

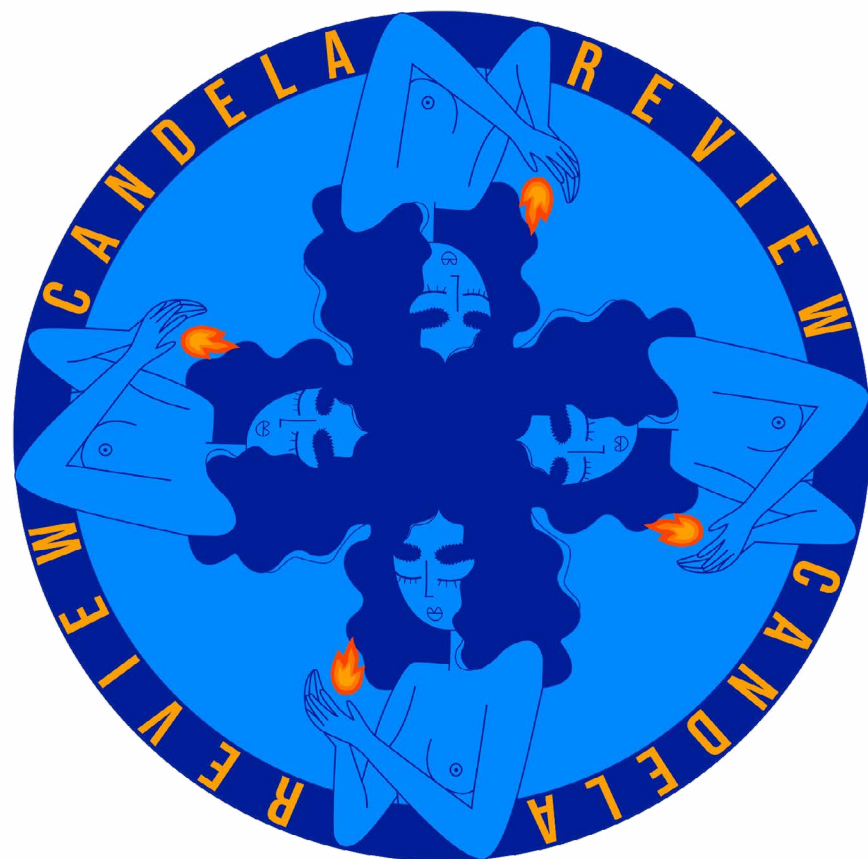
CANDELA

REVIEW

RAINY 2023



silencio-grito-re/inspiración



Coeditoras: Eilyn Lombard/ Jamila Medina Ríos/ Roseli Rojo/ Vialcary Crisóstomo

Diseño y diagramación: Alejo Cañer

En cubierta: foto de Juan Carlos Rodríguez

En *Voyageuse de l'inexploré*: fotos de Juan Carlos Rodríguez

En interiores: imágenes de archivos de los autores

Logo: Azul

@cancan.delareview correo: candelareview@gmail.com

Consejo Editorial: Rey Andújar/ Sandra Álvarez/ Jossiana Arroyo/ Luis J. Beltrán Álvarez/ Odette Casamayor/ Mabel Cuesta/ Orlando Deavila/ Damian Deamici/ Kristin Dykstra/ Carlos Gardeazábal/ Elena González/ Guillermo Irizarry/ Agustín Lao/ Reynaldo Lastre/ Sophie M. Lavoie/ Jacqueline Loss/ Yarlenis Malfrán/ Margarita Mateo/ José Antonio Mazzotti/ Cristina Piña/ Justo Planas/ Rachel Price/ Aurora Santiago Ortiz/ Esther Whitfield

Candela Review y su sitio web son financiados por Humanities Institute, y cuentan con el apoyo de El Instituto: Institute of Latina/o, Caribbean, and Latin American Studies, ambos de la Universidad de Connecticut.

Ultimately,
this is not
about which
questions
are asked
but whose
questions
and why

Lo que no desaparece

A través de otra noche se escucha
el resplandor sin sueño de las gaviotas, en bandada,
que entrarán en el mar hasta olvidarlo. El pensamiento
las disemina inventando la trama
del destierro que siempre nos alcanza.

Así

va la ilusión que crece con el dolor dentro.

Esa ruta prosigue. En esa aparición se despereza
cuando el lenguaje calla.

Un lugar que no existe (1998)

Antonio Méndez Rubio

El diagnóstico musical de María de Santo Domingo:

una interpretación dentro del juego del lenguaje de la armonía

Alba Lara Granero

alba_lara_granero@brown.edu

Música templada

Varias místicas medievales europeas experimentaron su cuerpo (y no solo su alma) como instrumento musical.¹ En el siglo XII, Hildegard von Bingen, en una carta a la también mística Elizabeth de Schönau, se comparaba con una trompeta que emitía sonidos que no procedían de sí misma (Bingen 31). En el XIII, la monja cisterciense Lutward de Aywières contaba cómo Jesucristo se le había aparecido en forma de cordero que, tras ponerse sobre su pecho y aspirar de su boca, sacó de su cuerpo una melodía de maravillosa dulzura (Muessig 153). A caballo entre el siglo XIV y el XV, la castellana Juana de la Cruz expresa en términos literales la dolorosa transformación de sus venas en cuerdas de guitarra.² Si ellas son el instrumento, el músico que las tañe es el músico supremo: Jesucristo.³ Así presentadas, como vasija que pasivamente recibe la divinidad, todas ellas lograron dar autoridad a sus discursos e ideas teológicas.⁴

Este mecanismo de *instrumentalización* para justificar el don de profecía tiene su razón de ser en las ideas boecianas de la música, de indisputable vigencia en el mundo cristiano durante toda la Edad Media.⁵ Para Boecio, existen tres tipos de música: la *musica mundana* –que es la que producen las esferas al moverse–; la *musica humana* –que resulta del equilibrio psicosomático de cada individuo–; y la *musica instrumentalis* –la producida por instrumentos musicales–. De todas ellas, solo la última es perceptible al oído humano, pero eso no quiere decir que las dos primeras no sean reconocibles. Existe una relación de analogía entre las

tres. Si el cuerpo está en armonía, podrá alinearse con la *musica mundana*. Si la *musica instrumentalis* está compuesta e interpretada con proporción, se parecerá a la *musica humana* y a la *musica mundana*, pues las tres, aunque estén jerarquizadas, comparten los mismos principios aritméticos. Así, la música posee una cualidad moral que puede ser utilizada para el bien o para el mal o –como resume Barbara Newman–: “If music could heal, soothe, and inspire, it could also arouse the soul to erotic frenzy or savagery. To make dangerous music was immoral; conversely, to be immoral was to be unmusical” (19).

La experiencia de la beata castellana María de Santo Domingo es un ejemplo de esa ‘amusicalidad’. Una tarde de diciembre de alrededor de 1507,⁶ mientras asistía a un concierto de “manacordio o clavicímbalo”⁷ en Piedrahíta, tuvo una revelación: ella misma era un instrumento musical, pero desafinado:

Oh, buen Jesús, que *oyendo tañer aquello*, endureciöse mi coraçón y entristeciöse mi alma, *mirando que no estava yo templada*, para que Tú dulcemente en mí tañeses; *no estava concertado el instrumento de mi alma*, para que pusieses Tú *la mano suave en él del amor tuyo*, de *la voluntad tuya con que la tañes* (168-9) (la cursiva es mía).

Es una revelación terrible: la beata no cumple las condiciones necesarias para convertirse en instrumento divino, no puede reiterar la analogía musical que la conectaría con la divinidad. Su consternación es comprensible, pues, en palabras del propio Boecio:

cuando, en efecto, mediante lo que hay en nosotros conjuntado y convenientemente ensamblado captamos aquello que en los sonidos está ajustada y convenientemente conjuntado, y nos deleitamos con ello, nos damos cuenta de que nosotros mismos estamos configurados a imagen y semejanza. Amiga es, en efecto, la semejanza; la desemejanza, odiosa y contraria. (62)

Si María de Santo Domingo no puede experimentar la semejanza, es que lo que hay en ella no está conjuntado ni convenientemente ensamblado. En sus propias palabras, no está “templada”, ni “concertada”.

No se trata de un diagnóstico puramente espiritual, sino también fisiológico. Aunque María de Santo Domingo se refiera al “instrumento de su alma”, es importante recordar que durante toda la Edad Media y, en particular, al final del periodo, se rechazó el dualismo platónico entre cuerpo y alma. Pensadores de la talla de Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, Ockham o Scotus, entre otros, rechazaron la división completa de ambos elementos y elaboraron teorías mucho más refinadas y sutiles que las que volverían a ser moneda común de la sociedad occidental con la imposición del dualismo cartesiano (King). Al exponer las relaciones de analogía entre los diferentes tipos de música, Casiodoro mezcla con naturalidad elementos morales o espirituales (seguir los mandamientos de la ley de Dios) con elementos de indudable biología (la cadencia de la pulsación de la sangre en las arterias):

¹ El alma encarnada como instrumento musical es un tópico cristiano frecuente en la espiritualidad de la Baja Edad Media. Robert A. Skeris rastrea las primeras apariciones de este motivo en “La embajada por los cristianos” de Atenágoras (c. 177), donde el padre de la Iglesia dice que Dios “mueve los labios de los profetas como si fueran instrumentos musicales” (30).

² Ver: Surtz, Ronald E. *The Guitar of God*. University of Pennsylvania Press, 1990.

³ Una imagen que se remonta a los discursos de Clemente de Alejandría para convertir a los pitagóricos en el siglo II (Newman 22-3).

⁴ La tensión entre autoridad y poder académico la estudian Salmón y Cabré en “Poder académico versus autoridad femenina: la Facultad de Medicina de París contra Jacoba Félicie (1322)”. *DYNAMIS*, vol. 19, 1999, pp. 55-78.

⁵ Para un estudio de las ideas musicales de la Edad Media, ver: Brand and Rothenberg 2016; Hicks 2017; Martinelli 2020.

⁶ Para una cronología de las visiones de María de Santo Domingo, ver: Sanmartín Bastida y Curto Hernández 2019.

⁷ Más adelante se hablará acerca del tipo de instrumento que sonaba en la sala.

la Música es difundida con todos los actos de nuestra vida, fundamentalmente si llevamos a cabo los mandatos del Creador, y con mente pura nos ponemos al servicio de las reglas establecidas por Él. Incluso cuando hablamos, las íntimas pulsaciones de nuestras arterias se asocian por su ritmo cadencioso a las virtudes de la armonía, porque la música es la ciencia de modular bien. (Casiodoro 75)

¿Y qué significaba estar *destemplado* en términos fisiológicos? Significaba falta de salud, enfermedad. La tradición hipocrático-galénica, de la que bebe la medicina medieval occidental, consideraba que un cuerpo sano –*physis*– era parte de y estaba en armonía con la Naturaleza. El ser humano se consideraba un microcosmos,⁸ compuesto por los mismos elementos que el universo y, por tanto, reflejaba su armonía y su proporción (nótese que es el mismo principio que asume Boecio al presentar la *musica mundana* y la *musica humana*). Tal *estequiología* del cuerpo humano –como la llama Laín Entralgo– conduce a la división cuatripartita de las complexiones humanas:⁹ melancólica, colérica, flemática, sanguínea. Estas complexiones varían en las proporciones de los cuatro humores que se mueven en el cuerpo: sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla (Siraisi 104-9). Las cuatro complexiones, cuando se encuentran en estado de salud, son *temperatae* (‘templadas’; normales, hígidas) o *intemperatae* (‘destempladas’; anormales, patológicas)” (Laín Entralgo 219). Esta concepción clásica del cuerpo humano como espejo del cosmos se adaptará en la Edad Media cristiana a la máxima bíblica de que el ser humano está hecho a imagen y semejanza de su creador.

Ser un instrumento destemplado, entonces, significa en el contexto de María de Santo Domingo al menos dos cosas: la falta de afinación musical/ espiritual y la enfermedad. La relación queda de manifiesto en Boecio, que explica los usos medicinales de la música pues “toda la estructura de nuestro cuerpo y de nuestra alma está conjuntada a base de un ensamblaje musical” (72).

El Dios cristiano no solo es creador del ser humano y el gran tañedor, sino también el médico supremo, en particular en la persona de Jesucristo: el *Christus medicus*. En el Nuevo Testamento, a pesar de que Jesús no se presente nunca a sí mismo como “médico”, la imaginaria que lo rodea está orientada hacia esa percepción: no solo cura las almas, sino también la ceguera, la cojera y la muerte misma. De vuelta en Nazareth, sus coetáneos, en cambio, sí se refieren a él como “médico” (Lucas 4:23).¹⁰

Las conexiones entre moralidad, música y salud en la Edad Media cristiana son innegables. Son todos discursos sustentados por una doctrina espiritual y estética dualista que se basa en la identidad con el ser supremo (Dios y la armonía del Universo creado por él) o en la diferencia. Ser un buen cristiano, un músico diestro y tener un cuerpo y un alma sana es estar en proporción con el principio supremo, templado, semejante. Ser pecador, músico lascivo y estar enfermo son consecuencia de la discordancia con el principio supremo, la diferencia, la disimilitud. Las coincidencias entre discursos son tantas que nos llevan a preguntarnos si, en efecto, son discursos independientes. O si, en términos wittgensteinianos, lo que estamos

⁸ Para un resumen de las ideas del ser humano como microcosmos, puede comenzarse por Manzanedo, Marcos. “El hombre como microcosmos o mundo menor”. *Arbor*, 99, 1978, 17-24.

⁹ Se trata de la transposición medieval del griego *crasis* (Siraisi 101). Como sinónimo de *complexión*, esto es, cada una de las proporciones posibles y sanas en la que se encuentran los elementos en el cuerpo humano, encontramos muchas veces también el sustantivo *temperamento*. Nótese la familiaridad de este término con los que en el texto de María de Santo Domingo se referirán a la idea del equilibrio.

¹⁰ Este motivo, conocido como *Christus medicus*, fue desarrollado por los Padres de la Iglesia. Ya Orígenes de Alejandría en el siglo III diría que Jesucristo es el “verdadero médico del cuerpo y del alma” (Orig., Hom., Lev. VII, 1, *apud* Lombino, s.p.).

llamando *moral*, *música* y *salud* no forman parte en realidad de un ‘juego del lenguaje’ diacrónico, de un único discurso más amplio.

Reconstruyendo el discurso de la medicina medieval (juegos del lenguaje)

Quizás haga aún falta justificar por qué hablo de la música, de la moral, pero, sobre todo, de la salud y de la medicina como discursos, a pesar de que –como dice Byron Good– “anthropology’s greatest contribution to twentieth-century sociology of knowledge has been the insistence that human knowledge is culturally shaped and constituted in relation to distinctive forms of life and social organization” (21).

La medicina, como campo de conocimiento, está construida culturalmente.¹¹ Son famosos los trabajos de Bruno Latour sobre cómo el lenguaje se utiliza para construir conocimiento. Pero no es necesario recurrir a pensadores modernos para entender todo conocimiento como construcción del discurso. En 1634, Francisco Cascales escribía, en sus *Cartas philologicas*, que “la filología tiene los brazos muy largos, pues pasea por el campo de todas las ciencias” (López Terrada y Slater, s.p.).

La idea del lenguaje como uso, como actividad restringida a unas normas sociales, la condensa Wittgenstein en el concepto de juego del lenguaje –*Sprachspiel*–. En sus *Investigaciones filosóficas* –en adelante *IF*–, el filósofo austriaco defendió que el lenguaje *es* el uso del lenguaje y, por tanto, se aprende poniéndolo en práctica. Su concepción se opone a la idea de que el lenguaje se aprende de manera ostensiva, esto es, señalando objetos y denominándolos de una manera determinada, lo cual presupondría que las palabras tienen un significado fuera del uso. Al contrario de lo que pensaba Agustín de Hipona y lo hacen hoy en día los defensores de la independencia cultural y lingüística del conocimiento médico, no existe una relación natural e inequívoca entre realidad y realidad representada.

El concepto de *juego del lenguaje* es una herramienta filosófica y filológica que nos permite desentrañar significados dentro del propio contexto histórico, cultural y lingüístico en el que se profirió el lenguaje. En el caso que nos ocupa, reconstruir el juego del lenguaje de la armonía nos permite acceder a realidades medievales diacrónicamente, sin imponer nuestras visiones contemporáneas de las disciplinas que hoy se consideran distintas e independientes entre sí.

Una de las razones por la que este enfoque es relevante es la que exploro aquí brevemente y, de manera más extensa, en mi tesis doctoral: si imponemos las definiciones actuales de ciertas ciencias, en mi caso, de la medicina y de la historia de la salud y sus cuidados en general, definiciones que producen una ruptura históricamente injustificable entre saberes científicos y acientíficos, institución y autoridad, la consecuencia es que se borra de dicha historia a todo sujeto excluido de esos sistemas etiquetados como científicos e institucionales. En el caso que me compete, estudiar la medicina medieval tal como entendemos la medicina hoy en día no solo no tiene ningún rigor histórico, sino que invisibiliza a la mayoría de las mujeres, sus conocimientos y sus experiencias.

¹¹ “Increasingly, social scientists and philosophers have joined in investigating how language activities and social practices actively contribute to the construction of scientific knowledge.” (Good 22)

“¡[N]o pienses, mira!”, nos conmina Wittgenstein.¹² Es decir, no trates de definir lo que es la medicina, *observa* qué prácticas y experiencias formaban parte de la idea de la salud, de la enfermedad y de sus cuidados en los textos que analizas. Varias generaciones de intelectuales,¹³ sorprendidas de encontrar tan pocos nombres de mujer en las historias de la medicina, han cumplido con su parte de observación. Han visto, por ejemplo, cómo el término *medicina* y sus correlatos oficiales en la práctica medieval (médico, físico, cirujano, barbero, etcétera) dejan fuera una plétora de prácticas de cuidados, diagnósticas, curativas y terapéuticas asociadas al mundo femenino a la hora de historizar dicha disciplina.

Monica H. Green mostró en 1994 las razones por las cuales es difícil encontrar mujeres si nos fijamos solo en las denominaciones profesionales. A saber: a) la mayoría de las mujeres casadas se conocían como “esposas de”. Así, por ejemplo, en el caso de que en una pareja de la época los dos ejercieran como profesionales de la salud es frecuente encontrarnos que se refiere al matrimonio como “Juan Pérez, físico, y su mujer”; b) las mujeres no podían acceder a los estudios universitarios con los que se conseguían las licencias para ejercer; c) por lo general, tampoco eran aceptadas en los gremios; d) incluso cuando existen ciertas etiquetas para mujeres practicantes de medicina (*vetulae, midwife, nurse*), estas no parecen tenerse en consideración o no se han explorado los textos que nos permitirían hacerlo.

Para tratar de paliar lo que parece una limitación metodológica de la palabra *medicina* y sus denominaciones profesionales, se han propuesto otros términos que abarquen la pluralidad de prácticas premodernas de la salud. De acuñación de Monica H. Green son los marcadores *agents of health* y *technologies of the body* (2005). El término *bodywork*, propuesto por Fissell, se apoya en acuñaciones anteriores, como la de *artisans of the body* de Cavallo (tomado de Ritchey and Strocchia 14). *Healers* es como las llama Strocchia (2019) y Cabré se pregunta si estamos, justamente, ante *Healers* o *Women* (2008). Estas disquisiciones acerca de la nomenclatura, y los nuevos modos de denominar que han venido con ellas, han dado muy buenos frutos en cuanto al número de agentes de la salud y del cuidado que hoy conocemos. La aparición de tales términos sugiere una incomodidad con un juego del lenguaje cuyos límites se perciben demasiado rígidos, injustos y sexistas. Creo que, sin explicitarlo, todas las pensadoras que se han dedicado a ampliar las prácticas, las denominaciones y los textos que consideramos médicos han hecho un alegato en contra de un juego del lenguaje, el de la medicina científica e institucional, el de la historia de la medicina, que consideran insuficiente y limitante.

Los juegos del lenguaje no permanecen estables e inmutables, sino que evolucionan, cambian, crecen con las personas que los juegan, e incluso desaparecen. Son infinitos.¹⁴ Y están insertos en una “actividad o forma de vida” (IF 23).

¹² Observa una vez, por ejemplo, los procesos que llamamos “juegos”. Me refiero a juegos de mesa, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etc. ¿Qué hay de común a todos ellos? —No digas: “Tiene que haber algo común a ellos, de lo contrario no se llamarían ‘juegos’” sino, mira si hay algo común a todos ellos. —Pues si los intuyes no verás por cierto algo que sea común a todos, sino que verás semejanzas, parentescos, y por cierto toda una serie. Como se ha dicho: ¡no pienses, sino mira! Mira, por ejemplo, los juegos de mesa con sus diversos parentescos. Pasa ahora a los juegos de cartas: aquí encuentras muchas correlaciones con aquella primera clase, pero desaparecen muchos rasgos comunes y aparecen otros. Si pasamos ahora a los juegos de pelota, entonces algo se mantiene en común, pero mucho se pierde. —¿Son todos ellos “entretenidos”? Compara el ajedrez con el tres en raya. ¿O hay siempre un ganar y perder, o una competición entre los jugadores? Piensa en los solitarios. En los juegos de pelota se gana y se pierde; pero cuando un niño lanza la pelota a la pared y la recoge de nuevo, entonces ese rasgo ha desaparecido. Mira qué papel juegan la habilidad y la suerte. Y cuán distinta es la habilidad en el ajedrez y la habilidad en el tenis. Piensa ahora en los juegos de corro: Aquí el entretenimiento es lo elemental ¡pero cuántos rasgos característicos distintos han desaparecido! Y así podemos recorrer muchos y muchos otros grupos de juegos. Vemos aparecer y desaparecer parecidos (*Investigaciones filosóficas* 66).

¹³ Ver: Lipinska, Power, Green, Cabré, Ritchey o Strocchia, por ejemplo.

¹⁴ “¿Pero cuántos géneros de oraciones hay? ¿Acaso aserción, pregunta y orden? —Hay de estos innumerables géneros: innumerables géneros diferentes de uso de todo lo que llamamos ‘signos’, ‘palabras’, ‘oraciones’” (IF 23).

Esas características del lenguaje: que existen innumerables juegos o usos y que forman parte de una forma de vida, son relevantes para este ensayo por dos razones. La primera es que nos permite aceptar que existen diferentes formas de vida que dan lugar a diferentes juegos del lenguaje de manera coetánea: por ejemplo, el hecho de que algunos historiadores de la medicina consideren que solo pueden estudiarse tratados médicos para acometer tal empresa se opone a la consideración, que comparten las académicas citadas, acerca de la necesidad de ampliar las fuentes de la historia de la medicina. La segunda razón es que es una herramienta incomparable para estudiar textos antiguos desde una perspectiva diacrónica, pues nos recuerda que los juegos del lenguaje pasados no tienen por qué coincidir con los nuestros, ni tienen tampoco por qué haber sobrevivido hasta hoy.¹⁵

Se considera entonces la existencia de un juego del lenguaje de la medicina mucho más amplio que el actual, uno en el que las fronteras entre música, moral, cosmogonía, salud... o no existen o son borrosas y contradictorias. Lo importante no es poner límites al juego del lenguaje —algo que sería, sin dudas, traicionar a Wittgenstein, que los creía imposibles de determinar—. ¹⁶ Tampoco es crucial definirlo, pues lo que es *exactamente* un juego del lenguaje no se puede expresar con una definición precisa de igual modo que no podemos señalar qué tienen en común todos los juegos, pero no por ello dejamos de llamarlos así. Sin embargo, que un concepto no se pueda definir con exactitud no significa para el Wittgenstein tardío que este no exista o que no pueda resultar útil. Pero, a la vista de las similitudes y los cruces entre todas esas —desde el punto de vista contemporáneo diferentes— disciplinas (y por eso tenemos que usar el plural), me pregunto qué nuevas interpretaciones, qué nuevos usos de ciertas palabras podemos descubrir en textos como el de María de Santo Domingo. ¿Qué ocurre cuando interpretamos la revelación de María de Santo Domingo en términos médicos? A eso me aboco en la siguiente sección.

Los sonidos de la salud y la enfermedad en María de Santo Domingo

A partir de lo mostrado, empecemos a leer la visión musical de María de Santo Domingo como una historia de salud o, en este caso, de falta de salud. En primer lugar, María muestra su afinidad con las ideas musicales de creación del universo. El cuerpo humano alberga un alma en principio creada en armonía con lo divino y por lo divino, y que, por tanto, comparte su melodía:

Oh, mi Dios, ¿y qué instrumento hay de tanta melodía y tan suave como es el alma templada y concertada? Ninguno, por cierto, porque el amor tuyo pone en ella el concierto y la melodía, la cual está en ti concertada, pues sale de tu inmenso concierto el temple y concierto. (171)

Dado que el orden del cosmos produce una música (véase la *musica mundana* de Boecio), y el cuerpo humano, como compuesto por los mismos elementos y también en orden, produce a su vez una *musica humana*; y, dado que la salud premoderna también se entiende en términos

¹⁵ “Esta diversidad no es fija, dada de una vez por todas; sino que surgen nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, y otros envejecen y se olvidan” (IF 23).

¹⁶ Cf: ¿Cómo le explicaríamos a alguien qué es un juego? Creo que le describiríamos juegos y podríamos añadir a la descripción: “esto, y análogos, se denominan ‘juegos’”. ¿Y sabemos nosotros mismos algo más? ¿Acaso solo a los demás no les podemos decir exactamente lo que es un juego? —Pero esto no es ignorancia. No conocemos los límites porque ninguno está trazado. Como hemos dicho, podemos —con una finalidad específica— trazar un límite. ¿Hacemos ahora con ello que el concepto se use? ¡De ningún modo! Excepto para esta finalidad específica. Tan poco como se podría usar la medida de longitud ‘1 paso’ dando la definición: 1 paso = 75 cm. Y si quieres decir: “Pero anteriormente no era una medida de longitud exacta”, entonces respondo: “Bien, entonces era una inexacta. Aunque todavía me debas la definición de exactitud”. (IF 69).

de armonía o equilibrio, no resulta extraño deducir que si la salud tiene su música, la enfermedad debe tener su discordancia. Dicha discordancia es lo que María percibe y, como era de esperar, el descubrimiento de la diferencia¹⁷ le produce un gran desasosiego: “Ay de mí, triste e miserable, ¿e quién puede oír música que no se entristezca o no se alegre? Pues cada uno deve pensar en sí que es una armonía hecha para estar siempre templada, agradable y suave para el que la crio” (169).

La falta de armonía, como se ha mencionado, constituye la enfermedad en términos fisiológicos, pero es que además la discordancia con la divinidad, es decir, el pecado, también era considerado causa de enfermedades. En 1215, durante el Cuarto Concilio de Letrán, la Iglesia había afirmado que el pecado y la enfermedad estaban conectados.¹⁸ En su *Arboleda de los enfermos*, Teresa de Cartagena, quien se había quedado sorda a los 25 años, hará precisamente todo su alegato subvirtiendo esa arraigada idea. Pecado y enfermedad, discordancia y decadencia saturan la misma concepción en la que el individuo es en parte responsable de su propia decrepitud. Y es esto, en todo caso, lo que permite a María darse cuenta de su distancia de la divinidad y asociarlo con su falta de salud: “si yo me quiero estar antes en la muerte del pecado, y no me quiero gozar en la salud mía” (169).

El encuentro musical entre Dios y la beata ha dado como resultado un diagnóstico para ella: su falta de temple, su falta de salud, es decir, su enfermedad. Y todo esto gracias a la transmisión armónica del tacto divino a través de la música, que explicaré, paso a paso, en la penúltima sección del ensayo, al considerar que Dios ha utilizado su mano para sentir el cuerpo¹⁹ y el alma de María de Santo Domingo, y así dar un diagnóstico.

El instrumento

Desentrañemos antes un enigma que nos propone el texto. El encabezamiento que anuncia el comienzo de la visión musical de María de Santo Domingo nos dice que ocurrió “oyendo este día tañer un manacordio o clavicímbalo”. A priori, sin embargo, el manacordio y el clavicímbalo son dos instrumentos distintos. Examinemos las posibilidades a las que pueden referirse uno y otro término.

En primer lugar, *manacordio* podría referirse a su parónimo *monocordio*, un instrumento antiguo de caja armónica que constaba solo, como su nombre indica, de una cuerda. Dicha cuerda podía dividirse con puentes fijos o movibles, en proporciones que determinaban las correspondientes notas de la escala musical contemporánea. Dada su simplicidad y lo patente que hacía que el sonido era número, los pitagóricos lo utilizaron repetidamente como instrumento de aprendizaje.²⁰ Siendo este el instrumento matemático, de la proporción, por excelencia, que María hubiera tenido su visión en la atmósfera creada por un monocordio hubiera sido útil al ensayo, donde el concepto de música como armonía y número es clave.

¹⁷ Recuérdese de nuevo la cita boeciana que acaba: “Amiga es, en efecto, la semejanza; la desemejanza, odiosa y contraria” (62).

¹⁸ Cf: Since bodily infirmity is sometimes caused by sin, the Lord saying to the sick man whom he had healed: “Go and sin no more, lest some worse things happen to thee” (John 5:14), we declare in the present decree and strictly command that when physicians of the body are called to the bedside of the sick, before all else they admonish them to call for the physician of souls, so that after spiritual health has been restored to them, the application of bodily medicine may be of greater benefit, for the cause being removed, the effect will pass away (*apud* Amundsen 88-9).

¹⁹ Un ejemplo de una situación médica que se expresa en términos musicales es la idea de que el pulso tiene un ritmo melódico. Avicena asegura-ba que dicho ritmo podía ser percibido mediante el tacto. Por ejemplo, para el médico (y profesor de medicina) paduano Pietro d’Abano (c. 1257-1316), el ritmo del pulso estaba sujeto a variación a medida que el cuerpo envejecía: el pulso suena en pies dactílicos cuando somos niños, y en yambos cuando somos viejos (véase para ambos ejemplos: Siraisi 127).

²⁰ Pitágoras redescubrió el monocordio en el siglo VI y explicó cómo construir uno, igual que más tarde harían muchos de los principales teóricos medievales de la música, incluido Boecio.



La *Santa Cecilia* de Michiel Coxie (1569). Museo del Prado, no expuesto, tocando un clavicordio. Si nuestras investigaciones son correctas, la visión de María de Santo Domingo en Piedrahíta habría sucedido al son de este instrumento o de una versión más arcaica del mismo.

Sin embargo, hay que descartar el monocordio como opción por dos razones. Por un lado, los sonidos del monocordio eran muy tenues, por lo que era un buen instrumento didáctico, pero no tan bueno para dar conciertos o tocarlo ante otras personas.²¹ Por otro, el monocordio difícilmente podía ser confundido con un clavicímbalo, un instrumento de claves, es decir, teclas.

Pero, entonces, ¿escuchaba María un clavicímbalo? *The Oxford Dictionary of Music* nos dice que los primeros clavicémbalos se construyeron en el siglo XV, aunque el más antiguo que se conserva es un ejemplar fabricado en Bolonia en 1521.²² De modo que, cronológicamente, no es imposible que estemos ante un clavicémbalo. Sin embargo, no he encontrado referencias que apoyen el uso de *manicordio* (o alguno de sus parónimos) para referirse al clavicímbalo.

Ni monocordio, ni clavicímbalo, lo que María de Santo Domingo escuchaba aquella tarde de diciembre era, en mi opinión, un clavicordio.²³ El clavicordio es un instrumento de teclado, como el clavicémbalo pero, a diferencia de este, no de cuerda pulsada, sino de cuerda percutida.

Es un instrumento pequeño, más manejable, que se desarrolló en el siglo XIV y que es un descendiente directo del monocordio.²⁴ De hecho, los primeros clavicordios tenían una sola cuerda.²⁵ El clavicordio era también conocido como *manicordio* (o alguno de sus parónimos). He encontrado al menos dos textos más tardíos donde hallamos este uso. Por ejemplo, el organista, compositor y teórico Tomás de Santa María se refiere repetidamente al *clavicordio* como *monacordio* en su *Arte de tañer fantasía*, publicado en 1557, pero comenzado a escribir en 1541 (Real Academia de la Historia). También el cronista de la orden de San Jerónimo, José de Sigüenza, lo utiliza en un par de instancias, en una de ellas al describir una pintura (fig. 1) que estaba colgada en la sacristía del Monasterio del Escorial: “El otro [cuadro] es de santa Cecilia, donzella hermosissima que esta tañendo en vn manicordio, y algunos Angeles que cantan al son del instrumento, muy gracioso todo y de buen orden y luzes” (633). La pieza es obra de Michiel Coxcie, artista de la corte de Felipe II, quien la adquirió en 1569, aunque llegaría al Escorial en 1574 (Museo del Prado).

La confusión entre las palabras *clavicémbalo* y *clavicordio* no parece descabellada, más aún teniendo en cuenta que ambos instrumentos no tienen una apariencia totalmente discordante. Y así ocurre, por ejemplo, que en una relación de mercaderías de 1563, se detalla el precio de tres mil maravedís para “un clavicordio ó clavicimbano” (*Valuación* 226). El clavicordio, sin embargo, presenta un problema similar al del monocordio, es decir, sus sonidos no son lo suficientemente poderosos para un concierto, aunque sí para una reunión privada, el ambiente en el que me inclino a pensar que este recital tuvo lugar.²⁶ Pero pasemos ahora a la prometida transmisión armónica del tacto y a explicar cómo se produce el diagnóstico divino.

La transmisión armónica del tacto

El clavicordio es un instrumento de cuerda percutida. Los dedos del músico golpean las teclas, conectadas a una serie de cuerdas de diferente longitud. Al hundir las teclas, se accionan unos macillos que a su vez percuten las cuerdas. El músico nunca toca, de manera directa, las cuerdas del instrumento. Su funcionamiento depende de una transmisión del tacto.

La presión y la manera con la que se tocan las teclas influye en la producción del sonido. El músico debe aplicar la violencia necesaria para que se produzca un cambio de estado momentáneo (las teclas se han de hundir en la medida precisa). Un golpe demasiado fuerte produce estridencia, mientras que una caricia dejaría mudo al clavicordio; una mano demasiado remilgada resulta en un sonido lánguido y es imposible rasguear las teclas. El clavicordista es un maestro del uso de las manos.

El médico hipocrático es, por su parte, un *cheirotéchnēs* (quirotécnico), o sea, también un experto en el trabajo con las manos. En la traducción de Gredos al español, los autores optan por traducir el término como *practicante*, elección que enfatiza el carácter de saber o arte técnico de la medicina. *Cheirotéchnēs*, sin embargo, en los textos griegos, “se refiere al artesano y comprende a escultores, como Fidias y Policeto, o a herreros, zapateros y otros obreros manuales”. A pesar de que “en Platón suele tener una connotación peyorativa, que indica un cierto desprecio por la actividad manual y técnica frente a la intelectual”, en el corpus hipocrático, “no hay nada de peyorativo en el uso de la palabra” (Hipócrates *Tratados* 64-5).

En la tradición hipocrática, los sentidos eran fundamentales para determinar la dolencia que afectaba a un enfermo. “Hay que aplicar el cuerpo a la observación: vista, oído, nariz, tacto, lengua, razonamiento”, leemos en el sexto libro de *Epidemias* (8, 17). El objetivo del diagnóstico de un tipo de medicina que entendía la salud en términos de semejanza con la naturaleza y el equilibrio, era examinar el cuerpo del enfermo en comparación con el cuerpo del médico u otros individuos sanos, en busca de similitudes y diferencias. El tacto era crucial para hacerlo. A través de él se comprobaba la constancia del pulso (y más tarde, con las contribuciones de Galeno y de la medicina china, se comenzó a “contar”), la consistencia de un miembro, la fiebre, la respuesta del cuerpo a la presión, etcétera. De igual modo, esa tarde de 1507, un médico utilizó su mano para diagnosticar el destemple, la enfermedad, de María de Santo Domingo.

Ya hemos visto cómo el clavicordista nunca toca, directamente, las cuerdas del instrumento, sino que desencadena lo que he llamado una transmisión del tacto (de sus manos a las teclas, de las teclas a los macillos, de los macillos a las cuerdas). ¿Acaba ahí esa transmisión? Volvamos a las palabras con las que comienza la experiencia musical de María de Santo Domingo:

Oh, buen Jesús, que *oyendo tañer aquello*, endureciöse mi coraçón y entristeciöse mi alma, *mirando que no estava yo templada*, para que Tú dulcemente en mí tañeses; *no estava concertado el instrumento de mi alma*, para que pusieses Tú *la mano suave en él del amor tuyo*, de *la voluntad tuya con que la tañes*, por no me haver yo llegado a ti, para que *las cuerdas de las virtudes della* fuessen con tu sacratíssima sangre polidas, quitando Tú el lodo, polvo y escoria della. (168-9, la cursiva es mía)

²¹ Una demostración de cómo construir un monocordio puede verse en el video de Kate McWilliams “Unprofitable Instruments” (2021).

²² El clavicémbalo es más conocido como *harpsichord* en inglés, como puede leerse en *The Oxford Dictionary of Music*.

²³ Para Ronald E. Surtz es un clavicordio o clavicémbalo, aunque no justifica por qué (1992, 563). Sanmartín y Curto dan buenas razones tanto para que el instrumento fuera un monocordio como un clavicémbalo o un virginal (2019, 70-72).

²⁴ Sobre el *clavichord*, véase igualmente *The Oxford Dictionary of Music*.

²⁵ El monocordio era conocido como *clavicordio trasteado* (Brauchli 1998).

²⁶ No puedo detenerme ahora en el análisis de la localización del concierto, pero adelanto que no creo que se trate de una iglesia.

La beata es un instrumento. Y no un instrumento cualquiera, sino uno de cuerda, como el clavicordio. Un instrumento que la mano de Jesús “tañe”, sobre el que pone la “mano suave”. Tañer es un verbo de tacto y es un verbo musical, es etimológicamente el mero verbo *tocar* (*tangere*). Y María de Santo Domingo habla de la mano de Dios. ¿Puede la divinidad usar las manos, tocar un cuerpo? ¿Cómo puede un cuerpo sentir el tacto divino?

Parece difícil que ocurra si consideramos la concepción pitagórica de la música que muchas veces se ha dicho que predominaba en la mente medieval, una idea que defiende que la armonía es número y abstracción, que existe fuera de su materialidad. Pero Bruce W. Holsinger demostró con astucia que, tal y como se narra en el famoso *Comentario al sueño de Escipión* de Macrobio, cuando Pitágoras descubre las reglas de la proporción musical por casualidad al escuchar el sonido de dos herreros golpeando armoniosamente sus yunques con sendos martillos, el entendimiento del propio filósofo dependía del “testimonio de los sentidos corporales” (8). “Deprehendit oculis et manibus quod olim cogitatione quarebat”, dice el texto latino o, lo que es lo mismo, que “verificó con sus ojos y con sus manos lo que había estado buscando en su mente” (mi traducción). El corazón del trabajo de Holsinger está en ese rechazo de las teorías externalistas de la música. “Para muchos de los primeros cristianos y escritores medievales que tratan el tema de la experiencia musical, la *musica* existe dentro del cuerpo humano como *materia* interna actualizada cuando el cuerpo experimenta formas extremas de dolor, deseo o éxtasis religioso” (12, mi traducción). Es decir que, a pesar de que es el alma de María de Santo Domingo lo que es un instrumento, esta necesita de un cuerpo para actualizarse, para “sonar”.



Uno de los textos teológicos más importantes de la tardía Edad Media en Europa, el *Speculum humanae salvationis*, que efectúa un ejercicio de exégesis tipológica, conecta la Crucifixión de Jesucristo, en particular el momento en que es clavado a la cruz, con la leyenda de Jubal y Tubalcaín, a quienes se atribuye la fortuita invención de la música con su armónico martilleo. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Vitr. 25-7 (olim B. 19), fol. 22v.

Es importante tener esa precisión en mente a la hora de entender cómo la transmisión del tacto que ocurre al tocar el clavicordio no se detiene en las cuerdas del instrumento (ni comienza en las manos del músico). Detengámonos brevemente en el origen de esta cadena. Para María de Santo Domingo, como para todo cristiano medieval, la música tenía procedencia divina. En el relato de su arrobamiento, se nos cuenta que fueron cuatro arcángeles los que, “en mucho concierto, como en quien desconcierto ninguno cabía, hizieron un canto muy suave para consolar el padre nuestro que se derribó” (174). El padre al que se refiere la beata es Adán y, según ella, la música le sirvió a este para darse cuenta de que, si Dios le permitía gozar de aquello, “muy mayor es el bien que me está guardado que el que perdí” (174), lo que lo motivó a hacer penitencia. La música divina, de hecho, necesitó también de un cuerpo para llegar a los humanos una vez que el pecado original nos privó de ella. Ni más ni menos que del cuerpo de Jesucristo: la crucifixión es musical (figura 2), la música surge de las heridas y de la sangre de Cristo. “Lo que (Adán)... destempló en él y en nosotros templástelo Tú con tu sanctíssima sangre” (171).

Análogamente, el cuerpo del músico es necesario para que la música divina, inaudible y por tanto inexistente a efectos humanos, se actualice. Si el músico es lo suficientemente diestro, su cuerpo sirve para canalizar la *musica mundana*, por utilizar los términos de Boecio, en “musica quae in quibusdam constituta est instrumentis” (sonidos producidos por cantantes y músicos). Es decir, el músico es como los macillos del clavicordio: una fuerza anterior e indirecta lo hiere y no es más que otra rueda en el engranaje del tacto.

La mano de la divinidad, sirviéndose de la armonía de la música, ha tocado el alma encarnada de la beata y se ha topado con una discordancia: la mano ha encontrado un síntoma que le llevará a dar un diagnóstico: “que no estava yo templada”, dice María de Santo Domingo. La figura del Cristo Médico ha confluído con la del Gran Tañedor, ha ofrecido incluso una cura: la confesión, que, como reificación de la crucifixión, permitirá que las cuerdas de su instrumento sean “polidas” de “lodo, polvo y escoria della [s]”.

Más allá de las disciplinas contemporáneas

¿De dónde surge la relevancia de la observación, ya que parece que solo destruye todo lo interesante, es decir, todo lo grande e importante? (Al mismo tiempo todas las construcciones, en tanto que lo deja todo en pedruscos y escombros). Pero son solo castillos en el aire los que destruimos y dejamos libre el fundamento del lenguaje sobre el que se levantaron.

Investigaciones filosóficas 118

En este ensayo he querido esbozar las posibilidades interpretativas de observar el lenguaje en su uso. Me he apoyado teóricamente en las ideas desplegadas por Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, en particular en su concepto *juego del lenguaje*. Tal corriente de pensamiento nos permite liberarnos de los límites impuestos al lenguaje, inventados y no esenciales, aunque puedan servirnos en determinadas circunstancias a un propósito.

A raíz del juego del lenguaje de lo que he llamado *armonía*, que engloba otros tradicionalmente separados (medicina, cosmología, música, fisiología...), he hecho una lectura de la experiencia mística de María de Santo Domingo en términos médicos, al proponer que se la interprete como el diagnóstico de una enfermedad. Tal diagnóstico se lleva a cabo por Dios que, como Físico Supremo (quiropático), utiliza sus manos para interpretar el temple del cuerpo de

la beata. Las manos divinas se materializan, en el discurso de María, a partir de la transmisión armónica del tacto²⁷ que se produce con la música, y que acaba al encontrarse con una discrepancia en el cuerpo receptor: una enfermedad que no entiende de diferencias entre cuerpo y alma.

Quizás sea conveniente subrayar que estamos estudiando usos lingüísticos que –como bien nos recuerda Wittgenstein– están asociados a formas de vida, un concepto complejo. Según dice su comentador Philip Cartwright: “simplemente tenemos que aceptar la forma de vida tal y como se manifiesta a través de una actividad. ‘Así pensamos. Así actuamos. Así es cómo hablamos de ello’”.²⁸

No propongo un nuevo juego del lenguaje en lugar de los que ya existen. No quiero poner más límites, sino observar las similitudes entre usos del lenguaje, de palabras, de conceptos... e interpretarlos a la luz de ese “parecido de familia”.²⁹ El análisis de textos de otros tiempos, en busca de los juegos del lenguaje que operan en él, tiene la ventaja de poner al lector al nivel de lo escrito en su propia pragmática, o gramática –en términos wittgensteinianos–. Este enfoque nos permite liberarnos de las perspectivas teleológicas de la historia (en las que todo hecho sucedido en el pasado ha de leerse como antecedente de las realidades actuales), y nos revela relaciones invisibles para el ojo moderno. Podríamos decir que las estudiosas de la historia de la salud que se han esforzado por corregir errores de sesgo en tal disciplina han puesto en entredicho las reglas que parecían regir este juego del lenguaje. Estudiamos algo más amplio, la historia cultural de la salud, y eso nos permite leer documentos tradicionalmente considerados religiosos, privados, hagiográficos, legales, literarios... como textos de contenido médico. Creo que quedó ampliamente demostrado por Monica Green (1994) que analizar el papel de las mujeres en la historia de la medicina, a partir de los documentos tradicionalmente considerados para el estudio de dicho campo (tratados médicos, registros de servicios, denominación de las profesiones, entre otros), entraña una grandísima dificultad, si no una flagrante imposibilidad. Merece la pena recordar –con Roy Porter– que al investigarse la historia de la medicina se debe atender a las experiencias pasadas tanto de los profesionales que la ejercieron como de los pacientes.

²⁷ Las teorías del sonido de la época avalan la idea de la música como tacto. El sonido es un golpe, un golpe que surge de un movimiento (Boecio 265)

²⁸ Arriba se lee mi traducción. El original dice: “We simply have to accept the form of life as manifested through activity. “*This* is how we think. *This* is how we act. *This* is how we talk about it””. La cita incluye una referencia a la nota 309 de *Zettel*, libro de apuntes de Wittgenstein (University of California Press, 1970).

²⁹ No hay nada común a todos los juegos de lenguaje; sin embargo, los diferentes juegos del lenguaje están “emparentados” entre sí de maneras distintas. “Y por este parentesco, o estos parentescos, los llamamos a todos ‘lenguaje’” (*IF* 65). “Vemos aparecer y desaparecer parecidos. Y el resultado de esta observación reza ahora: Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos en general y en particular” (*IF* 66). Todos los juegos del lenguaje “constituyen una familia”, ya que se describen mejor como “parecidos de familia”; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que existen entre los miembros de una familia: complexión, facciones, color de ojos, andares, temperamento, etc.” (*IF* 67). La sustitución del concepto de *comunalidad*, que es fundamental a la hora de buscar esencias, por el de parecido pone, para los filósofos con los que Wittgenstein dialoga ficticiamente en la IF, sus conceptos al riesgo de la incoherencia, pues, podrían alegar, todo puede ser relacionado por parecido. Un excelente comentario de las ideas wittgensteinianas es el de Philip Cartwright, que puede seguirse en su blog. En este ensayo, me han sido de particular ayuda sus comentarios sobre los parecidos de familia. Cito de: <http://lwpi.blogspot.com/2011/09/drawing-line-family-resemblance.html>.

Bibliografía

Amundsen, Darrel W. “The Medieval Catholic Tradition.” *Caring and Curing: Health and Medicines in the Western Religious Traditions*. Editado por Darrel Amundsen y Roland L. Numbers. MacMillan, 1986, pp. 65-107.

Boecio. *Sobre el fundamento de la música: cinco libros*. Editado por Jesús Luque *et al.*, Editorial Gredos, 2009.

Brand, Benjamin David, and David J. Rothenberg. *Music and Culture in the Middle Ages and beyond: Liturgy, Sources, Symbolism*. University Press, 2016.

Brauchli, Bernard. *The Clavichord* Cambridge University Press, 1998.

Cabré, Montserrat. “Women or Healers?: Household Practices and the Categories of Health Care in Late Medieval Iberia.” *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 82, no. 1, 2008, pp. 18-51.

Cabré, Montserrat, y Fernando Salmón. “Poder académico versus autoridad femenina: la Facultad de Medicina de París contra Jacoba Félicie (1322).” *DYNAMIS*, vol. 19, 1999, pp. 55-78.

Cartagena, Teresa de. *Arboleda de los enfermos*. Editado por Lewis Joseph Hutton, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1967.

Cartwright, Philip. “Philosophical Investigations. Remarks on a Close Reading of Wittgenstein’s Posthumous Masterpiece”, <http://lwpi.blogspot.com/>. Consultado en junio de 2023.

Flavio Marco Aurelio Casiodoro. Las siete artes liberales. Editado por Mari Cruz Ramos Torres, La hoja del monte, 2009.

Green, Monica. “Women’s Medical Practice and Health Care in Medieval Europe.” *Signs*, vol. 14, no. 2, 1989, pp. 434-73.

_. “Documenting Medieval Women’s Medical Practice.” *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*. Editado por Luis García Ballester *et al.* Cambridge University Press, 2000, pp. 322-52.

_. “Bodies, Gender, Health, Disease: Recent Work on Medieval Women’s Medicine.” *Studies in Medieval and Renaissance History*, vol. 2, 2005, pp. 1-46.

Good, Byron J. *Medicine, Rationality and Experience: An Anthropological Perspective*. Cambridge University Press, 1994.

Hicks, Andrew J. *Composing the World: Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*. Oxford University Press, 2017.

Hildegard of Bingen. *Symphonia: A Critical Edition of the “Symphonia Armonie Celestium Revelationum” (Symphony of the Harmony of Celestial Revelations)*. Editado por Barbara Newman, 2nd ed., Cornell University Press, 2018.

Hipócrates. *Tratados*. Editado por Carlos García Gual *et al.*, Gredos, 1982.

Hipócrates. *Tratados hipocráticos V. Epidemias*. Editado por Alicia Esteban. Gredos, 1989.

Holsinger, Bruce W. *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press, 2001.

King, Peter. “Body and Soul.” *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*. Editado por John Marenbon, Oxford University Press, 2012

Laín Entralgo, Pedro. *Historia de la medicina*. Salvat, 1978.

Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Harvard University Press, 2015.

Lipinska, Mélanie. *Histoire Des Femmes Médecins Depuis l’antiquité Jusqu’a Nos Jours*. G. Jacques, 1900.

Lombino, V. “Physician, Christ the.” *Encyclopedia of Ancient Christianity*, Angelo Di Berardino, InterVarsity Press, 1ª edición, 2014, https://search.credoreference.com/content/entry/ivpacaac/physician_christ_the/0?institutionId=1019. Consultado en junio de 2023.

López Terrada, María Luz, y John Slater. “Literatura y ciencia.” *Sabers en acció*, 18 de octubre de 2021, <https://sabersenaccio.iec.cat/es/literatura-y-ciencia/>. Consultado en junio de 2023.

Manzanedo, Marcos F. “El hombre como microcosmos o mundo menor.” *Arbor*, vol. 99, no. 385, enero de 1978, pp. 17-24.

Martinelli, Riccardo. *Philosophy of Music: A History*. De Gruyter, 2019.

Muessig, Carolyn. “Prophecy and Song. Teaching and Preaching by Medieval Women.” *Women Preachers and Prophets Through Two Millennia of Christianity*. Editado por Beverly Mayne Kienzle y Pamela J. Walker, University of California Press, 1988, pp. 146-58.

Museo del Prado. “Inicio”. *Santa Cecilia*, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-cecilia/59513330-7393-4855-a943-011abdc655aa>. Consultado en abril de 2023.

Porter, Roy. Patients and Practitioners: *Lay Perceptions of Medicine in Pre-Industrial Society*. University Press, 1985.

Power, Eileen. "Some Women Practitioners of Medicine in the Middle Ages." *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, vol. 15, no. 6, 1922, pp. 20-3.

Real Academia de la Historia. "Tomás Santa María", <https://dbe.rah.es/biografias/32041/tomas-santa-maria>. Consultado en junio de 2023.

Ritchey, Sara Margaret, y Sharon T. Strocchia, editoras. *Gender, Health, and Healing*, 1250-550. Amsterdam University Press, 2020.

Sancta María, Tomás de. *Arte de tañer fantasía*. Maxtor, 2009.

Santo Domingo, María de. *El libro de la oración de María de Santo Domingo*. Estudio y edición de Rebeca Sanmartín Bastida y María Victoria Curto Hernández, Iberoamerica Vervuert, 2019.

Sigüenza, Fray José de. *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Imprenta Real, 1605.

Siraisi, Nancy G. *Medieval and Early Renaissance Medicine: An Introduction to Knowledge and Practice*. University of Chicago Press, 1990.

Skeris, Robert A. *Chrōma Theou: On the Origins and Theological Interpretation of the Musical Imagery Used by the Ecclesiastical Writers of the First Three Centuries, with Special Reference to the Image of Orpheus*. A. Coppenrath, 1976.

Speculum humanae salvationis. Biblioteca Nacional de España. Vitr. 25-7 (olim B. 19), fol. 22v, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010647&page=64>. Consultado en abril de 2023.

Strocchia, Sharon T. *Forgotten Healers: Women and the Pursuit of Health in Late Renaissance Italy*. Harvard University Press, 2019.

Surtz, Ronald E. "Imágenes musicales en el "Libro de la Oración" (¿1518?) de Sor María de Santo Domingo". Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 563-69.

_. *The Guitar of God: Gender, Power, and Authority in the Visionary World of Mother Juana De La Cruz (1481-1534)*. University of Pennsylvania Press, 1990.

The Oxford Dictionary of Music, <https://www.oxfordmusiconline.com/page/the-oxford-dictionary-of-music/oxford-dictionary-of-music>. Consultado en abril de 2023.

Valuación hecha en la villa de Bilbao del precio de las mercaderías que venían de fuera del Reino. 1563, [s.a.]. Imprenta Real, 1829, p. 226.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Traducido por Jesús Padilla Gálvez, 2da ed. revisada, Editorial Trotta, 2021.

Material audiovisual

McWilliams, Kate. "Unprofitable Instruments", *Monochord demonstration*. Youtube, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=9W4jr4CSohl>. Consultado en junio de 2023.