

La clave musical en el proyecto psicológico de Juan Vicente Viqueira (1886-1924)*

Marcos José Bernal Marcos

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Jorge Castro Tejerina

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Florentino Blanco Trejo

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En este artículo retomamos un capítulo importante de la vida de Viqueira relacionado con sus inquietudes musicales y el valor de las mismas en su comprensión de la psicología. A través de su escrito *Nacimiento y Evolución de la Música* (1923-1924), establecemos el papel que el krausismo y la psicología de Stumpf jugaron en la definición de la música como exigencia fundamental de la naturaleza humana. Viqueira ofreció una definición psicológica al uso del fenómeno musical partiendo de sus parámetros formales básicos. Pero también desarrolló una perspectiva crítica en diálogo con Darwin o Wundt para desmarcar la música de funciones subsidiarias respecto de objetivos adaptativos o comunicacionales. Huyendo de perspectivas reduccionistas, la música suponía para Viqueira un dominio soberano de actividad en el que el ser humano ponía a prueba sus posibilidades expresivas, éticas y estéticas, incluyendo la mejora de la propia naturaleza humana y la convivencia social. La conclusión de este artículo es que la propuesta de Viqueira sigue vigente e invita a la psicología a reflexionar, en diálogo con otros dominios de actividad humana como el arte, sobre sus funciones históricas y sociales.

Palabras clave: Viqueira, psicología de la música, Stumpf, psicología del arte.

Abstract

In this paper we take into account a chapter in the life of Viqueira which is related with his musical concerns and their influences in his understanding of Psychology. Considering the writing *Origin and Evolution of music* (1923-1924), we present the role played by the Krausism and the Stumpf's psychology in Viqueira's definition of music as a fundamental requirement for

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La psicología de la ciudadanía: fundamentos histórico-genealógicos de la construcción psicológica del autogobierno y la convivencia en el Estado español*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código PSI2011-28241).

** Correspondencia con los autores: Departamento de Psicología Básica 1. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Telf.: 913986079. Mail: <jorge.castro@psi.uned.es>.

the human condition. Through basic formal parameters, Viqueira established a usual psychological description on the musical issue. But he also developed a critical perspective dialoguing with Darwin or Wundt, and, in this way, he moved music away from subsidiary functions, such as adaptive or communicational ones. Leaving aside reductionist perspectives, Viqueira considered music as a sovereign realm of activity. In this domain, the human being could test his/her expressive, ethic, and aesthetic possibilities, including the improvement of the human nature and the social coexistence. We conclude that Viqueira's approach is in force, and claims for a dialogue between psychology and other human domains of activity –as Arts– as a path to reflect on the historical and social functions of our discipline.

Keywords: Viqueira, Psychology of Music, Stumpf, Psychology of Art.

En realidad el hombre necesita vivir en armonía (lo muestra la historia).

Como la araña teje su tela. O vive así o muere.

J.V. Viqueira, «De la última razón de la vida»

INTRODUCCIÓN: LA MÚSICA COMO *LEITMOTIV* EN LA VIDA DE JUAN VICENTE VIQUEIRA

Juan Vicente Viqueira (Madrid, 1886-A Lagoa, La Coruña, 1924) es, sin duda, una de las personalidades más interesantes de la psicología española del siglo xx. Perteneciente a la generación del 86, integrada por intelectuales como Ortega y Gasset, D'Ors o Marañón, y en la que podemos encontrar a psicólogos como Julián Besteiro, Verdes Montenegro o Rodríguez Lafora, son ya numerosos los trabajos que, a lo largo de los años, han ido descubriendo y redescubriendo los aspectos más significativos de su personalidad y su trayectoria vital (Carpintero, 1982; Mestre y Carpintero, 1982; Marías, 1978; Veiga Do Campo, 1969; García-Sabell, 1974). A pesar del gran condicionante de su vida, la osteomielitis, una grave enfermedad ósea que se le manifestó en la adolescencia y que finalmente le causaría la muerte con apenas treinta y ocho años (Carpintero, 2004), son también numerosas las publicaciones que coinciden en reivindicar la amplitud y profundidad de la actividad intelectual de Viqueira. Efectivamente, su corta vida estuvo presidida por múltiples inquietudes intelectuales, culturales o sociales, entre las que cabría destacar su interés por la identidad gallega (ver Regueira, 1992) y, en lo que a nosotros nos toca, su importante labor como psicólogo, desde la cual se interesó por una gran amplitud de temas, entre ellos la psicología experimental (ver Blanco y Rosa, 1991; Blanco, 1993; Martínez y Mülberger, 2008; Mülberger, 2008), la psicología pedagógica (ver Tena-Dávila y Blanco, 2005) o la historia de la psicología (ver Blanco, 1986; Blanco y Rosa, 1991; Blanco, 1993).

En nuestro trabajo vamos a centrarnos en la faceta de Viqueira relacionada con la música. A este respecto, la cuestión estética, en sentido amplio, ha sido tratada de manera más o menos puntual en algunos de los trabajos ya citados, si bien no ha sido planteada con toda su importancia y densidad hasta tiempos recientes (Blanco, 2006). A ese respecto, ya se ha señalado que la inquietud estética aparece en Viqueira de dos formas posibles, a través de su preocupación por el dibujo infantil y de su íntima relación con la música. A pesar de la gran importancia de esta última cuestión en la vida de Viqueira, solo se ha realizado hasta el momento un análisis fino de la primera. Sobre ella se ha concluido que el dibujo infantil adquirirá el carácter de un proyecto científico modesto y se concretará en dos interesantes trabajos empíricos que recogen, además, muchas de sus ideas y concepciones sobre el arte (Viqueira, 1915a, 1915b).

Con todo, más densa parece desde todo punto de vista la relación de Viqueira con la música y la poesía. Se trata de un interés vital que se manifiesta desde edad muy temprana, hasta el punto de que García-Sabell (1974) afirma que Viqueira era músico por temperamento. Todavía de niño, gustaba de improvisar al piano, además de practicar con el violín. Más adelante llegaría a componer música, principalmente sobre temas populares gallegos basados en poemas de Rosalía de Castro y otros que él mismo había escrito.

Engranada en este interés o pasión personal, cabe entender la elaboración de su ensayo titulado *Nacimiento y Evolución de la Música* y publicado en tres entregas en la revista *Alfar* (Viqueira, 1923/1924). Lo interesante de este trabajo es que la pasión musical de Viqueira se convierte en materia de reflexión, entrelazándose ampliamente con su pensamiento psicológico por un lado, y adquiriendo el valor implícito de cierto balance vital, por otro. La cuestión psicológica adquiere mayor relevancia si advertimos que en sus dos obras sistemáticas, *Introducción a la Psicología Pedagógica* (1926) y *Psicología Contemporánea* (1930/1965), apenas hay rastros de la cuestión musical. En cuanto al balance vital, no puede perderse de vista que el ensayo está redactado pocos meses antes de morir; aunque también es cierto que Viqueira no preveía —o quizá prefería obviar— lo cerca que estaba ya el final. La brevedad de *Nacimiento y Evolución de la Música* (Viqueira, 1923/1924) y las palabras con que se cierra, en las que nuestro autor se plantea regresar próximamente sobre las cuestiones tratadas, hacen pensar en una futura ampliación de sus reflexiones. Sea como fuere, como ocurre con muchos otros aspectos de la obra de Viqueira, este carácter inicial, inconcluso o provisorio del ensayo no deja de resultar admirable y complejo; no sólo por la riqueza de las preguntas planteadas, sino porque seguramente era consciente de que no iba a disponer ni del tiempo ni las condiciones necesarias para dedicarse a ellas (Blanco, 1986).

Atendiendo a todas estas cuestiones, aquí proponemos un análisis detallado de *Nacimiento y Evolución de la Música* y el valor que puede cobrar dentro del conjunto de la antropología psicológica propuesta por Viqueira. Para ello nos ocuparemos, en primer

lugar, del marco biográfico y socio-institucional donde puede emerger la preocupación de Viqueira por la génesis de la música (Rosa, Huertas y Blanco, 1996) para, en un segundo momento, analizar pormenorizadamente la propuesta que cuaja en su ensayo.

LA GÉNESIS DE LA MÚSICA: LA REFERENCIA DEL KRAUSISMO Y LA PSICOLOGÍA ALEMANA

Como ya hemos advertido en otros trabajos (Castro y Sánchez-Moreno, 2010), durante el siglo XIX y principios del XX, el arte, y con él la música, fue uno de los grandes dominios legítimos, ejemplares y prototípicos para el estudio de la actividad psicológica humana. Lo fue, al menos, en tanto producto cultural en el que se expresaba y cristalizaba un mundo emotivo-afectivo constitutivo de la genuina interioridad humana; un mundo en que debía resolverse la compleja dialéctica entre los instintos más básicos y las más altas aspiraciones de la especie. En líneas generales, toda la psicología de la época, desde Helmholtz y Taine hasta Ribot y Wundt, puso en juego una aproximación genética (evidentemente entendida como génesis, no en relación con los genes) y evolutiva a tales dinámicas estéticas. Éste fue un recurso comprensivo que, con mayores o menores intenciones reduccionistas o recapitulacionistas, tuvo siempre muy presente que los fenómenos estéticos reflejaban las transformaciones del complejo mundo emocional, y que entender las funciones biológicas o culturales del arte exigía retrazar ese devenir temporal (Castro, Pizarroso y Morgade, 2005).

Sin duda, *Nacimiento y Evolución de la Música* está completamente dentro de esta sensibilidad y su tema central no es fruto, por tanto, de una excentricidad o un mero interés personal y anecdótico de Viqueira. Con todo, a pesar de ese escenario general, la idea de génesis y desarrollo que preside el título del ensayo y el recorrido de su argumento remite a referentes conceptuales muy concretos. Estos provienen, al menos, de dos marcos teóricos e institucionales que vertebran de manera crucial la biografía y obra intelectual de Viqueira. Nos referimos a la filosofía krausopositivista y la psicología alemana.

Origen y desarrollo de lo musical: perspectiva histórica y psicológica del krausismo

Respecto al contexto krausista, es sabido que la socialización intelectual de Viqueira no remite meramente a su condición formal de alumno de la Institución Libre de Enseñanza (ILE). Su conexión es mucho más estrecha y se deriva de relaciones familiares y, por ende, tempranas y permanentes con las personalidades más importantes del entorno institucionista, como Francisco Giner, Manuel Bartolomé Cossío o Luís Simarro (Blanco y Rosa, 1991; Blanco, 1993).

Como bien ha mostrado Sánchez de Andrés (2012), la música era consustancial al proyecto antropológico del krausismo; de tal manera que, desde el punto de vista genético, corría en paralelo a la formación de la vida humana, existiendo una relación simbólica e íntima entre los parámetros musicales, las leyes de la vida humana y la evolución histórica de ambas. La idea krausista de armonía como fundamento último del despliegue de todo lo existente tiene de hecho en la música su metáfora más fructífera. En último término, esta idea de armonía cierra también una teoría de las relaciones entre ética y estética, que el propio Viqueira formula, desde una sensibilidad abiertamente krausista, como sigue:

Vimos que el bien es esencialmente armonía, orden, equilibrio. También vimos que el principio supremo de la belleza era la armonía. Ahora bien, es cierto que lo bello tiene en sí una pretensión de bondad. Esta coincidencia se explica porque la armonía, en cuanto realizada, es el bien; en cuanto contemplada, lo bello. Es decir, lo bello es un aspecto del bien. Belleza y bien coinciden (Viqueira, 1926a, p. 88).

En línea con todo ello, en el programa educativo de la ILE la música era considerada como una materia de gran trascendencia. Así, no sólo aparecía como ámbito de conocimiento independiente a través de las asignaturas de canto y teoría de la música. Ajustada a la típica integración krausista de todos los saberes, la música también se filtraba en los contenidos de asignaturas como «Ciencias Físicas», «Sociología», «Lógica», «Literatura» y «Retórica y Poética». Significativamente, jugaba un papel muy especial dentro de la asignatura de «Historia de la Civilizaciones», donde su evolución temporal se entendía como parte interna de la historia de la humanidad. Como vamos a ver más adelante, esto es perfectamente coherente con las ideas estéticas manejadas en la psicología del los pueblos de Wundt, otro de los grandes referentes de Viqueira. Sea como sea, considerando la sensibilidad genética del krausismo, no es de extrañar que Viqueira se acerque al estudio de la música desde una perspectiva historicista; la misma que, por otro lado, aplicaba certeramente a la propia disciplina psicológica (Viqueira, 1914; 1917; 1918a; 1918b; 1930/1965).

La psicología, de hecho, es también una referencia fundamental para sostener la antropología práctica del krausismo; de tal manera que su reformulación finisecular en clave de «ciencia natural» o «experimental» la convertirá en una de las disciplinas fundamentales para tramitar el viraje de los institucionistas desde la sensibilidad idealista al krausopositivismo (López Morillas, 1980; Núñez, 1987; Lafuente, 1980). No obstante, esta versión experimentalista también está impregnada por la sensibilidad genética que apuntábamos más arriba; particularmente en el punto en que rastrea el origen y fundamentos de los fenómenos mentales, incluyendo los estéticos y musicales, en las sensaciones y procesos psicológicos más básicos o primarios (Castro y

Sánchez-Moreno, 2010; Sánchez-Moreno, 2013). Tal perspectiva será recogida por el propio Viqueira en las escasas hojas que en su *Introducción a la Psicología Pedagógica* dedicará a las sensaciones auditivas (Viqueira, 1926b). En el ensayo del que nos venimos ocupando, sin embargo, la orientación al fenómeno musical adquiere tintes más etnopsicológicos y fenomenológicos, propios de la obra de los psicólogos alemanes que más admiraba y mejor conocía.

La psicología germana y la música: Wundt contra Stumpf

La sólida formación en psicología científica de Viqueira se forjó principalmente en el ámbito germano, recibiendo sus influencias fundamentales de Wilhelm Wundt (1832-1920) y Carl Stumpf (1848-1936) (Mestre y Carpintero, 1982; Carpintero, 2004; Blanco, 2006). Como señala Carpintero (2004), Viqueira siempre se mantuvo dentro del esquema psicológico wundtiano, más cercano al enfoque experimental en el primer momento de su carrera, y luego, hacia el final de la misma, aproximándose a la vertiente socio-cultural que, precisamente, presidiría el ensayo que nos ocupa. En este momento, Viqueira consideraba la psicología de los pueblos de Wilhelm Wundt, como «el ensayo moderno más interesante para entender psicológicamente, y en íntimo contacto con la realidad, la evolución humana» (Viqueira, 1974, p. 53).

Ciertamente, este compromiso se deja sentir desde las primeras líneas de *Nacimiento y Evolución de la Música* (Viqueira, 1923/1924), en las que trata de apuntar un marco teórico y metodológico mínimo para orientar su reflexión sobre la música. Apelar a la génesis y el desarrollo supone entender la música no tanto como mero producto cultural sino, en la mejor línea etnopsicológica wundtiana, como proceso o actividad. Sin embargo, a pesar de estas convergencias, Viqueira disenta de la caracterización genérica del arte realizada por Wundt. De hecho, en materia musical su referente clave es más bien su otro maestro: Carl Stumpf.

Es bien conocido que en 1911 Viqueira solicitará una beca a la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) para estudiar psicología de la música con el gran psicólogo austriaco en Alemania. La beca le fue concedida y esto le permitió visitar el impresionante Archivo Fonográfico de música primitiva que Stumpf había establecido en el Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín, además de participar en otras actividades formativas (Tena-Dávila y Blanco, 2005; Mülberger, 2008). Su estancia de estudio coincide, además, con la nueva publicación de Stumpf, *Die Anfänge der Musik* [Los orígenes de la música] (Stumpf, 1911/2012),¹

1. La nueva edición de *Die Anfänge der Musik* (*The Origins of Music*) (Stumpf, 1911/2012) constituye la primera traducción al inglés de este texto desde su publicación original en 1911. La edición, que va mucho más allá de la mera traducción, contiene, además, dos ensayos introductorios a cargo de Helga

un texto que sin duda Viqueira conoció y estudió a la luz de las referencias incluidas, años después, en *La Psicología Contemporánea* (Viqueira, 1930/1965). Curiosamente, aunque el nombre de Stumpf es recurrente en *Nacimiento y Evolución de la Música* (Viqueira, 1923/1924), el título concreto de esta obra no aparece citado explícitamente. Con todo, es bastante evidente que Viqueira sigue su esquema para estructurar su breve reflexión. Los dos textos comienzan discutiendo algunas de las teorías sobre el origen de la música, para luego entrar en el estudio de la evolución de la misma. En este punto ambos se detienen en la melodía, el ritmo, la polifonía (o unión de sonidos simultáneos) y los instrumentos musicales. Además, como hace el propio Stumpf en la segunda parte de su obra, Viqueira ejemplificará algunos de sus comentarios sobre músicas primitivas con diversos ejemplos gráficos y transcripciones en el pentagrama (Viqueira, 1923/1924, pp. 185, 237, 238, 240)

Tras varios estudios puntuales sobre la cuestión musical (Stumpf, 1883; 1890), *Die Anfänge der Musik* (Stumpf, 1911/2012) suponía para Stumpf la culminación de más de veinticinco años de trabajo teórico y empírico. En esta obra el autor austriaco desplegaba una nueva y marcada sensibilidad histórico-cultural y evolutiva que, como resulta evidente, convergía a la perfección con el ambiente estético y académico en el que se había socializado el propio Viqueira. Igualmente, la importante significación personal y biográfica de lo musical en la vida de ambos autores terminaría por impregnar sus propias reflexiones teórico-disciplinares. La música fue así un objeto de estudio especialmente relevante en la obra intelectual de Stumpf y, al menos, una inquietud recurrente en la producción de Viqueira. Al margen del ensayo que venimos tratando, la atención a la música aparece en varios de sus escritos dedicados al galleguismo y, más concretamente, a los músicos y artistas de su tierra natal (Viqueira, 1974).

NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA: CLAVES FUNDAMENTALES

Siguiendo algunas de las líneas analíticas ya planteadas en Blanco (2006) a propósito de los elementos de arte y estética en la obra de Viqueira, identificamos dos puntos fundamentales en el ensayo objeto de nuestro análisis. El primero de ellos tiene que ver con la consideración de la música como exigencia fundamental de la existencia humana,

de la Motte-Haber y David Trippett, una nueva traducción de *A Self-Portrait*, la autobiografía escrita por Carl Stumpf y publicada en 1924, y, por último, acceso a veinte de los sesenta y siete ejemplos musicales de los que habla Stumpf, procedentes del mismo Archivo Fonográfico de Berlín fundado por él y su colaborador Erich von Hornbostel en 1900 (el resto de material sonoro, como se apunta en la introducción, se perdió durante la II Guerra Mundial). Algunos de los ejemplos utilizados por Viqueira en su ensayo, por ejemplo, los relativos a la música de Java y del Japón o al desarrollo de la música de los Vedas de Ceilán (Viqueira, 1923/1924, p. 185), hacen referencia a las grabaciones de Stumpf.

a partir de la cual ésta evoluciona y se desarrolla en distintas condiciones históricas o culturales (Viqueira, 1923/1924, p. 240). Íntimamente ligado a ello, el segundo punto remite a la preocupación de Viqueira por la dimensión ética de la experiencia estética, concretamente a la función y el valor sociocultural que nuestro autor otorga a la música.

La música como exigencia fundamental

Siguiendo las palabras textuales del propio Viqueira:

la evolución de la música se ofrece como análoga en diferentes circunstancias de lugar, tiempo, raza, históricas y condiciones instrumentales. Se debe, pues, a exigencias fundamentales humanas y no se deriva de lo externo al espíritu, sino de la ley del desarrollo del espíritu (Viqueira, 1923/1924, p. 240).

Según Viqueira, las circunstancias externas han tirado del desarrollo de la música desde la propia interioridad, desde nuestra propia exigencia musical como seres humanos. Como ya hemos señalado en otro lugar (Blanco, 2006), la música es concebida de esta forma como expresión general del espíritu y, por ende, como un fenómeno universal y, al mismo tiempo, local. Así las cosas, la evolución de los patrones musicales básicos, la melodía, el ritmo, la polifonía o los instrumentos suponen respuestas continuas y particulares a una exigencia vital que Viqueira considera sustantiva, inevitable y compartida por todos. A través de la música apreciamos, por tanto, la dinámica general de nuestro espíritu, la disposición del mismo y nuestras formas de vida.

Viqueira recoge y comenta varios ejemplos provenientes de los estudios empíricos llevados a cabo por Stumpf y sus grabaciones de música primitiva (Viqueira, 1923/1924). Al considerar la música de otras culturas como estados primitivos respecto de la música occidental europea, Stumpf podía teorizar sobre el desarrollo de los procesos mentales en el individuo y la especie. A ese respecto, en la época era habitual considerar que la actividad musical de estas culturas reflejaba las etapas más tempranas del desarrollo humano. Tal consideración fundamentaba, además, las tesis recapitulacionistas –la ontogenia como réplica de la filogenia– a propósito de la experiencia estética y permitía la ordenación y gradación de su complejidad. A ese respecto, era frecuente colocar en el extremo más básico del continuo estético a los animales, los niños, los hombres primitivos e, incluso, los hombres incultos; es decir, a los sujetos representantes de un grado de una sensibilidad estética muy primario. Frente a ellos, en el extremo sofisticado del continuo estético, se ubicaba el hombre ilustrado y cultivado, el hombre civilizado e individualista de la modernidad, que suspendía, dominaba o reelaboraba las impresiones sentimentales más primarias y era capaz de abstraer los fundamentos artísticos (Castro, Pizarroso y Morgade, 2005).

Aun así, la línea de investigación empírica de Stumpf y sus colaboradores Erich von Hornbostel (1877-1935)² u Otto Abraham (1872-1926),³ entre otros, comenzaba a socavar el etnocentrismo implicado en las tesis recapitulacionistas. Sus trabajos apuntaban hacia el incipiente campo de la etnomusicología y ponían en cuestión la supuesta superioridad de la música europea (véase, por ejemplo, Abraham y Hornbostel, 1903, 1906; Hornbostel, 1905/2001; Stumpf, 1885/2010). En esta misma línea, los propios comentarios de Viqueira a propósito de las nuevas metodologías de grabación con cilindros ilustran la transformación que se estaba produciendo en la manera de escuchar y analizar la música folclórica (Viqueira, 1923/1924). Viqueira es ya muy consciente de que existían formas musicales que no tenían por qué encajar en el sistema de notación occidental. Igualmente, asumía las profundas diferencias históricas o culturales que habían determinado la aparición de la música y el hecho de que sus versiones europeas representaban sólo un período de su evolución (Viqueira, 1923/1924). Más aún, desde el punto de vista psicológico, cabía la posibilidad de que la música primitiva se caracterizara por una mayor elaboración y complejidad dentro de determinados parámetros. Tal era así que, como veremos, para Viqueira los aspectos más valiosos de la música primitiva podían llegar a alimentar el progreso de las formas musicales occidentales.

Con todo, instalado todavía en un inevitable etnocentrismo, Viqueira pensaba que la música europea había logrado llegar donde ninguna otra lo había hecho. Para él era el ejemplo más elaborado de la atención y respuesta que la cuestión musical exigía, de forma fundamental, a la naturaleza humana (Viqueira, 1923/1924). A este respecto, en el ensayo que venimos tratando hay dos líneas argumentales a través de las cuales Viqueira trata de definir la estructura psicológica fundamental de la naturaleza humana en relación con la música y, por ende, las posibilidades de su despliegue y evolución. Nos referimos a las bases psicológicas generales que señalará al respecto de los diversos parámetros musicales y, sobre todo, a los matices críticos que introducirá para distanciarse de la propuesta darwiniana y, más significativamente, de su maestro Wundt.

Fundamentos psicológicos de los parámetros musicales básicos

Como ya hemos señalado, Viqueira sigue muy de cerca a Stumpf a la hora de intentar establecer estructuras psicológicas universales o comunes para el desarrollo

2. Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) fue ayudante de Stumpf en el Instituto Psicológico de Berlín y, en 1905, se convirtió en el primer director del Archivo Fonográfico fundado por ambos en 1900.
3. Otto Abraham (1872-1926) fue médico y colaborador de Stumpf en el Archivo Fonográfico de Berlín. Junto con Erich von Hornbostel publicó varios trabajos basados en el estudio de las grabaciones de música primitiva que el Archivo iba recopilando (ver Abraham y Hornbostel, 1903 y 1906).

musical. Éstas se presentan a partir de algunas cualidades o patrones musicales básicos como la melodía, la escala, el ritmo y la armonía.

La raíz psicológica de la cohesión en la melodía, la tendencia a centralizarla o unificarla, lo que en la música occidental europea llamamos tónica, se localizaría en la necesidad que nuestro espíritu siente de unidad estética (Viqueira, 1923/1924). En referencia a la formación de los modos, las escalas o las gamas, los factores psicológicos determinantes son la consonancia, la distancia o diferencia de altura (de profundo a agudo) y la apreciación de la cualidad del sonido. En este sentido, es importante señalar que, para Viqueira, la distinción que realiza el ser humano de la relación de identidad de las notas o cualidades del sonido no es «un mero producto histórico sino que tiene una base real en nuestra sensibilidad auditiva» (Viqueira, 1923/1924, p. 184).

En cuanto al desarrollo del ritmo, Viqueira toma muy en cuenta las exigencias de tipo práctico a las que se ha ido enfrentando el hombre. Estas exigencias habrían provocado la creación de ritmos muy complejos, entre ellos las señales telegráficas rudimentarias características del tambor de África o los ritmos surgidos de las faenas de trabajo, tesis muy popularizada en la época por los estudios del psicólogo Bücher (1847-1930). Partiendo de estos ejemplos, Viqueira señalará la riqueza y complejidad de los ritmos primitivos e incluso su superioridad respecto a los elaborados en el Occidente europeo. Su idea es, en todo caso, que la emergencia y evolución del ritmo no puede deberse a un factor puramente externo. Por ello, siguiendo de nuevo muy de cerca *Die Anfänge der Musik* de Stumpf (véase Stumpf, 1911/2012), Viqueira reclamará la importancia de las tendencias estéticas naturales del ser humano. A ellas son afines cuestiones como la curiosidad y el espíritu de juego, la danza —especialmente vinculada al ritmo en la música primitiva— y los motivos sociales de carácter religioso, bélico, cultural, etc. (Viqueira, 1923/1924).

Por último, si bien su horizonte histórico es la polifonía, Viqueira entiende que el sentimiento de la armonía musical se da de forma constante en todos los pueblos. En todo caso, existen importantes diferencias culturales que dependen principalmente del efecto estético perseguido. Lo típico, a este respecto, es la estridencia en los pueblos primitivos y la armonía en Occidente y, particularmente, en Europa. Viqueira distingue tres tipos armónicos: el pedal, el procedimiento en octavas, cuartas y quintas y, por último, la heterofonía —un concepto atribuido a Stumpf, pero que es retomado de Platón y sus referencias a la música griega antigua. Lo más interesante de la perspectiva de Viqueira es la evolución que plantea para el dominio de cada uno de estos procedimientos; un despliegue histórico en el que se iría ganando reflexividad operativa sobre la composición musical y al que afectaría, igualmente, la transformación progresiva de los instrumentos empleados en la ejecución (Viqueira, 1923/1924).

El diálogo con Darwin y Wundt: selección, derivación y comunicación

De lo comentado hasta ahora podemos deducir que Viqueira entendía la música como un modo o recurso de expresión genérico e imperativo, una cualidad común a toda la humanidad. Complementariamente, esto supone que la música no tendría por qué estar sometida al imperativo funcional y adaptativo, idea compartida por Stumpf, o por el propio William James para quién la música «no tiene utilidad zoológica... Es un mero incidente derivado de la posesión de un órgano auditivo» (James, 1890/2007, p. 627; la traducción es nuestra). Junto a ellos, Viqueira se sitúa entre aquellos psicólogos que entendían la música humana como esencialmente distinta de los rasgos o efectos musicales que se podían detectar en el reino animal.

Las ideas de Darwin, en particular, inscribían el origen de la música humana dentro de la lógica adaptativa y, más concretamente, de la selección sexual. Así, actividades como el canto del macho suponían un adorno embellecedor orientado al cortejo de las hembras. Las tres objeciones de Viqueira a este respecto son breves y precisas. La primera de ellas remite a las dudas generadas entre los propios naturalistas por la teoría de la selección sexual originaria. La segunda se articula en torno a la diversidad de significaciones que la música puede tener más allá del cortejo. Entre los humanos, por ejemplo, predominan cantos de guerra o religión, mientras que en el reino animal el canto se produce indistintamente en machos y hembras y, además, también fuera de la época de apareamiento.⁴ La tercera objeción y, sin duda, la más significativa e importante, establece que la naturaleza de la música humana es esencialmente distinta de la animal. En realidad, la crítica está tomada literalmente de *Die Anfänge der Musik* (Stumpf, 1911/2012) y plantea que la música humana no se limita a producir tonos, sino que establece entre ellos una disposición relacional y permite, así, que las sucesiones melódicas sean transportadas. Como resume el propio Viqueira, «la música humana es esencialmente intervalos y, en ella, el valor absoluto de los sonidos es secundario» (Viqueira, 1923/1924, p. 319). El reconocimiento humano de las relaciones entre los tonos implica una capacidad de abstracción que los animales no parecen poseer, circunstancia que por entonces parecía quedar demostrada a través de los famosos experimentos con loros desarrollados por Otto Abraham (Viqueira, 1923/1924; Stumpf, 1911/2012). En definitiva, parafraseando literalmente a Stumpf, Viqueira resumía su postura sobre la especificidad de la música humana concluyendo que, en todo caso, «de los animales hemos heredado solo la laringe y el oído» (Viqueira, 1923/1924, p. 319)

4. Viqueira advertía que la música no era ni había sido nunca un eterno canto de amor. La ironía también está presente en su mentor Stumpf, quien para caricaturizar las tesis de Darwin recurría a la frase faústica y bíblica en la que se plantea que «En el principio fue el amor» (Stumpf, 1911/2012, p. 34; la traducción es nuestra).

Con todo, la perspectiva de Viqueira no sólo debe entenderse como un desmarque del evolucionismo más obtuso, sino también, de forma más significativa, de las posiciones de su maestro Wundt. Para empezar, la aproximación metodológica de Wundt a la melodía suponía su descomposición en partes. Nuevamente, Viqueira está más cerca de Stumpf al adoptar la melodía al completo como unidad de análisis. Esto permitía sostener el argumento de que los humanos reconocen la transposición de un intervalo consonante como idéntico al original: por ejemplo, una octava es una octava sin importar a partir de qué tono se construya. Como hemos señalado, esto era un motivo para distinguir «las facultades humanas de los animales» (Stumpf, 1911/2012, p. 22; la traducción es nuestra) y, lo que es más importante, marcaba el comienzo del desarrollo de la música en los humanos como una actividad independiente y sustantiva.

Tal circunstancia está estrechamente relacionada con un segundo y más importante punto de ruptura con Wundt. En opinión de Viqueira, el fenómeno artístico no puede derivarse de ninguna de las tres categorías generales a través de las que, según el psicólogo de Leipzig, se nos revela la conciencia colectiva: los mitos, el lenguaje y la moralidad. Si el arte tiene una «importancia capital en la vida humana» (Viqueira, 1923/1924, p. 318), si es una necesidad fundamental, supeditarlo a cualquiera de esas categorías implica, de alguna manera, convertirla en una actividad de segundo orden (Blanco, 2006). Efectivamente, si seguimos el propio esquema con el que Viqueira sintetiza el sistema wundtiano en *La Psicología Contemporánea* (Viqueira, 1930/1965), la conclusión es que del lenguaje, el mito y la moralidad surgirán, por diferenciación, todos los restantes aspectos de la vida humana, entre ellos, el arte y, por ende, la música (véase también, Jahoda, 1995). De esta manera:

de las representaciones míticas se derivan, al combinarse con las normas éticas que nacen de las costumbres, las representaciones religiosas. Las representaciones míticas y religiosas hallan su expresión, en parte, en el culto, y, en parte, al combinarse con los sentimientos estéticos elementales, en el arte, que, así, llega a los sentimientos estéticos superiores (Viqueira, 1930/1965, p. 39)

Un punto fundamental de la tesis de la derivación tiene que ver con la supeditación de lo musical al desarrollo de códigos o variedades lingüísticas y, en último término, al artefacto comunicativo (Blanco, 2006). Tal cuestión se remonta hasta las ideas de Demócrito quien convertía la música en un emergente de los modos de comunicación animal, particularmente el canto de los pájaros, los cuáles serían imitados por los seres humanos. Viqueira aceptaba que la imitación pudiera jugar un importante papel en la evolución de la música, pero también advertía que era insuficiente para explicar sus orígenes. Puede resultar evidente el carácter imitativo que preside las composiciones rítmicas de los pueblos salvajes, pero no podemos olvidar su inevitable carácter meló-

dico. Este último es primordial y, de hecho, es el que informa del verdadero aspecto creativo del fenómeno musical.

Más allá de la imitación animal, Viqueira también se aleja de las teorías que entendían la música como simple sucedáneo de las inflexiones, los acentos o las modulaciones del lenguaje propiamente humano. Tales ideas ya habían sido manejadas por filósofos como Rousseau o Herder a finales del siglo XVIII, pero serán científicos sociales como Herbert Spencer (1820-1903) o Georg Simmel (1858-1918) quienes las popularizarán en el ámbito de las Ciencias Naturales y Humanas a lo largo del XIX.

Spencer llamaba la atención sobre cuestiones como el habla emotiva, afectada por fuertes pasiones, o el discurso cantado o recitado, y detectaba en ellas movimientos tonales. Su tesis planteaba que tales movimientos terminarían por diferenciarse de la voz y serían transferidos a los instrumentos, dando lugar a lo que se conoce como música absoluta. Frente a esto Viqueira invocaba la importancia de los intervalos y la necesidad de que la diferencia entre ellos fuera fija si queríamos considerarlos como música. Esta cualidad relacional es algo que no encontramos en el habla, que obtiene su riqueza expresiva del continuo movimiento y deslizamiento entre pequeños matices tonales, imposibles de reproducir musicalmente.

Con Simmel coincidía Viqueira en su crítica a la teoría darwinista de la selección sexual, pero se distanciaba de la teoría de la derivación ensayada por el autor berlinés. La sociología de Simmel, significativamente, estaba muy emparentada con la *Völkerpsychologie* y, de hecho, su primera tesis doctoral la realizó bajo el auspicio de Lazarus y Steinthal, dedicándola a los *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* (1882/2010). En esta tesis indagaba sobre los orígenes de la música, el lenguaje y la sociabilidad y situaba la música vocal en un estadio cronológico posterior al desarrollo del discurso hablado y la comunicación humana. Su idea era que el papel jugado por la música, históricamente hablando, había sido dar un énfasis especial a los patrones lingüísticos ya existentes. De hecho, Simmel definía la música vocal como discurso exagerado por el ritmo y la entonación, derivando de prácticas asociadas a ella la propia música instrumental.

En definitiva, a través de Stumpf y de la crítica a la teoría de la derivación esgrimida frente a autores como Darwin, Spencer, Simmel o el propio Wundt, Viqueira rechaza que la música evolucionara a partir de otras funciones biológicas o culturales como el cortejo, la imitación o la comunicación. Muy al contrario, en su ensayo la música se convierte en una forma de expresión inserta en la dinámica, histórica y cultural que no admite intermediarios excepto la propia idea de humanidad. Ésta ponía a prueba en un espacio culturalmente legítimo las artes, y entre ellas la música, para explorar el sentido de la vida.

Decía Carpintero (2004) que «Viqueira entendía la psicología desde un marco amplio de índole filosófica» (p. 128) y es, en cierta forma, desde ese prisma desde el

que también podemos tanto analizar su acercamiento psicológico a la música como valorar la forma en que recogía y sopesaba los estudios científicos coetáneos. Sin duda, esa amplia sensibilidad filosófica y estética está presidida por su socialización krausista, pero es evidente que en ella también resuenan ecos de las importantes aproximaciones de Schopenhauer y Nietzsche a la música. Para ambos filósofos, la música ocupaba algo más que un mero lugar adicional entre las restantes artes y su naturaleza transcendía los fines del lenguaje o la poesía (Storr, 2007). Desde planteamientos diferentes, los autores germanos consideraban que la música permitía algún tipo de acceso o encuentro con la auténtica esencia de la subjetividad o la vida humana, inaprensible por el mero ejercicio de la razón o la descripción del lenguaje (Schopenhauer, 2005; Nietzsche, 1986).

Quizá el voluntarismo musical de Schopenhauer, que enfatizaba el alejamiento del sufrimiento y el tormento de la existencia, o la postura de Nietzsche, que entendía que la música agudizaba como ninguna otra arte nuestro sentido de participación en todas las dimensiones de la vida –desde la tragedia a la alegría–, resonaba de alguna manera en la continua e incierta oscilación entre el sufrimiento y la conciencia de existir en la que la enfermedad colocaba a Viqueira. De lo que no cabe duda es de que, próximo al imperativo romántico, como los propios Schopenhauer y Nietzsche, Viqueira conecta la experiencia musical con el despliegue histórico de la emocionalidad humana. Más allá de la mera expresividad, la música se engrana en un proceso complejo para el descubrimiento y comprensión de la esencia musical y, por ende, de la propia existencia; ya sin concesiones meramente subsidiarias a la relación de la música con cuestiones como el cortejo o el lenguaje.

La música como compromiso ético y estético: convivencia y relativismo

El segundo punto clave de *Nacimiento y Evolución de la Música* hace referencia a la función socio-cultural del arte; más concretamente a la dimensión ética de la experiencia estética. Viqueira considera que «es un deber del artista no permanecer pasivamente en las formas consagradas, académicas y muertas» (Viqueira, 1923/1924, p. 240), cuestión en la que puede vislumbrarse la necesidad ética de revolucionar el arte, de no dejarlo nunca estancarse y de buscar continuamente alternativas al servicio de formas de vida más dignas (Blanco, 2006).

Sin duda, en este horizonte ético se dejan sentir nuevamente los componentes krausistas e institucionistas que caracterizan la perspectiva de Viqueira. La misma preocupación por los orígenes de la música implica sopesar el espíritu de sociabilidad que permite la formación de las primeras comunidades humanas. Arte y grupo se funden desde sus propios inicios, se encuentran en la base misma de nuestros modos de relación. De esta forma, la evolución técnica y estética son consustanciales a la realidad social e histórica que toque vivir. En línea con todo ello, la perspectiva krausista, heredera del

idealismo alemán, comprendía el arte como cristalización del espíritu de una Nación, una época o de la propia Humanidad (Sánchez de Andrés, 2012).

Proyectado en el horizonte contemporáneo, el corolario práctico e inmediato de esa forma de entender la evolución y organización de la humanidad era sopesar qué ocurría concretamente en el caso español. En este punto la perspectiva del krausismo, incluyendo a Viqueira, converge con la del así llamado Regeneracionismo y el pésimo diagnóstico realizado por la *intelligentsia* liberal española a propósito de las estructuras sociales y la mentalidad colectiva tras el desastre del 98 (Castro, 2004). Entre los medios de intervenir y reparar la crisis nacional hay que entender todo el proyecto pedagógico del institucionismo, incluyendo las dimensiones estéticas, y no en menor medida que las científico-técnicas. De hecho, desde esta sensibilidad habría que comprender la gran presencia de la música en el plan de acción y reforma social impulsado desde la ILE. Más allá de comprometerse con el descubrimiento de nuestra naturaleza humana y su capacidad de cambio, la música tiene que ver con la intención de seguir explorando formas de relacionarnos, de organizarnos y de optimizar la convivencia.

La inscripción de lo artístico en la médula del proyecto social, en el caso de Viqueira, deja adivinar también rasgos democratizadores que, en cierto sentido, evocan propuestas políticas y estéticas contemporáneas, similares, por ejemplo, a las de pragmatistas como John Dewey (1859-1952). Para ambos autores la particularidad o escasez puntual de vocaciones artísticas no es incompatible con la existencia, en mayor o menor medida, de talento y capacidad estética en todos los seres humanos. La música, de esta forma, obtiene su sentido y su significado en la misma sociedad de la que surge, y ahí radica, precisamente, su importancia pedagógica y el valor de promover tanto sus aspectos creativos como receptivos. Viqueira delinea, así, un compromiso ético para la experiencia estética que está profundamente ligado al valor social y compartido de la misma.

Precisamente por su progresismo ideológico, las ideas colectivistas de Viqueira son coherentes con cierto eurocentrismo civilizatorio y la propia idea de progreso social tan típica de la modernidad. En todo caso, no es una perspectiva totalizadora y cerrada en su filiación occidental, o al menos contempla posibilidades híbridas entre diversas formas culturales. Como ya hemos adelantado, especialmente interesante a ese respecto es su comentario sobre la música «primitiva» negra y las posibilidades que ésta puede presentar como germen de renovación musical; de tal manera que:

la música europea representa solo un período de evolución y permite esperar futuras posibilidades. Es necesario el experimento en arte para lograr estas formas futuras. Quizá elementos de la música primitiva (verbigracia de la música negra) puedan aprovecharse para integrar la nueva música, cooperando a su enriquecimiento (Viqueira, 1923/1924, p. 240).

Viqueira sostiene así una visión marcadamente distanciada de la perspectiva racista, atávica y degenerada de lo primitivo presente en autores de su misma época, como Cesare Lombroso (1835-1909), Max Nordau (1849-1923) o, en España, Rafael Salillas (1854-1923). En líneas generales, para todos ellos el arte primitivo era la manifestación de la inferioridad psicológica de los pueblos que la practicaban; un arte rudimentario y salvaje que en no pocas ocasiones remitía directamente a desarreglos psicopatológicos y mórbidos (Jiménez, 2006). Aceptar la riqueza de la música «primitiva» frente a estas tesis implica incidir, de nuevo, en la idea de que la música es una exigencia común a toda la humanidad. Rebasando ordenamientos y jerarquías estéticas y etnopsicológicas, las formas específicas que presenta la música son el medio propio que cada época y cada arte musical encuentra a la hora de responder a aquel imperativo expresivo.

Por supuesto, el comentario de Viqueira sobre el germen renovador de la música primitiva no era, ni mucho menos, inédito o novedoso. En realidad, muchos compositores europeos habían empezado a integrar dicho germen en las nuevas formas musicales. En España, por ejemplo, es el caso de Manuel de Falla o de un músico muy afín al entorno institucionista como Felipe Pedrell. Este clima musicológico tampoco es ajeno al nacionalismo romántico y la exaltación del folclore popular obrado desde mediados del siglo XIX y principios del XX. El *leitmotiv* implica buscar en los usos y costumbres del pueblo llano, supuestamente no intoxicadas por la veleidades de la modernidad, las esencias singulares y características del espíritu nacional; si bien en el caso del liberalismo español, incluyendo el institucionismo, tal empresa se enmarcaba dentro de la concepción más amplia y universalista de humanidad y un reformismo científico coherente con la idea de progreso social (Sánchez de Andrés, 2012). En lo que respecta a Viqueira, hemos señalado en otros trabajos que nuestro autor era afectivamente gallego e intelectualmente universalista; con el corazón puesto en Galicia y la razón en Berlín (Blanco, 1986).

Sin duda, su concepción de la música y el arte también se ajustan perfectamente a esa afirmación. En un ensayo tardío dedicado a «La canción gallega», editado a título póstumo en *Ensaíos e Poésías* (Viqueira, 1974), defiende abiertamente la idea de que el rescate del verdadero y primitivo espíritu musical del pueblo gallego, escondido y degenerado en el marasmo de las canciones marineras de ida y vuelta, exige la contribución de la etnomusicología en tareas de recolección, análisis y catalogación, y de la música académica contemporánea en el horizonte de la creación. Defiende que la música gallega es, esencialmente, música melódica cantada y que su forma musical propia es, sin duda, el *lied*. Reivindica el papel decisivo de compositores como Marcial Adalid (1826-1881) o de su discípulo José Baldomir (1867-1947) como estandartes de este movimiento culturalmente híbrido, que, armado de recursos culturales sembrados en la moderna Europa de la razón, es capaz de remover con pasión la tierra en la que Martín Codax había plantado sus cantigas de amigo.

A MODO DE REFLEXIÓN FINAL: ¡HACIA EL FUTURO!

No deja de resultar sorprendente que alguien como Viqueira, para quien el futuro inmediato siempre estaba teñido por el dolor y las incertidumbres aciagas de una enfermedad incurable, fuera capaz de cerrar el ensayo que venimos tratando con un vehemente «¡Hacia el futuro!» (Viqueira, 1923/1924, p. 240). Esas palabras finales parecen traslucir un espíritu optimista e inquebrantable que, en todo caso, trasciende la propia vida para inscribirse, a la manera krausista, en el progreso colectivo de toda la humanidad. Como hemos señalado, tanto en el krausismo como en la psicología de Stumpf, Viqueira encontró una exigencia fundamental para el arte y la música. Con ello impugnaba el carácter subsidiario o derivado que lo estético adquiriría en marcos teórico-institucionales tan potentes para la época como el wundtiano o el propio darwinismo.

Lo actual de todo ello quizá no sea tanto hasta qué punto las artes y, concretamente la música, están entrelazadas en nuestra «naturaleza humana» fundamental —el genotipo de la especie, diríamos seguramente ahora—, sino hasta qué punto tienen capacidad para cambiarla; esto es, en qué medida pueden aumentar las posibilidades de nuestra actividad y experiencia y de explorar nuevos sentidos y significados para la vida humana. De las reflexiones de Viqueira se desprende que el arte en general y la música en particular son ámbitos de experiencia y prueba tan legítimos como los así llamados «científicos»; ámbitos que, engranados en actividades humanas, interpelan a la propia psicología para que debata y reflexione sobre sus propios presupuestos teóricos y funciones sociales. Como el arte y la música, la psicología está inserta en trayectorias y contextos donde puede cumplir simplemente funciones socio-culturales reproductoras y asistencialistas o, alternativamente, poner a prueba herramientas e ideas críticas. Al fin y al cabo, como decía el propio Viqueira en su ensayo, la música puede ser tanto un canto de amor como un canto de guerra (Viqueira, 1923/1924, p. 319).

De la misma manera que algunos autores actuales como Tim Ingold abogan por una relación inclusiva entre la música y Ciencias Sociales como la Antropología (Ingold, 2013), parece que Viqueira trataba de distanciarse de una mera psicología «de» la música para empezar a hablar de una psicología «con» música. Entendidas en esa posición dialogante, música y psicología colaboran en una comprensión amplia y compleja de la naturaleza humana, pero también obligan a mirar hacia el futuro, al cambio constante y las posibilidades de responder a las exigencias derivadas de la convivencia humana. A ese respecto, la música debe entenderse como un eterno interrogante que nos interpela continuamente, que nos enfrenta sin cesar, como hemos afirmado en otro lugar, con nuestro compromiso ético y estético, con nuestra obligación de construir un mundo al tiempo más verdadero y más bello, y hacerlo, además, a pesar de nuestra inevitable condición efímera (Blanco, 2006). La propuesta casi se corresponde punto por punto

con la filosofía vital de Viqueira y su voluntad de contribuir a la construcción de un mundo más bello, más digno y, en definitiva, más inteligente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraham, O. & Hornbostel, E. M. (1903). Tonsystem und Musik der Japaner. Original en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4. En C. Stumpf, C. & E. M. van Hornbostel (Eds.), *Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft* (pp. 181-231). Munich, Deutschland: Drei Masken Verlag.
- Abraham, O. & Hornbostel, E. M. (1906). Phonographierte Indianermelodien aus British-Columbia. Original en *Boas Anniversary Volume*. En C. Stumpf & E. M. Hornbostel (Eds.), *Sammelbände für Vergleichender Musikwissenschaft* (pp. 293-310). Munich, Deutschland: Drei Masken Verlag
- Blanco, F. (1986). Introducción al pensamiento de Juan Vicente Viqueira: lo filosófico y lo psicológico. *Untia: Boletín do Seminario de Estudos Mariñans*, 2, 7-16.
- Blanco, F. (1993). *J.V. Viqueira y la Psicología Española de Principios de Siglo*. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral inédita.
- Blanco, F. (2006). Elementos de arte y estética en Viqueira. *Revista de Historia de la Psicología*, 27(2/3), 45-51.
- Blanco, F. & Rosa, A. (1991). J.V. Viqueira y la Psicología española de principios del siglo xx. *Revista de Psicología General y Aplicada*, 44(1), 127-136.
- Carpintero, H. (1982). The introduction of scientific psychology in Spain: 1875-1900. En W. R. Woodward & M. G. Ash (Eds.), *The problematic Science: Psychology in Nineteenth-Century Thought* (pp. 255-275). New York, NY: Praeger.
- Carpintero, H. (2004). *Historia de la Psicología en España*. Madrid: Pirámide.
- Castro, J., Pizarroso, N. & Morgade, M. (2005). La psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del XX. *Estudios de Psicología*, 26(2), 195-220.
- Castro, J. (2004). *La Psicología del pueblo español: El papel del discurso psico-sociológico en la construcción de la identidad española en torno a la Crisis del 98*. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral inédita.
- Castro, J. & Sánchez-Moreno, I. (2010). Wundt y la Música: argumentos genealógicos para repensar la Psicología de la Música. *Epistemus*, 1, 21-54.
- García-Sabell, D. (1974). Prólogo, en *X.V. Viqueira: Ensaíos e Poesías*. Vigo, España: Galaxia.
- Hornbostel, E. M. (1905/2001). Los problemas de la musicología comparada. En F. Cruces (Ed.), *Las lecturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 41-58). Madrid, España: Trotta.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London, England: Routledge.

- Jahoda, G. (1995). *Encrucijadas entre la cultura y la mente. Continuidades y cambio en las teorías de la naturaleza humana*. Madrid, España: Visor.
- James, W. (1890/2007). *Principles of Psychology, vol 2*. New York, NY: Cosimo Classics.
- Jiménez, B. (2006). El baile y el movimiento del cuerpo «degenerado» de finales del s. XIX y principios del XX. *Revista de Historia de la Psicología*, 27(2/3), 63-70.
- Lafuente, E. (1980). Sobre los orígenes de la psicología científica en España: el papel del movimiento krausista. *Estudios de Psicología*, 1, 139-147.
- López Morillas, J. (1980). *El krausismo español*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Marías, J. (1978). Generaciones españolas desde la del 98. En *Cambio Generacional y sociedad*. Madrid, España: Karpos.
- Martínez, N. & Müllberger, A. (2008). Una aproximación a la experiencia de Viqueira en Gotingen. *Revista de Historia de la Psicología*, 29(3/4), 115-122.
- Mestre, M.V. & Carpintero, H. (1982). Psicólogos españoles: J. V. Viqueira López (1886-1924). *Revista de Historia de la Psicología*, 3(2), 133-156.
- Müllberger, A. (2008). Spanish experience with German Psychology prior to World War I. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 44(2), 161-179.
- Nietzsche, F. (1986). *En torno a la voluntad de poder*. Barcelona, España: Planeta- De Agostini.
- Núñez, D. (1987). *La mentalidad positiva en España*. Madrid, España: UAM Ediciones.
- Regueira, R. (1992). *Xohan V. Viqueira. Teoría e Praxe*. Iria Flavia (Padrón), España: Novo Século.
- Rosa, A., Huertas, J.A. & Blanco, F. (1996). *Metodología para la Historia de la Psicología*. Madrid, España: Alianza Psicología.
- Sánchez de Andrés, L. (2012). *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Madrid, España: Sociedad Española de Musicología.
- Sánchez-Moreno, I. (2013). *La melodía interrumpida: análisis histórico-genealógico de los fundamentos mediacionales en Psicología de la música*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Tesis doctoral inédita.
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, España: Trotta.
- Simmel, G. (1882/2010). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires, Argentina: Gorla.
- Storr, A. (2007). *La música y la mente*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Stumpf, C. (1883). *Tonpsychologie* (Vol. 1). Leipzig, Deutschland: Verlag von S. Hirzel.
- Stumpf, C. (1885/2010). *Musikpsychologie In England*. La Vergne, Deutschland: Kessinger.
- Stumpf, C. (1890). *Tonpsychologie* (Vol. 2). Leipzig, Deutschland: Verlag von S. Hirzel.
- Stumpf, C. (1911/2012). *The Origins Of Music*. Oxford, England: Oxford University Press & European Society for the Cognitive Sciences of Music.

- Tena-Dávila, M. J. & Blanco, F. (2005). Apuntes sobre el lugar de la psicología infantil y pedagógica en la obra de Viqueira. *Revista de Historia de la Psicología*, 26(4), 111-138.
- Veiga do Campo, L. (1969). *Xoan Vicente Viqueira: Vida, Personalidade e Pensamento*. Buenos Aires, Argentina: Col. Mestres do Galegismo.
- Viqueira, J.V. (1914). Las direcciones actuales de la psicología. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 647, 62-63.
- Viqueira, J.V. (1915a). Sobre el dibujo de los niños. *Actas del Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Sección VI*, t. VII, Ciencias históricas, filosóficas y filológicas, 215-238.
- Viqueira, J.V. (1915b). Forma y color en el dibujo infantil. *Actas del Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Sección VI*, t. VII, Ciencias históricas, filosóficas y filológicas, 243-250.
- Viqueira, J.V. (1917). Nota acerca de las corrientes de la psicología actual. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 689 y 690, 236-243, 268-273.
- Viqueira, J.V. (1918a). La crisis de la psicología experimental. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 704, 346-348.
- Viqueira, J.V. (1918b). Notas sobre la Historia de la Psicología. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 695 y 698, 56-60, 149-152.
- Viqueira, J.V. (1923/1924). Nacimiento y Evolución de la Música. *Alfar. Revista de la Casa América-Galicia*, 30, 32, 36 y 37, 318-319, 420-421, 184-185, 237-240.
- Viqueira, J.V. (1926a). *Elementos de Ética e Historia de la Filosofía*. Madrid, España: Juan Pueyo.
- Viqueira, J.V. (1926b). *Introducción a la Psicología Pedagógica*. Madrid, España: Librería Beltrán.
- Viqueira, J.V. (1930/1965). *La Psicología Contemporánea*. México, D.F.: Editora Nacional.
- Viqueira, J.V. (1974). *Xoan Vicente Viqueira: Ensaos e poesias*. Vigo, España: Galaxia.

Artículo recibido: 22-07-14

Artículo aceptado: 09-09-14