

## El desequilibrio de la proporción

Mª del Coral Morales Villar. Francisco Comino Crespo.

*La música es un arte que está fuera de los límites de la razón,  
lo mismo puede decirse que está por debajo  
como que se encuentra por encima de ella.*

Pío Baroja

### Introducción

La música, a lo largo de la historia, se ha sustentado sobre una base racional. A Pitágoras se debe el fundamento matemático de la música basado en las proporciones numéricas que conforman los intervalos entre los sonidos y que reflejaban la armonía del universo. El pensamiento pitagórico también contemplaba el llamado *ethos musical* o la influencia de la música sobre el alma y el carácter humano. Otros autores retomarán esta teoría, como *daimon* y, más tarde, Aristóteles al afirmar que los ritmos y las melodías podían representar "con un alto grado de semejanza con el modelo natural, la ira y la mansedumbre, el valor y la templanza y sus opuestos, y en general todos los otros polos opuestos de la vida moral, como demuestran los hechos, con los cuales resulta que escuchando la música nosotros mudamos nuestro estado anímico"<sup>1</sup>.

En los primeros años del cristianismo, San Jerónimo y otros Padres de la Iglesia propagarán la idea de la "interioridad de la música" como medio perfecto de comunicación con Dios. Años más tarde, el teórico de la música Casiodoro (ca.485-ca.580), tras su conversión al cristianismo, en sus *Institutiones* retoma la idea pitagórica del poder ético y curativo de la música, así como su capacidad para proporcionar al ser humano el equilibrio físico y psicológico.

En el siglo XV, el teórico Johannes Tinctoris atribuía a la música veinte efectos entre los que se encontraban "arrojar la tristeza", "poner en fuga al diablo", "provocar el éxtasis", "elevar la mente terrenal", "modificar la mala voluntad" y "sanar a los enfermos"<sup>2</sup>. Más tarde, René Descartes sostendría "la subordinación

4268 pag  
CORAL M. VILLAR  
2007

## El desequilibrio de la proporción

M<sup>a</sup> del Coral Morales Villar. Francisco Comino Crespo.

*La música es un arte que está fuera de los límites de la [razón](#),  
lo mismo puede decirse que está por debajo  
como que se encuentra por encima de ella.*

Pío Baroja

### Introducción

La música, a lo largo de la historia, se ha sustentado sobre una base racional. A Pitágoras se debe el fundamento matemático de la música basado en las proporciones numéricas que conforman los intervalos entre los sonidos y que reflejaban la armonía del universo. El pensamiento pitagórico también contemplaba el llamado *ethos musical* o la influencia de la música sobre el alma y el carácter humano. Otros autores retomarán esta teoría, como *daimon* y, más tarde, Aristóteles al afirmar que los ritmos y las melodías podían representar “con un alto grado de semejanza con el modelo natural, la ira y la mansedumbre, el valor y la templanza y sus opuestos, y en general todos los otros polos opuestos de la vida moral, como demuestran los hechos, con los cuales resulta que escuchando la música nosotros mudamos nuestro estado anímico”<sup>1</sup>.

En los primeros años del cristianismo, San Jerónimo y otros Padres de la Iglesia propagarán la idea de la “interioridad de la música” como medio perfecto de comunicación con Dios. Años más tarde, el teórico de la música Casiodoro (ca.485-ca.580), tras su conversión al cristianismo, en sus *Institutiones* retoma la idea pitagórica del poder ético y curativo de la música, así como su capacidad para proporcionar al ser humano el equilibrio físico y psicológico.

En el siglo XV, el teórico Johannes Tinctoris atribuía a la música veinte efectos entre los que se encontraban “arrojar la tristeza”, “poner en fuga al diablo”, “provocar el éxtasis”, “elevar la mente terrenal”, “modificar la mala voluntad” y “sanar a los enfermos”<sup>2</sup>. Más tarde, René Descartes sostendría “la subordinación

de los sentidos a la razón, al señalar, en lo referente al aspecto sensible de la música, es decir, a la melodía y al placer producido por ésta, que hay algo en dicho aspecto que resulta irreconciliable con la razón”<sup>3</sup>. Éstos y otros grandes autores del pensamiento ponen de manifiesto la dificultad que supone desvincular la doble vertiente racional y emocional que conforman la música. El ideal sería el equilibrio entre ambos componentes, sin embargo, la historia de la música en occidente ha sido fiel reflejo del predominio de uno frente a la subordinación del otro. Un ejemplo evidente es la creación e interpretación musical en el siglo XVIII o Clasicismo que, como en el resto de las artes, se caracterizó por la rígida observancia de normas compositivas estrictas basadas en la regularidad y la simetría, y por tanto, en la más absoluta racionalidad. El caso opuesto lo encontramos en el Romanticismo musical, en el que la primacía de los sentimientos lleva a la libertad y máxima expresividad creativa e interpretativa. Expuestos estos criterios teóricos, cabría plantearse lo siguiente: ¿un desequilibrio excesivo entre lo racional y lo sensorial en la música podría estar asociado a ciertas excentricidades, manías, obsesiones, episodios depresivos y, en última instancia, a la locura? ¿un artista que se interesa y se centra en la creación de obras carentes de esa “proporción” podría acabar también desequilibrado o sólo alguien trastornado previamente puede dar lugar a ese tipo de obras?

## **LA LOCURA EN LOS MÚSICOS**

El médico y criminólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909) en su obra *Genio e follia* (1864), considerada un clásico de la ciencia positivista, sostiene que en la mayoría de los hombres geniales se pueden descubrir actitudes anormales o trastornos psíquicos. En relación a esta corriente de pensamiento, podemos apreciar que determinados compositores e intérpretes, protagonistas sin duda de la historia de la música, manifestaron a lo largo de sus vidas comportamientos más o menos irracionales, que en algunos casos quedaron en simples anécdotas, mientras que en otros aparecieron como síntomas de graves enfermedades mentales.

Carlo Gesualdo (1561-1613), Príncipe de Venosa, fue un compositor más conocido por su agitada vida que por su labor musical, a pesar de ser considerado un gran innovador para su época. Sus obras, caracterizadas por una marcada expresividad y un rico lenguaje cromático, denotaban una fuerte personalidad. En 1586 contrajo matrimonio con su prima Maria d'Avalos, a la que asesinó tras hallarla con su amante, el Duque de Andria, en un momento de enajenación mental ocasionada por los celos. Tres años más tarde se casó con Leonora d'Este. Tras desarrollar una consolidada carrera musical, se retiró a su castillo hundido en una profunda melancolía.

Antonio Vivaldi (1678-1741), uno de los compositores más representativos del Barroco italiano, padeció algunos episodios puntuales de crisis nerviosa, cuyo origen se encontraba en su rechazo a ejercer un sacerdocio impuesto por su padre. El propio Vivaldi describe los síntomas de su dolencia en una carta enviada a uno de sus protectores en 1737:

Hace veinticinco años que no digo misa y nunca más volveré a decirla, pero no por prohibición u orden de mis superiores, como Su Eminencia puede informarse, sino por decisión mía, a causa de un mal que me oprime desde que nací. Apenas ordenado sacerdote, dije misa durante un año o algo menos y luego dejé de hacerlo por haber tenido que abandonar el altar tres veces sin terminarla. [...] No puedo andar a causa de este mal de pecho, o mejor dicho, de esta estrechez de pecho... ésa es la razón por la que no digo misa<sup>4</sup>.

En realidad, esta sintomatología podría asociarse a una afección respiratoria. Sin embargo, varios autores realizan la siguiente reflexión: Vivaldi desarrolló una gran actividad profesional que en ninguna ocasión se vio limitada por su “enfermedad asmática”, que sólo afectó a su carrera sacerdotal. Esto lleva a pensar que esa “estrechez de pecho” era una manifestación psicósomática que tenía su origen en un trastorno neurótico. No obstante, la evasión de sus responsabilidades religiosas, le llevó a protagonizar anécdotas como la que sigue:

Un día cuando estaba diciendo misa, le vino a la cabeza un tema de fuga. Inmediatamente dejó el altar en donde oficiaba y se fue a la sacristía para escribir el tema, tras lo cual volvió a seguir diciendo su misa. Se le denunció a la

Inquisición, que afortunadamente le consideró como un músico, es decir, como un loco, y se limitó a prohibirle que siguiera diciendo misa<sup>5</sup>.

Georg Friedrich Händel (1685-1759) desarrolló una exitosa carrera internacional cultivando diversos géneros, entre ellos, la ópera de clara influencia italiana, como *Radamisto*, *Giulio Cesare*, *Rodelinda* y *Ottone*, entre otras. John Mainwaring, el primer biógrafo de Händel, relata una anécdota acontecida durante los ensayos de la ópera *Ottone*, en 1722. La célebre soprano Francesca Cuzzoni, encargada de representar el rol protagonista de Teofane, rehusaba interpretar el aria "Falsa immagine", ante lo que Händel, en un momento de crispación, la cogió en peso y la amenazó con arrojarla por la ventana si no la cantaba. Según Mainwaring, "Un día tuvo un intercambio de palabras con Cuzzoni, porque ella se negaba a cantar 'Falsa imagen' en *Ottone*: ¡Oh, señora! -dijo él- sé muy bien que sois una diabla de verdad; pero debíerais saber que yo soy Beelzebub, el señor de los diablos"<sup>6</sup>. Finalmente, la Cuzzoni interpretó dicha aria en el estreno de la ópera, que tuvo lugar el 12 de enero de 1723. En realidad, este episodio de enajenación tuvo su origen en el divismo de la cantante que, sin duda, alteró los nervios del compositor. No obstante, parece ser que Andel padecía de forma leve una psicosis maniaco-depresiva, aunque "afortunadamente para él, predominaron las hiperritmias (euforia e hiperactividad)"<sup>7</sup>.

Antonio Salieri (1750-1825), reconocido maestro y operista que trabajó en la corte de Viena, ha pasado a la historia como el compositor que estuvo a la sombra del genial Mozart. La rivalidad entre ambos músicos se hizo pública tras una grave acusación de Mozart a Salieri relacionada con un supuesto plagio y atentado contra su vida. Esta polémica se avivó con el estreno de *Le nozze di Figaro*, cuya acogida de público y de las más altas jerarquías no fue especialmente favorable en un primer momento. Mozart no dudó en responsabilizar de esta situación a la envidia que Salieri sentía por él, quien además no se encontraba en un buen momento compositivo. El 5 de diciembre de 1791, Mozart fallecía en Viena y la leyenda atribuyó la causa de su muerte a Salieri. En realidad, esto nunca se pudo demostrar, a pesar de que en los últimos años de vida, Salieri, que se había quedado ciego y cuya salud estaba muy deteriorada, se autoinculpó del

envenenamiento de Mozart en un momento de evidente enajenación mental. Años más tarde, la mítica enemistad entre estos dos compositores fue relatada por Alexander Pushkin en el poema *Mozart y Salieri* (1832), que sirvió de base a la ópera homónima compuesta por Rimsky Korsakov en 1898.

Francois Devienne (1759-1803), fagotista y flautista francés, fue un importante músico del periodo clásico, alcanzando un destacado papel como docente y como compositor de múltiples piezas, como los himnos patrióticos que realizó para la Francia revolucionaria. Este último dato le sirvió para acceder a círculos musicales de mayor trascendencia internacional, mostrando una clara influencia mozartiana en sus obras, seguramente debida a la estancia del músico salzburgués en París durante 1778. A pesar del éxito cosechado en el principio de su carrera, terminó olvidado hasta morir en un hospicio de Charenton aquejado de locura.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) puede ser considerado el más genial de los locos. De sobra es conocida la trascendencia que este compositor tuvo en la historia de la música. Supuso el puente entre el Clasicismo y el Romanticismo gracias a la ruptura que hizo con la estructura compositiva propuesta por Mozart y por Haydn, grandes representantes del periodo clásico precedente. Las circunstancias que envuelven la vida de Beethoven son múltiples, como el alcoholismo de su padre, la muerte de su madre (hecho que le hundió en una profunda depresión), las lecciones que recibe directamente del gran maestro Mozart o la era napoleónica (el músico admiró a Napoleón, ídolo que después será negado por el compositor, como demuestra su *Tercera Sinfonía*, también llamada “Heroica” en honor al emperador; véase Figura 1)<sup>8</sup>.



Figura 1. Manuscrito de la primera página de la Tercera Sinfonía de Beethoven.

Pero realmente, el hecho que significa la más grave crisis en la vida de Beethoven fue su sordera. Es en 1801 cuando se ve obligado a cambiar sus hábitos por esta incapacidad auditiva, dejando de lado la interpretación musical y dedicándose por completo a la composición. En 1817 la situación era casi insoportable para él, pues no podía distinguir ni siquiera las voces. Todo esto hizo que el músico alemán sintiera una frustración cada vez mayor mostrando gran irascibilidad e inestabilidad emocional acompañadas de situaciones de enajenación mental como muestra la siguiente anécdota:

Una mañana de 1820 un guardia de Wiener Neustadt, Austria, detuvo a un sospechoso que vagabundeaba por las calles, espiando por las ventanas de las casas... se comportaba como un loco, caminaba apresuradamente hacia adelante y hacia atrás, agitaba los brazos y murmuraba y hablaba solo... Sus ojos pequeños, alucinados y penetrantes, parecían ver cosas invisibles para los demás... También lo que dijo gritando al gendarme que se lo llevaba era extraño: "¡Yo soy Beethoven!"... Ante tanta insistencia, los policías convocaron a la comisaría a medianoche a un famoso director de orquesta, quien dio la curiosa noticia:

"¡Pero si ese es Beethoven!" Cuando el burgomaestre avergonzado ante la embarazosa situación, ordenó que acompañaran en coche hasta su casa al gran maestro, es probable que pidiera a sus subordinados que distinguieran la diferencia entre locos peligrosos y genios en busca de inspiración. En el caso de Beethoven tal

límite siempre fue difícil de determinar"<sup>9</sup>.

A pesar de todo, es a partir de esta segunda etapa, desde 1802, cuando la producción de Beethoven aumenta en cantidad y en calidad hasta llegar a cotas tan altas como la *Novena Sinfonía*. Precisamente esta Sinfonía es considerada como la obra maestra del compositor por los grandes músicos de la época. Incluso el propio Richard Wagner afirma que esta obra era diferente a cualquier otra, tanto en duración como en expresividad y le provocaba muy diversas sensaciones:

La *Novena Sinfonía* había llegado a ser el punto atractivo y místico hacia el que convergían todos mis pensamientos musicales. Despertó, en principio, mi curiosidad porque, según la opinión más extendida entre los músicos, y no únicamente los de Leipzig, Beethoven la había compuesto hallándose casi en un estado de locura. Estaba considerada como la insuperable cima del género fantástico e incomprensible. Ello bastaba para incitarme a estudiar apasionadamente a qué demoníaca inspiración se debía<sup>10</sup>.

Recientemente se han estudiado las reliquias del compositor con objeto de determinar la autenticidad de las piezas óseas. Los resultados obtenidos por los investigadores de la universidad alemana de Münster al comparar el ADN con restos capilares auténticos no sólo demostraron que eran del músico alemán, sino que además se pudo comprobar que su sordera e irritabilidad podían venir provocados por altos niveles de plomo en el hueso (se estudió una sección parietal del cráneo) y no por cadmio ni mercurio como se estimó en principio. La intoxicación plúmbea fue sin duda causada por una exposición prolongada a este metal (se cree que bebía en copas de plomo y era costumbre conservar los líquidos en toneles de este mismo material).

Cierta relación con la anterior historia tiene el instrumento conocido como "armónica de cristal" u "órgano de cristal". Se trata de un conjunto de copas llenas de agua, cada una de ellas a un determinado nivel, y que, al ser frotadas en su borde con la yema del dedo húmeda, emiten unos sonidos permitiendo realizar melodías. Pues bien, este instrumento, creado como se conoce hoy día por Benjamin Franklin y muy del gusto de Mozart, quien llegó a componer un adagio y

rondó para ser interpretado con este instrumento (K 617), fue muy célebre en el siglo XVII y llegó a ser utilizado para fines terapéuticos, como hiciera el doctor Mesmer, apoyando sesiones de hipnosis. Lo interesante se produjo cuando todos aquellos que habían sido intérpretes de este instrumento comenzaron a mostrar cambios bruscos de carácter y comportamientos extraños, como si hubieran perdido la razón. La causa de esta enajenación se encuentra en que el material con el que se fabricaban esas copas o vasijas era el cristal de plomo, de ahí que fueran habituales las intoxicaciones y sus consiguientes efectos. Por otra parte, dada la cercanía entre Mozart y la masonería, y conociendo la afición de éste por el instrumento, se le pretendió atribuir a las comunidades masónicas algún tipo de intención o finalidad manipuladora a través del uso del mismo, pero este argumento no tiene más entidad que una mera leyenda.

La vida de Robert Schumann (1810-1856) estuvo marcada por sucesivos episodios de crisis emocionales y depresivas, comportamientos obsesivos e intentos de suicidio que finalmente le llevaron a ser internado en un sanatorio psiquiátrico en Enderlich, próximo a Bonn, donde finalmente falleció. A los veintidós años de edad, la carrera de Schumann como virtuoso del piano se vio frustrada como consecuencia de una obsesiva idea de fortalecer e independizar los movimientos del cuarto dedo y conseguir así mayor flexibilidad en sus manos. Con tal propósito crea un artefacto de madera que sujeta su dedo anular y estira los demás, lo que le provoca una anquilosis de la mano, arruinando así cualquier expectativa de triunfo como intérprete. Esta desafortunada lesión lleva a Schumann a un estado depresivo, que se agravó tras el suicidio de su hermana Emilia. Los primeros síntomas de su débil estado mental le sobrevienen a los veintitrés años:

desvanecimientos, hemorragias, respiración entrecortada, crisis de angustia, que culminan en una noche de terror en que se «siente volver loco» e intenta, para librarse del sufrimiento interior, tirarse por la ventana. Pasa unos meses aislado, indiferente a cuanto le rodea, irritable e inactivo. Cede la crisis y reanuda su vida como compositor y crítico musical, pero le queda para siempre como secuela la fobia a los cuchillos y a los pisos altos<sup>11</sup>.

Las fases depresivas de Schumann se suceden en diversos grados de

















NOTAS

1. Aristóteles, *La Política*, libro VIII, citado por Giovanni Comotti, *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana* (Madrid: Turner música, 1986), p. 85.
2. Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musices*, citado por Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza Música, 1994), p. 123.
3. Enrico Fubini, *La estética musical*, p. 158.
4. Marc Meunier-Thouret, *Vivaldi* (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1977), p. 28.
5. Marc Meunier-Thouret, *Vivaldi*, p. 28.
6. "Having one day some words with CUZZONI on her refusing to sing 'Falsa imagine' in *Ottone*: Oh! Madame, (said he) je sçais bien que Vous êtes une véritable Diablesse: mais je Vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub le Chef des Diables", en: John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Friedrich Handel* (Londres, 1760).
7. Juan Antonio Vallejo-Nájera, *Locos egregios* (Madrid: Editorial Planeta De-Agostini, 1996), p. 176.
8. La sinfonía nº 3 en Mi bemol mayor, Op. 55, conocida como *Eroica*, fue considerada el punto de partida del Romanticismo musical pues rompe de forma evidente con la estructura del Clasicismo. Recibe el nombre de *Eroica* porque en un principio estuvo dedicada a Napoleón Bonaparte, a quien Beethoven consideraba el "salvador" de Europa y con quien sentía cierta identificación personal. Sin embargo, pasado algún tiempo, la dedicatoria de esta sinfonía rezaba de la siguiente forma: "*Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*" (Sinfonía Heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre). Este cambio de actitud hacia la figura de Napoleón se produce aún en vida de éste, cuando decide autoproclamarse emperador y es por esto por lo que Beethoven habla del "recuerdo", como si se tratara de alguien que ya no está. En la primera página autógrafa de la partitura original el compositor borró el nombre de Napoleón, dejando una rasgadura en la partitura y rompiendo en esta acción el lápiz con el que trabajaba.
9. Maynard Solomon, *Beethoven* (Buenos Aires: Vergara, 1983).
10. Domènec González de la Rubia, *La Novena de Beethoven, un monumento. CD Compact nº 171*, diciembre 2003. Edición digital.
11. Vallejo-Nájera, *Locos egregios*, p. 175.
12. Vallejo-Nájera, *Locos egregios*, p. 169.
13. *Música y palabras* (Cartas escogidas de los grandes compositores). Prólogo, selección y comentarios de Rafael Esteve Alemany (Barcelona: Océano, 2001), p. 74.
14. *Música y palabras*, p. 75.
15. Aunque no hay datos suficientes como para establecer certeza, se cree que tanto la declaración de incapacidad como su muerte fueron artimañas políticas. Luís II de Baviera era considerado un gran nadador.
16. Mariano Betés de Toro, *Fundamentos de musicoterapia*. (Madrid: Morata, 2000).
17. <http://www.filomusica.com/filo11/cristi.html>
18. Esta caracterización escénica del personaje ha sufrido modificaciones hasta las versiones más creíbles de Maria Callas, con el uso de la voz desgarradora, y de Joan Sutherland, quien fue la primera en atreverse a salir a escena con un vestido manchado de sangre, mostrando horror inconsciente del homicidio que acaba de cometer. "Lucia no era una dama que cantaba con una voz pura bonitas melodías y vocalizaciones aturdidoras, sino una pobre víctima expiatoria que, después de haber sacrificado su amor, pierde la razón y muere" en Jacques Gheusi, *Donizetti* (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1979), p. 113.
19. Jacques Gheusi, *Donizetti*. (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1979), pp. 102-3.

## BIBLIOGRAFÍA

- Betés de Toro, Mariano. *Fundamentos de musicoterapia*, Madrid: Morata, 2000.
- Comotti, Giovanni. *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*, Madrid: Turner música, 1986.
- Esteve Alemany, Rafael. *Música y palabras* (Cartas escogidas de los grandes compositores), Barcelona: Océano, 2001.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 1994.
- Gheusi, Jacques. *Donizetti*, Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1979.
- González de la Rubia, Domènec. *La Novena de Beethoven, un monumento. CD Compact nº 171, diciembre 2003. Edición digital*.
- Mainwaring, John. *Memoirs of the Life of the Late George Friedrich Handel*, Londres: Dodsley, 1760.
- Meunier-Thouret, Marc. *Vivaldi*, Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1977.
- Solomon, Maynard. *Beethoven*, Buenos Aires: Vergara, 1983.
- Vallejo-Nájera, Juan Antonio. *Locos egregios*, Madrid: Editorial Planeta De-Agostini, 1996.
- FILOMÚSICA: <http://www.filomusica.com/filo11/cristi.html> [15-11-06]  
<http://www.superopera.com/zarzuela2.htm>