed. The University Press of Kenctucky, 1997

GARCÍA LÓPEZ, J.: *Sobre el vocabulario ético-musical del griego*, Ed. Emerita , XXXVII 1969

GARCÍA M. COLOMBÁS.: *La Tradición Benedictina*. Ensayo histórico. Tomo V, Ediciones Monte Casino, Zamora 1995

GARLAND, LYNDA.: *Byzantine empresses: women and power in Byzantium, AD 527-1204*. Ed. Routledge, London 1999

GELIO, AULO.: *Noches áticas I* . Ed. y trad. M.A Marcos Casquero et col. Universidad de León. León 2006

GEVAERT, A.: *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, Gante 1875-81, 2 vol. reimpr. Hildesheim 1965

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

GONZALEZ HERRANZ, RAIMUNDO.: *Representaciones musicales en la iconografía musical.* Anales de Historia del Arte nº8. 1998

GOOSON, STEPHEN.: *The Schoole of Abuse and Apologie ,* fue escrito en 1579 y editado en 1868 por Edward Arber su obra *English Reprints* (1868-1880) London

GRAVES, ROBERT.: *The Greek myths*. Ed. The Folio Society. Londres 1996

GREEN, ROSALIE, ENANS, MICHAEL; BISCHOFF, CHRISTINE; CURSCHMANN, MICHAEL.: *Herrad of Hohenbourg. Hortus deliciarum. Commentary*, Ed. The Warburg Institute, University of London. Londres 1979

GRIFFITH, RALPH T. H.: *The Sāmaveda Saṃhitā* (pág. VI), texto, traducción, comentarios y notas en inglés (primera edición: Benarés, 1893), edición revisada y ampliada en 1991 por Nag Sharan Singh y Surendra Pratap (esta edición agrega el texto en letra

sánscrita devánagari con las marcas métricas completas necesarias para el canto). Nag Publishers, Nueva Delhi 1991

GRIMAL, PIERRE. *Historia mundial de la mujer*. 4 vols. Ed. Grijalbo, Barcelona 1973

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

HAMEL & HÜRLIMANN.: *Enciclopedia de la Música,* Ed. Grijalbo, Barcelona 1970

HARVEY W.Z.: *Ethics and Meta-Ethics, Aesthetics and Meta Aesthetics in Maimonides* en S Pines y Y.Yovel (eds), *Maimonides and Philosophy* . Ed. Dortecht, Boston and Lancaster 1986

HEMSTERHUIS, FRANS.: *Escritos sobre Estética: Carta sobre la Escultura. Simón, o de las facultades del alma*, Universidad de Valencia, Valencia 1996

HERNÁNDEZ F.J y col.: *Historia Universal. Tomo 8. Grecia Clásica*. Alianza Editorial, Madrid 2000

HERODOTO, *Historias, 3 vols., Historias* IV. Trad. de A. Ramírez, UNAM, México D.F 1984

HESIODO.: *Obras y fragmentos*, trad.de A. Pérez y A-Martínez Ed. Gredos. Madrid 1983

HOHENBURG, HERRAD DE.: *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. Green, Rosalie (ed.); Michael Evans, Christine Bischoff, and Michael Curschmann, 2 Vols Warburg Institute/E.J. Brill. Leiden 1979

HOMERO.: *Odisea*: Canto XII. Trad. J.M Pabón. Ed. Gredos. Madrid 2010

HOMERO. : *Odisea I*, trad. Luis Segala y Estadella, Ed. Gredos. Madrid 1927

HOMERO.: *Odisea III,* trad. Luis Segala y Estadella, Ed. Gredos. Madrid 1927

HOMERO.: *Ilíada*. Volumen I, trad. R Bonifaz, UNAM, Méxixo D.F 1996

HUNTER Y MACALPINE.: *300 Years of Psychiatry*. 1535-1860. *Barrough, Philip*. Ed. Carlisle Pub Inc. Cardiff University 1982

HURD-MEAD, KATE CAMPBELL.: *Great Women of Medicine*. Random House. Nueva York 1964

IBN BUTLAN.: *Tacuini Sanitatis Elluchasem Elimithar*. Ed. Argentorari, Strasburg 1531. Localización en St John's College, Cambridge

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

IVES, ERIK.: *The life and deathe of Anne Boleyn*, Blackwell Publishers. Londres 2004

JONES, STEVEN. *The East Is Red... And White*. In *World Music, Vol. 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*, ed. Rough Guides Ltd, Penguin Books, Londres 2000

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

KLAPPER, MICHAEL.: *Hildegard von Bingen*. En Briscoe, James R *New Historical Antofogy of Music by Women*. Ed. Bloomington. Indiana University Press, Indiana 2004

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

KUEMMEL, WERNER GEORGE.: *Helhitische historisch-chronologische Texie*, Historisch-chronologische Texte II, eds. M. Dietrich et al Gütersloh GerdMohn, Munich 1985

LAM, JOSEPH.: *The yin and yang of Chinese Music Historiography: The Case of Confucian Ceremonial Music*, Yearbook for Traditional Music 27, London 1995

LAMAY, THOMASIN.: *Madalena Casulana: My body knows unheard of songs*. En BORGERDING, TODD MICHAEL.: *Gender, sexuality, and Early Music*. Psychology Press 2002

LANDI, ORTENSIO.: *Delectable demaundes and plesaunt questions.* (1566) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p.34

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

LAU, FREDERICK.: *Music in China: experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press, Nueva York 2008

LEICK, GWENDOLYN.: *Mesopotamia: la invención de la ciudad*. Ed. Rubí. Barcelona 2002

LEMNIUS, LEVINUS. :*The touchstone of complexions* 1576. En BRADEN, GORDON.: *Oxford Dictionary of National Biography* (online ed.). Oxford University Press 1892-1893

LENNOX, WILLIAM GORDON.: *Epilepsia y trastornos relacionados*. Boston y Toronto 1960

LEVITIN, DANIEL J.: *Tu cerebro y la música*. Ed. RBA Libros. Barcelona 2011

LEXOVÁ, I.: *Ancient Egyptians Dances*, Ed. Courier Dover Publication. Nueva York, 2000

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

LUPTON,T.: *The christian againts the jesuitas*. (1584) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p. 33

LUQUE, AURORA. *Safo. Poemas y testimonios.* Ed. El acantilado. Madrid 2004

MĀNI MĀDHAVA, CHĀKYĀR.: *Nātyakalpadrumam*. Ed. Sangeet Natak Akademi, Nueva Delhi 1996

MARÍN, MANUELA.: *Árabes, judías y cristianas. Mujeres en la Europa Medieval*, Feminae, Unv. Granada 1993

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

MARTÍN, ISABEL.: *La curandera de Atenas*. Ed. Temas de hoy. Barcelona 2011

MARTÍN, RENÉ.: *Diccionario de Mitología Clásica,*. Espasa Calpe. Madrid 2004

MELERO LOPEZ, RAQUEL.: *Así Vivian en la Antigua Grecia*. Ed. Anaya Madrid 2002

MENENDEZ PIDAL, R.: *Poesía árabe y poesía europea*, Ed. Bulletin Hispanique, XL. 1938

MENENDEZ Y PELAYO, MARCELINO.: *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo I, Volúmenes I-II-III Ed. Universidad de Cantabria, Santander 2012

MERI, JOSEPH W.: *Medieval islamic civilization*. Ed. Joseph W. Meri, Nueva York 2006

METASTASIO, PIETRO.: *Opera Scelte*. Tomo I. Oxford University. Ed. Dulau & Co. Londres

MOHAMED, SHORKY.: *La mujer y la danza oriental*. Mandala Ediciones. Madrid 1999

MOLINERO, P, M, A, Y SOLA, A. D.: *Arte y sociedad del Egipto antiguo*. Ed. Encuentro. Barcelona, España 2000

MONTERO DÍAZ, SANTIAGO.: *Literatura griega*. Ed. Atlas, Madrid 1946

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

MORO, TOMÁS.: *Utopia*. Comentario encontrado en el apartado *artes y oficios*, del libro segundo. 1515. Ed. S.L.U. Espasa libros, Barcelona 1999

MOULINIER, FLORENCE.: *Beate Hildegardis Cause et cure*, Ed. Akademie Verlag Berlin 2003

MUNI, BHARATA.: *Natya Shastra,* Varanasi: Chowkhamba Krishnadas Academy. Vol.II. India 2002

MUÑOZ GONZÁLEZ, MARÍA JESÚS.: *El IX conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696), en España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Ed. José Luis Colomer. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2009

OLAIZOLA, JOSE LUIS.: *Juana la Loca.* Editorial Planeta. Barcelona 1998

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

OLSEN, KIRSTIN.: *Chronology of women's History*. Ed. Greenwood Press. Westport, USA 1994

OLSON, G.: *Literature as Recreation in the Later Middle Ages.* Ed. Cornell University Press, New York 1982

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

OTT, MICHAEL.: *Gertrude of Hackeborn*. The Catholic Encyclopedia. Ed.Robert Appleton Company. Vol. 6. New York 1909

OVIDIO.: *Metamorfosis.* Libro IV

PADEN, WILLIAM D. Jr.: *Los Poemas del 'trobairitz' Na Castelloza*. Ed. Berkley: University of California Press 1981

PELLAT, CH.: *Les esclaves-chanteuses de Yâhiz*, Ed. Arabica. Dermond. Michigan 1963

PENDLE, KARIN.: *Womwn and Music: A History*. Indiana University Press 2001

PEREZ, A.: *La música en la era de las pirámides.* Centro de estudios Egipcios S.L, Barcelona, España. 2001

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

PÍNDARO.: *Pítica* IV Trad. y ed. Alberto Bernabé Pajares. Ed. Akal clásica. Madrid, 2002

PLATÓN.: *Fedro*. En *Obras completas*. Ed. Gredos Madrid 1981

PLATÓN.: *Leyes* Ed. Gredos. Madrid 1981

PLATÓN.: Libro III (398c, 400c) de *la República* Ed. Gredos. Madrid 1981

PLUTARCO.: *Los oráculos de la Pitia*. TOMO VI Trad. de F. Pordomingo y J.A Fernández Delgado. Ed. Gredos. Madrid 1995

PLUTARCO.: *Máxima de espartanos*. TOMO III. Trad. M. López Salvá, Ed. Gredos, Madrid 1987

PLUTARCO.: *Pericles*, XXV Trad. M. López Salvá, Ed. Gredos, Madrid 1987

PLUTARCO.: *Sobre la música* en *Obras morales y de costumbres*, AKAL Clásica, Madrid, 1987

PLUTARCO.: *Vidas paralelas*. Volumen V: *Agesilao, Pompeyo, Alejandro, Gayo, Julio César*. Ed. Gredos, Madrid 2010

PLUTARCO.:*Charlas de sobremesa. Obras Morales y de costumbres*. Ed. Gredos, Madrid 1987

POCH, B, S.: *Compendio de musicoterapia*, volumen I. Ed. Herder, Barcelona 1999

POCHÉ, CH.: *La musique arabo-andalouse*. Traducida al español en 1997; incluye el resumen de: *Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus: le manuscrit d'Al-Tifáshi,* Arles 1995

POLIZIANO, A.: *Opere*. Basle 1553, Extraído de PFEIFFER, RUDOLF.: *Historia de la filología clásica*. Ed. Gredos, Madrid 1981

PORFIRIO.: *La gruta de las ninfas,* comentario de la *Odisea* [XIII, p. 102-112] Trad. M. Periago. Ediciones clásicas. Madrid 1992

POULTON, DIANA.: *Dowland's Darkness* Ed. Early Music, Vol. 11, No. 4. Oxford. 1983

QUINTILIANO, ARÍSTIDES *De musica libri tres*. Edited by Reginald P. Winnington-Ingram, Leipzig: Teubner, 1963

QUINTILIANO, ARÍSTIDES.: *Sobre la Música.* Introducción Traducción y Notas de Luis Colomer y Begoña Gil, Ed. Gredos, Madrid 1996

RAMOS, E.SILVA M.: *Saint Hildegard von Bingen* (1098-1179): *The light of her people and of her time*. Ed. Internat J. Dermatol. School of Medicine, Federal University of Rio de Janeiro 1999

RANEY, CAROLYN.: *Francesca Caccini*. In Stanley Sadie. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Ltd 2001

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

REES, MARY JUDITH, SEIBERT, UTE y SJORUP, LENE.: *Del cielo a la Tierra.* Ed. Sello Azul. Santiago de Chile 1994 y 1997

RICHÉ, PIERRE.: *Education and Culture in the Barbarian West*: *From the Sixth through the Eighth Century*. University of South Carolina Press, Columbia 1978

RÍOS MAZCARELLE, MANUEL.: *Reinas de España*. Ed. Aldebarán Ediciones, Madrid 1999. T.I

ROAF, MICHAEL.: *Cultural atlas of Mesopotamia and the ancient near east.* Ed. Cherkmark Books, New York 1990

ROBINSON, CLEMENT.: *A handefull of pleasant delites containing sudrie new sonets and delectable histories* (1584) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p. 264

RODRÍGUEZ TOBAL, JUAN MANUEL.: *El ala y la cigarra - Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica-*. Ed. Hiperión, Madrid 1990, 5ª Edición 2003

ROGER, LOUIS. : *Traité des effets de la musique sur le corp humain*. Ed. Reymann, París 1803

ROMERO PEREZ, R.: 1562-1620 *Oliva Sabuco, filósofa del Renacimiento español*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha 2008

ROSAND, ELLEN.: *The Voice of Barbara Strozzi*, Women Making Music, eds. Jane Bowers and Judith Tick, Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1986

ROSENTHAL, F.: *The Defense of Medicine*. Bulletin of the History of Medicine, 43 John Hopkins University Press. Baltimore, Maryland 1969

ROWELL, L.: *Introducción a la Filosofía de la Música,* Ed. Gedisa, Barcelona 1999

RUSCELLI, GIROLAMO.: *The secretes of the reurende Maister Alexis of Piemount* (1558) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p.33

SABUCO DE NANTES, O.: *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida, ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos, la cual mejora la vida, y salud humana*. Imprenta Domingo Fernández. Madrid 1728

SACHS, CURT.: *Barockmusík*. Ed. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XXVI, Leizpig 1921

SALAZAR, A.: *La música en la cultura griega*. El colegio de México. Fondo de cultura económica, México D.C 1954

SAGRADA BIBLIA.: *Reyes II*

SAGRADA BIBLIA.: *Samuel I*

SAN AGUSTÍN.: *De Musica*. En: *Obras completas*, vol. XXXIX, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1988

SANTOSUOSSO, ANTONIO.: *Storming the Heavens: Soldiers, Emperors and Civilians in the Roman Empire*, Westview Press, California 2001

SCHEUBER, YOLANDA.: *Juana la reina loca de amor*. Ediciones Nowtilus S.L Madrid 2010

SCHNEIDER, JEAN-PIERRE.: *Eudoxe de Cnide* . Ed Richard Goulet en *Dictionnaire des philosophes antigüedades* . Volumen 3, CNRS Éditions, París 2000

SCOTT, C.: *Music, its secret influence throughout the ages*. The Aquarium press. London 1969

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

SENECA.: Libro V, *De la Brevedad de la Vida* (1)- A Paulino. Ed. Biblioteca Virtual de Andalucía 2010

SHALTER, THOMAS.: *A Mirrhor mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirrhor of Modestie*,' London. (Brit. Mus. and Bodleian) 1579 en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p. 34

SHARON L. JAMES , DILLON, SHEILA.: *A Companion to women in ancient world*, Ed. Wiley-Blackwell, New Jersey 2012

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

SHILOAH, A.: *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Wayne State University Press, Londres 1993

SHILOAH, A.: *The Epistle on music of Ikhwan Al-Safa,* en *The dimension of music in Islamic and Jewish Culture*, Wayne Satate University Press Londres 1993

SIGERIST, H. E.: *Civilisation and Disease*. University of Chicago press, Phoenix Books. USA, Chicago 1962

SIGNELL, KARL L.: *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Ed. Nokomis. Florida 2004

SILVAS, ANNA M.: *Kassia the Nun*, en GARLAND, LYNDA.: *Byzantine Women: Varieties of Experience 800-1200*, Ed. Ashgate, Hampshire 2006

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

SUBRAMANIAM, K.:*Mahabharata . Libro del bosque 9*. Trd. al catalán, A.Martí, Reus. DLT Samadi Marga 2002

TATARKIEWICZ, WLADISLAW.: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Ed. Tecnos, Madrid 1992

TATZ, AKIVA.: *Living Inspired.* Targum Press, 1993. Varios comentarios a la Torá.

TIBULO, ALBIO.: *Poemas, elegías*. Vol. I, 6 Ed. Gredos, Madrid 1993

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

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

TOUMA, HABIB HASSAN.: *The Music of the Arabs*, trans. Laurie Schwartz. Amadeus Press, Portland Oregon 1996

ULLMANN, MANFRED.: *Islamic Medicine,* Edinburgh University Press, Edinburgh 1978

VALDERRAMA MARTÍNEZ, F.: *El Cancionero de al-Há'ik*. Tetuán 1954

VASARI, G.: *Vida de los mejores arquitectos*. Ed. UNAM. México DF 1996

VAUGHAN, WILLIAM.: *Naturall and artificial directions for health* (1600) en WILLIS JONATHAN, P.: *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Ashgate Publishing, Ltd. Farnham, England 2010 p. 33

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

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

VILANOVA, ARNALDO.: Breviarium Practicae*, Speculum medicinae, De amore Heroico in Opera Omnia*, Basilea 1497

VINTILA, HORIA.: *Dios ha nacido en el exilio*. Ed. Andrés Bello. Santiago de Chile 1988

VON SODEN, G.:*Introducción al orientalismo antiguo,* trad. de C. Gancho. Ed. Ausa. Sabadell 1987

W. HALLO, W. SIMPSON.:*The Ancient Near East*. Ed. Harcourt, Brace, Jovanovich. New York 1971

WALLER, JOHN.: *A Time to Dance, A Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*. Icon Books ,Thriplow, Cambridge 2008

WALLER, JOHN.: *In a spin: the mysterious dancing epidemic of 1518*, Endeavour Vol 32 (n.3), Michigan State University 2008

WILD, H.: *Les dances sacrées de l'Egypte ancienne*, Ed. Sources Orientales, Paris 1963

WOOLEY, LEONARD.:*Ur Excavations II, The Royal Cemetery*. Ed. London-Philadelphia 1964

ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL.: *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*. Ed. Estudios y documentos 58. Universidad de Valladolid 2000

ZETTLER, R y HORNE, L.: *Treasures from the Royal Tomb at Ur* . Ed. Zettler, R y Horne, L, Philadelphia, 1998

Revistas

AGUILAR, R.: *Un día en la vida de una mujer griega*, en Historia 16, Madrid, julio, 1997.

AL-GAZALÍ.: *Ihiá „Ulum Al-Din*. Trad. al inglés por Duncan Black MacDonald en su artículo: *Emotional religion in Islam*…Journal of Royal Asiatic Society. Londres 1901

ÁLVAREZ, GONZALO *ET AL*.: *El "hechizo" genético de Carlos II*. Revista Investigación y Ciencia, 403, abril de 2010

ASÍN PALACIOS, MIGUEL.: *El filósofo zaragozano Avempace*, en Revista de Aragón nº 7, Zaragoza 1900

BÁRCENA, CARLES G..: *El bimaristán, un modelo de hospital islámico. Historia de los primeros centros psiquiátricos del mundo*. Revista Natura Medicatrix nº 62 Barcelona. Enero 2001

BURRUS, VIRGINIA.: *Remembering Macrina*, en Eadem, *The Sex Lives of Saints: An Erotics of Ancient Hagiography* . University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004

CALLEJA LEAL, GUILLERMO.: *Fernando VI, semblanza de un reinado de paz, justicia y progreso 1746-1759*. Artículo publicado en la exposición *Fernando VI en el Castillo de Villaviciosa de Odón*

Conceptos musicoterapéuticos del pasado válidos en la actualidad, *desde San Isidoro, al Dr. Letamendi incluido*, es la transcripción del artículo del mismo nombre publicado en el "Anuario" del Instituto Español de Musicología.- Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.).- Barcelona.- Vol. XXVI, 1971

CONEJO ARÓSTEGUI, MARIA ESTHER.: *Un Acercamiento A La Mujer Creadora En La Poesia Lírica Griega Antigua*. Revista Venezolana de Estudios clásicos Presentia. Universidad de Los Andes. Venezuela 1996

CORDENTE VAQUERO, FELIX y CABRERO PIQUERO, JAVIER.: *Ajuares de material precioso en la necrópolis real de Ur*. Boletin de la A. E.O. Madrid

CORTES GARCÍA, MANUELA.: *La mujer y la música en la sociedad arabo musulmana y su proyección en la cristiana medieval.* Artículo de la revista Música Coral del Sur nº2 Granada 1996

CORTES GARCÍA, M.: *Organología oriental en al-Andalus,* «B.A.E.O.», Revista internacional nº XXVI. Granada 1990

CYMBALISTA, M. C.: *Santa Hildegaris y Santa Gertrudis. Dos mujeres religiosas medioevales* Monasterio Benedictino Gaudium Mariae, Córdoba, Argentina. Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile

CYR, MARY.: *Representing Jacquet de La Guerre on Disc: Scoring and basse continue Practices, and a New Painting of the Composer*. Ed. Early Music 32, no. 4, Londres 2004

ENRIQUE LAVAL R.: *Sobre las epidemias del fuego de San Antonio*. Revista chilena de infectología. Santiago de Chile 2004

ERGUNER, KUDSÍ.: *El flautista sufí o el viaje del alma*, revista El Correo de la UNESCO, París 1996

GARCÍA SANZ, EMILIO.: *Musicoterapia y enriquecimiento personal.* Universidad de Valladolid. Artículo Revista Interuniversitaria Formación del Profesorado, nº 4 1989

GARCÍA-ARROYO, ANA.: *Sexualidades alternativas en el arte y la cultura de la India*.: Ellas Editorial, Barcelona 2006. Artículo *La representación de las mujeres en la India. Imágenes de la historia.*

GLENN, CHERYL.: *Sex, Lies, and Manuscript: Refiguring Aspasia in the History of Rhetoric. Composition and Communication* 45 (No.4). 1994

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

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

JIMENEZ JÁTIVA, EDUARDO.: *Don Hernán Duque, un cuidador para la historia.* Revista Enfermería docente nº 90. 2009

MARTIN-ARAGUZ, A., BUSTAMANTE-MARTINEZ, C..: *Neurocirugía en Al-Andalus y su influencia en la medicina escolástica medieval*, en Revista de Neurología, 2002. 34 (9), p. 877-892.

MISSIKA, PIERRETE.: *La música árabe de Al-Ándalus.* Revista de artes y letras de Israel. Nº105. Nov.1998

PIRALA, ANTONIO.: *Instrucción. Historia de la mujer.* El Correo de la Moda. IV Trabajo nº 33 Madrid 1853 (Artículo de la revista del 8 de septiembre de 1853)

ROBLEDO CASANOVA, ILDEFONSO.: *El hombre y el orden del mundo en el Antiguo Egipto. Maat*, en Historia 16, Año XXVII, nº 336, abril de 2004

SCHUHL, L. *La musicohtérapic dans I´Antique Greeque*. Presse Medicale, No 71, 1963

TALBOT, MICHAEL.: *Vivaldi's Venice*. Revista Musical Times 119, London 1990

TOMÁS CABOT, JOSEP.: Artículo. *La voz que curaba reyes.* Revista Historia y vida. Nº 500. Año XLI

Society for the Diffusion of Useful Knowledge *The Biographical Dictionary, Vol III*. Longman, Brown, Green, and Longmans (London) 1844

VALDERRAMA HERNÁNDEZ R et col.: *La historia de la musicoterapia en la antigüedad.* Revista Psicologia.com. Publicado 20-12-2010

Las Lezioni de L'Accademia di Palazzo del duca di Medinaceli (Napoli 1698-1701), 5 vols., Ed. Michele Rak (ed.), Instituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2000-2005, vol. V (2005)

Páginas web:

www.razonypalabra.org.mx- BARABINO, GRACIELA.: *Safo la décima musa*. Número de la revista Octubre-Noviembre 2005. Consultada el 9-7-2014.

www.mundoshopia.com- Revista Digital. *El mundo de Shopia*. Consultada el 21-12-2013

www.diccionariohistoriadelarte.blogspot.com- p.269 Consultada el 15-8-2014

www.mazdeen.com- La Bibliotheque Mazdeenne. Consultada el 5-1-2014

Grove Music Online TALBOT, MICHAEL.: *Antonio Vivaldi*, ed. L. Macy. Consultada 27-7-2014

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

37- *La poesía en la Renaixença valenciana La obra poética de Vicente Peydró Díez* – José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba37

36- *Iconografías del arte antiguo: Grecia y Roma*– Jorge Tomás García
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba36

35- *País Vasco – Portugal: 836 km de meditaciones en torno al arte* –Amaia Lekerikabeaskoa, Isusko Vivas y Antonio Delgado
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba35

34- *Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña. Vicente Lleó y el género sicalíptico* – José Salvador Blasco Magraner
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba34

33- *Batidos de primavera* – Patricia Hernández Rondán
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba33

32- *Formación & Creación II. Recorrido por las técnicas directa de grabado a través de la obra de los estudiantes de la primera promoción del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla* – Patricia Hernández Rondán *et al.*
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba32

31- *Formación & Creación I. Recorrido por las técnicas directa de grabado a través de la obra de los estudiantes de la primera promoción del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla* – Patricia Hernández Rondán *et al.*
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba31

30- *Advertising and the artistic 'avant-garde'. Analysis of the relationship between advertising and the different artistic disciplines in Paris in the late nineteenth and early twentieth centuries* - Martín Oller Alonso y Daniel Barredo Ibáñez http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba30

29- *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica II* – Rebeca Romero Escrivá
http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/cba29