





# La Tradición Pitagórica en el Pensamiento Filosófico-Musical de la Antigüedad

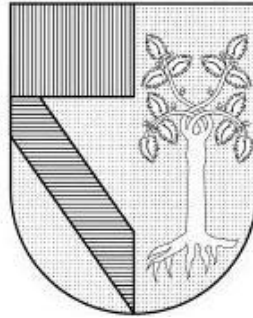
Los Modos y los Afectos



**UNIVERSIDAD PANAMERICANA**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**



**“LA TRADICÓN PITAGÓRICA EN EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO-  
MUSICAL DE LA ANTIGÜEDAD”**

**T E S I S**

**Q U E   P R E S E N T A**

**YOLANDA PICASEÑO GÓMEZ**

**P A R A   O B T E N E R   E L   G R A D O   D E :**

**MAESTRO EN FILOSOFÍA ANTIGUA**

**DIRECTOR DE LA TESIS:**

**Dr. ANDRÉ LAKS**



# Agradecimientos

Con todo mi corazón agradezco a las dos personas más influyentes que me llevaron a emprender la cruzada hacia el mundo de la filosofía antigua y medieval, Jorge Eduardo Bonilla, y, por otro lado, a Marta Santibañez, quien me ha hecho amar, encarnar, vivir e interesarme por el gran universo que es la música. Gracias a ellos, le doy sentido, valor, e importancia a la música desde la filosofía, así como también veo a la Filosofía materializarse en la Música.

Agradezco encarecidamente a la Universidad Panamericana y al Dr. André Laks por la oportunidad de desarrollar este descabellado e íntimo proyecto, gracias por la guía y las múltiples herramientas que he podido adquirir para poder concretar satisfactoriamente lo que ahora sé que es apenas el inicio de toda una vida de investigación. A su vez, doy gracias a la motivación que desde un inicio recibí por parte del Dr. Mauricio Lecón, gracias por la bienvenida, la solución de todas mis dudas y el acompañamiento hasta el último momento. Un especial agradecimiento al profesor Gregorio de Gante, pues, sin saberlo, puso en mis manos justo lo estaba buscando; *Sobre la Música* de Arístides Quintiliano, sumado a otras herramientas que me fueron útiles, y no menos importante, el haberme presentando con Sergio.

Continúo agradeciendo a mis maestros de música, quienes tuvieron paciencia conmigo ante inquisitivas, insistentes y raras preguntas. Primero, gracias a Carla Filomeno por no dejarme caer, por su compromiso, su pasión y su amistad. Gracias también a Sergio Embleton, quien me recibió de oyente varios semestres en sus cursos de Historia de la Música en Grecia y Roma, así como también me dedicó tiempo a revisar parte del escrito. Gracias a Rodrigo Diéguez, mi profesor de guitarra clásica, quien también estuvo en mi acompañamiento de inquietudes teóricos musicales.

Un reconocimiento a mis amistades más valiosas, por soportarme con largas charlas que ayudaron a cultivar y enriquecer este escrito; Domingo Estrada, Lissi Latisnere, Jeremy Coleman y, un especial agradecimiento a Ernesto González por acompañarme en todo el proceso de mi escrito y leer conmigo cada línea escrita, borrada, reconstruida y ahora impresa de este texto. En verdad, gracias a todos por el amor, la paciencia y la amistad. Gracias porque fue una luz que me ayudó a mantener la constancia. Agradezco también a Alfredo Garduño, por su cariño y prestar oídos para estudiar conmigo y acompañarme a desenmarañar mis ideas.

Desde luego, agradezco a mis padres, Yolanda y Arturo, quienes sin entender nada de lo pienso, estudio, leo, digo o escribo, mantienen su apoyo, amor y respeto por mis pasiones: la Filosofía y la

Música. También agradezco a mi hermano, Arturo, quien me inspira y motiva siempre a seguir mis sueños y pasiones por muy locas que sean.

Finalmente, quiero agradecer a cada una de las Instituciones que me han permitido presentar mis ponencias, pues todas han sido de Filosofía de la Música, y estos han sido los espacios de retroalimentación más desafiantes, puesto que, ha sido ahí donde he llegado con inicios, ideas sueltas, dudas, y a pesar de que no siempre he obtenido respuestas, he encontrado reconocimiento y aliento para no dejar en saco roto ese conjunto de bocetos que hoy forman parte de algo que empieza a tomar forma, pues, no puedo afirmar que ha concluido este proyecto. No obstante, haciendo recuento de algunas ponencias pasadas, percibo ya cierta madurez en la reflexión filosófica, cuyo proceso ahora entiendo, no puede ser tan rápido. En estos encuentros he podido conocer personas que me han corregido, redireccionado, retroalimentado y motivado para crecer y adquirir mejores recursos para continuar en mi camino de la Filosofía y la Música, una senda que apenas comienza y con gratitud reconozco cada aspecto que me ha dado luz para persistir.

# Índice General

|                                                                                                                               |        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| <a href="#">Lista de Abreviaturas.....</a>                                                                                    | 12     |
| <a href="#">Lista de Traducciones.....</a>                                                                                    | 13-14  |
| <a href="#">Introducción.....</a>                                                                                             | 15-22  |
| <a href="#">Capítulo I– Máthesis y Éthos I: Una introducción al pensamiento filosófico-musical antiguo- La Música Sonora.</a> |        |
| I. <a href="#">Introducción.....</a>                                                                                          | 23-26  |
| II. <a href="#">La Experiencia Musical y La Respuesta Afectiva</a>                                                            |        |
| 1. <a href="#">La experiencia musical sonora.....</a>                                                                         | 26-30  |
| 2. <a href="#">Los <i>Modos</i> o Catálogo de Experiencias Musicales <i>Mathematizadas</i>.....</a>                           | 30-31  |
| 2.1 <a href="#">Modalidad, Tonalidad y Modos Clásicos.....</a>                                                                | 31-36  |
| 2.2 <a href="#">Modos y Éthos.....</a>                                                                                        | 36-39  |
| a) <a href="#">Generalidades de los <i>Modos</i>.....</a>                                                                     | 39-40  |
| b) <a href="#">Lidio.....</a>                                                                                                 | 40-41  |
| c) <a href="#">Jónico.....</a>                                                                                                | 41     |
| d) <a href="#">Mixolidio.....</a>                                                                                             | 41-42  |
| e) <a href="#">Dórico.....</a>                                                                                                | 42-43  |
| f) <a href="#">Eolio.....</a>                                                                                                 | 43     |
| g) <a href="#">Frigio.....</a>                                                                                                | 43     |
| h) <a href="#">Locrio.....</a>                                                                                                | 43-44  |
| i) <a href="#">Otros.....</a>                                                                                                 | 44     |
| 2.3 <a href="#">Evaluación de los <i>Modos</i> y <i>Éthos</i>.....</a>                                                        | 44-45  |
| <a href="#">Capítulo II- Máthesis y Éthos II: El Pitagorismo Platónico y La Música Especulativa.</a>                          |        |
| I. <a href="#">La Música Especulativa: Filosofía, Música y Pitagorismo de la Antigüedad.....</a>                              | 448-49 |

|                                                                                                                        |         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| II. <a href="#">El Pitagorismo Platónico</a> .....                                                                     | 49-51   |
| 1. <a href="#">Máthesis Pitagórica: Todo es Número</a> .....                                                           | 52-55   |
| 2. <a href="#">La Doctrina del Alma</a> .....                                                                          | 56-65   |
| 3. <a href="#">Las Matemáticas y <i>Cuadrivio Pitagórico</i></a> .....                                                 | 65-69   |
| III. <a href="#">La Armonía de las Esferas: El Pitagorismo y la Música Especulativa (Pensamiento Metafísico)</a> ..... | 69-73   |
| IV. <a href="#">Conclusiones</a> .....                                                                                 | 73-75   |
| Capítulo III.- <a href="#">Arístides Quintiliano: La Metafísica Pitagórico-Musical</a>                                 |         |
| I. <a href="#">¿Quién es Arístides Quintiliano?</a> .....                                                              | 78-82   |
| II. <a href="#">¿Por qué Arístides Quintiliano? El proyecto metafísico-musical</a> .....                               | 82-88   |
| III. <a href="#">¿Por qué Quintiliano para este proyecto de investigación?</a> .....                                   | 88-89   |
| IV. <a href="#">¿Por qué la música como protagonista de la investigación?</a> .....                                    | 89-91   |
| V. <a href="#">Arístides Quintiliano: El Macrocosmos</a>                                                               |         |
| 1. <a href="#">Introducción</a> .....                                                                                  | 91-92   |
| 2. <a href="#">Supuestos Metafísicos: Limitaciones de la obra</a> .....                                                | 92-95   |
| 3. <a href="#">Estoicismo: Principio de Simpatía</a> .....                                                             | 95-99   |
| 4. <a href="#">Neoplatonismo: División de Regiones y Emanaciones</a> .....                                             | 99-103  |
| 5. <a href="#">Astronomía y antiguos calendarios griegos</a> .....                                                     | 103-106 |
| 6. <a href="#">Calendarios atenienses</a> .....                                                                        | 106-108 |
| 7. <a href="#">Macrocosmos, Microcosmos y Armonía de las Esferas</a> .....                                             | 108-110 |
| VI. <a href="#">Del Macrocosmos al Microcosmos</a>                                                                     |         |
| 1. <a href="#">Los Opuestos</a> .....                                                                                  | 111-119 |
| a) <a href="#">Sonidos fijos, móviles, agudos y graves</a> .....                                                       | 113-116 |
| b) <a href="#">Solfeo griego: lo masculino y lo femenino</a> .....                                                     | 117-119 |
| 2. <a href="#">Elementos y Estaciones del Año</a> .....                                                                | 119-120 |
| 3. <a href="#">Solfeo y Elementos</a> .....                                                                            | 120-121 |

|       |                                                                                                   |         |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 4.    | <a href="#">Cuerpos y Armonía (Sistemas y Géneros)</a> .....                                      | 122-123 |
| 5.    | <a href="#">Planetas, Octavas (<i>Modos</i>) y Ensamble</a> .....                                 | 123-132 |
| VII.  | <a href="#">Microcosmos</a>                                                                       |         |
| 1.    | <a href="#">Introducción: Pitagorismo Platónico</a> .....                                         | 132     |
| 2.    | <a href="#">Fármaco, Diagnóstico y Educación</a> .....                                            | 133-134 |
| 3.    | <a href="#">Acerca del alma</a> .....                                                             | 135-137 |
| a)    | <a href="#">Dualidad: Masculino y Femenino</a> .....                                              | 137-138 |
| b)    | <a href="#">Especies y Partes del Alma, Tipos de Aprendizaje y Etapas de la Vida Humana</a> ..... | 138-143 |
| c)    | <a href="#">Etapas de la Vida Humana y Las Virtudes Morales</a> .....                             | 143-145 |
| 4.    | <a href="#">Sentidos Físicos y Bienes Corporales</a> .....                                        | 145-149 |
| VIII. | <a href="#">Ensamble Musical: La afectividad Musical</a>                                          |         |
| 1.    | <a href="#">Los Componentes Musicales</a> .....                                                   | 149-152 |
| 2.    | <a href="#">La Respuesta Afectiva</a> .....                                                       | 153-154 |
| 3.    | <a href="#">Los Modos</a> .....                                                                   | 154-156 |
| IX.   | <a href="#">Conclusiones</a> .....                                                                | 157-160 |
|       | <a href="#">Bibliografía</a> .....                                                                | 161-166 |

## Lista de Abreviaturas

### **Arístides Quintiliano (AQ)**

*De musica*      Sobre la música

### **Aristóteles (Arist.)**

*Met.*      Metafísica

*Prob.* Problemas

### **Aristóxeno**

*Arm.*      Harmónica

*Rítm.*      Rítmica

### **Arquitas (Arq.)**

*Fr.*      Fragmentos

### **Filolao**

*Fr.*      Fragmentos

### **Homero (Hom.)**

*Il.*      Ilíada

*Od.*      Odisea

### **Platón**

*Ban.*      Banquete (Symposio)

*Fd.*      Fedón

*Fdr.*      Fedro

*Fl.*      Filebo

*Lg.*      Leyes

*Rep.*      República

*Tim.*      Timeo

## Lista de Traducciones

### **Arístides Quintiliano (AQ)**

*De musica* (Griego) R.P. Winnington- Ingram, Alemania, Trent University Library, 1963.

*Sobre la Música* (Español) Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, Gredos, 1996.

*De Musica* (Inglés) Andrew Barker en Greek Musical Writings: II Harmonic and Acoustic Theory, New York, 2004.

### **Aristóteles (Arist.)**

*Met.* Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1996.

*Prob.* Ester Sánchez Millán, Madrid, Gredos, 2004.

### **Aristóxeno**

*Arm.* Francisco Javier Pérez Cartagena, Madrid, Gredos, 2009.

*Rítm.* Francisco Javier Pérez Cartagena, Madrid, Gredos, 2009.

### **Arquitas (Arq.)**

*Fr.* Carl Huffman, USA, Cambridge University Press, 2005.

### **Boecio**

*De musica* Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid, Madrid, Gredos, 2009.

### **Diógenes Laercio (DL)**

*Vidas* Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2013.

### **Filolao**

*Fr.* Carl Huffman, USA, Cambridge University Press, 1993.

### **Homero (Hom.)**

*Il.* Luis Segalá y Estalella, Madrid, Mestas Ediciones, 2010.

*Od.* Luis Segalá y Estalella, Madrid, Mestas Ediciones, 2010.

### **Isidoro de Sevilla**

Yolanda Picaseño Gómez

*Etym.* José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

### **Jámblico (Jam.)**

*TA* Robin Waterfield, USA, Phanes Press, 1988.

### **Macrobio**

*CSS* Fernando Navarro Antolín, Madrid, Gredos, 2006.

– Jordi Raventós, Madrid, Siruela, 2005.

– Jacobus Willis, Berlín, Teubner Stuttgart und Leipzig, 1994

### **Marciano Capella (MC)**

*DN* William Harris Stahl, Richard Johnson y E. L. Burge, USA, 1977.

### **Nicómaco de Gerasa (Nicom.)**

*Man. Arm.* Flora R. Levin, USA, Phanes Press, 1994.

### **Platón**

*Ban.* M. Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 2008.

*Fd.* Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 2008.

*Fdr.* Emilio Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 2008.

*Fl.* Ma. Ángeles Durán, Madrid, Gredos, 2008.

*Gorg.* J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 1987

*Lg.* Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1999.

*Men.* F.J. Olivieri, Madrid, Gredos, 1987.

*Rep.* Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 2008.

*Tim.* Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 2008.

### **San Agustín**

*De musica* Jesús Luques Moreno y Antonio López Eisman, Madrid, Gredos, 2007.



## Introducción

*¿Por qué sentimos lo que sentimos con la música? ¿Acaso fue sólo una oportuna ocurrencia decir que los tonos mayores brindan calidez y algarabía mientras que los tonos menores, tristeza, languidez y melancolía? Desde la antigüedad se ha tenido consciencia de un cierto cromatismo afectivo que la música tiene en las almas del ser humano, pero ¿cómo se explica ese efecto tan particular de los usos musicales?*

Dos grandes factores llevan al emprendimiento de la presente investigación, el primero se debe a una peculiar experiencia musical -de índole personal-, misma que, no fue precisamente una caminata casual cerca de una herrería, pero fue el regaño de cierta directora coral que no quería que un *Pannis Angelicus* se cantara con estilo Mozart, lo que llevó al planteamiento de la *naturaleza de la música*. En aquella ocasión, la directora sacó a su coro del estudio de grabación para reclamar que se siguiera la lectura de la partitura y las dinámicas que ella iba señalando con sus manos. Al final de su reprensión, ella espetó algo que fue clave. Ella dijo algo como... “¡Canten lo que pide la música!”. Esa frase, a lo mejor, pasó por largo para algunos, otros tal vez terminaron dedicando horas y años de estudio a determinar *¿qué es exactamente lo que exige -de suyo- la música?, ¿Qué es lo propio e inherente a la música?* Es decir, *¿la música por sí sola, por su naturaleza, tiene algo determinado que el intérprete debe reconocer y expresar o es algo que absolutamente depende del intérprete?*

La segunda causa es también particular, pero con un tenor más académico. Después de un tiempo de estudio en torno a la música de Hildegard Von Bingen, algunas satelitales lecturas resultaron extrañas e interesantes. No obstante, se requería de ciertas bases musicales histórica y teóricas para poder entender que *los modos medievales* no eran compatibles con la estructura musical de la música adjudicada a la Sibila del Rin. Retomando dichas lecturas, resultaba de sumo interés resaltar la afirmación de que los *modos* medievales contenían un *éthos* particular, es decir, que esa música se usaba para ciertas ritos y enseñanzas porque en ella había algo así como una *emoción pre-establecida*. Tras la andanada de la directora a las interpretaciones de su coro, estas ideas musicales parecían ser una respuesta plausible para aproximar el examen de cómo se determina lo que de suyo pertenece a la música. Entonces llega el segundo planteamiento; la *afectividad musical*.

Empieza la travesía en torno a los *modos* que, según la música antigua, se dividen en dos; los *modos medievales* y los *modos griegos (antiguos)*, ambas son formas de escalas y, según se reporta, éstos

contenían un *éthos*, es decir, un efecto que evocaba de cada una de las secuencias musicales. Estos *modos* fueron empleados para fines similares, pues ambos tuvieron presencia en la educación, sin embargo, de acuerdo a su contexto, tuvieron un matiz diferente. Olivier Cullin (2016), autor del texto *Breve Historia de la Música en la Edad Media* (2016) aclara que: “Si para los griegos la música era uno de los medios más eficaces para formar caracteres virtuosos, para San Agustín y Los Padres de la Iglesia que pretenden aproximar las almas a Dios, los cánticos son un poderoso instrumento al servicio de la fe, a condición de que la música esté organizada y sirva a la gloria de Dios” (Pág. 39). Si bien resaltan algunos nombres, es en general una idea que permea entre los pensadores de la edad media. Verbigracia, Aldalberto García de Mendoza en su obra *El oratorio, la misa y el poema místico. La música en el tiempo* (2013), señala lo siguiente: “En toda la Edad Media fueron tomados en este espíritu los Modos: el primero grave, el segundo triste, el tercero airado y místico, el cuarto armonioso y suave, el quinto alegre, el sexto devoto, el séptimo angélico y el último lleno de calma y moderación como corresponde a espíritus sabios y reposados (Pág 30)”. Por otro lado, de los *modos griegos*, Juan Bergua, en su obra *Pitágoras* (1958), dice que el *modo dórico* está relacionado con la virilidad y lo majestuoso, el *hipodórico* con lo estable, el *mixolidio* con lo patético, el *frigio* con lo agudo y entusiasta, el *hipofrigio* con lo trágico y ditirambo, el *lidio* con lo doliente y fúnebre, y, el *hipolidio* relacionado con lo disoluto, flojo y voluptuoso. Así, es destacable que a las formas musicales se les relaciona con una *cualidad afectiva* que podría vincularse con *efectos emotivos* propios de la experiencia humana y humana-divina.

Olivier Cullin (2016), señala algunos otros de los *efectos emotivos* que cautivaban a los autores medievales, así como San Agustín y Casiodoro con la alegría y la suavidad, éste segundo también con el placer y el gozo, Asclepiades y los efectos curativos, Aureliano de Réomé quién piensa que la música al ser una *oración absoluta*, representa la *comunión*, sobre todo por el *Agnus Dei*. Además, están Los Padres de la Iglesia, quienes admiran el organizado poder de los cánticos al servicio de la fe y la gloria a Dios, Amalario de Metz con el júbilo, entre otros. La armonía, como Cullin (2016) describe “funda la experiencia de la música. Es la <<del sonido significativo tomado primero en las palabras y luego en las notas>>” (Pág. 38).

Y, así, podría continuarse con el listado, pero ¿caso alguno de estos autores se preocupa por responder la causa del íntimo vínculo entre los *modos musicales* y sus efectos? ¿Por qué esos *modos* y no otros? La respuesta a la segunda pregunta, aparentemente, recae en un mito, aquel que dice que el Espíritu Santo se posó sobre los hombros de San Gregorio Magno para dictarle los legítimos cantos para la Santa Iglesia Católica. Sin embargo, eso sería nulificar los grandes esmeros de pensadores que se dedicaron al desarrollo de tratados donde la música tiene su papel como arte

sonoro, pero también como ciencia, es decir, la *Música Especulativa*. Es un momento histórico sumamente importante e interesante, pues, no hay un divorcio entre la filosofía, la teología y la música. Si se busca responder al primer cuestionamiento, es preciso ahondar en sus raíces.

Cattini en *Historia de la Música* (1979), comenta que para estudiar la música medieval hay que reconocer que sólo puede ser a la luz de la liturgia, sin embargo, ésta se fundó, principalmente, como una tradición oral. De modo que, no se puede tener un medio directo para saber cómo era la música antes del establecimiento de la escritura musical, que comienza hacia el Siglo XI con el monje Guido D'Arezzo. Y, puesto que la liturgia es el camino, entre los autores que habrán de considerarse emprendedores de la tarea, algunos son santos, teólogos y filósofos. Aún más correcto sería decir *continuar* con la tarea, porque, los pensadores medievales de mayor trascendencia en el área musical, son también continuadores de la *Música Especulativa* y herederos de tradiciones filosóficas que sustentan su común visión.

Olivier Cullin (2016), comenta en su introducción a cerca esta común perspectiva musical entre los pensadores medievales; la *Ars Musica*, que es la unión de la música técnica y la teórica. *Ars Musica* forma parte de la herencia de la tradición de las *Artes Liberales*, cuyo origen se remonta al pitagorismo platónico.

Es un gesto, un gesto misterioso y físico, un movimiento que remite a un insondable. También es número, porque está constituida por sonidos reducible a proporciones cifrables. Ahí reside la fuente de toda contemplación; el origen del mundo está contenido en él: el Número es la percepción de lo oculto, de su esencia y del misterio divino. Los Padres de la Iglesia, Boecio, Casiodoro, Isidoro de Sevilla y todos los otros autores medievales transmitirán la idea de una música especulativa, espejo de lo creado, filosofía de lo concebible, rama abstracta y sutil de un saber reservado a los únicos músicos verdaderos: los *musicí*. [...] La música es, pues, filosofía. Conocer la música significa ponerse en contacto con las leyes divinas y la belleza de toda creación (PP. 9-10).

La *Música Especulativa* es la silenciosa música que se contempla con el pensamiento. Cuando el alma presta atención, percibe las bellezas de la creación y en ellas encuentra que todo tiene armonía. Y aunque ésta tiene su manifestación y se percibe de forma material, lo que hace de esta idea algo más trascendental, es el esfuerzo de reconocer por medio del entendimiento los invisibles andamios que cimientan las bellezas materiales; la armonía del cosmos y sus proporciones que se ven replicadas en las estructuras y dinámicas de los seres. Esta es la *Música de las Esferas*, cuyo descubrimiento, se dice que es del Maestro Pitágoras.

La idea de la música como <<Número audible>> se debe a Pitágoras. Cuenta la leyenda que, mientras caminaba, pasó al lado de una fragua. Allí habría oído las armonías producidas por los cuatro martillos que golpeaban un yunque. Al pasar los martillos, descubrió que sus pesos respectivos eran 12, 9, 8 y 6

libras. Faltaba por establecer la relación entre éstos y la armonía prestablecida. La octava venía de la relación de los martillos de 12 y 6 libras, es decir, una relación numérica de 2/1; la quinta por la relación de los martillos de 12 y 8 libras o de 9 y 6 libras, o sea, una relación de 3/2; la cuarta por la relación de los martillos de 8 y 6 libras, o también de 12 y 9 libras, es decir, una relación numérica de 4/3; y el unísono por la relación de los martillos de 9 y 8 libras. [...] Por supuesto, el descubrimiento de Pitágoras, transmitido por la tradición helenística neoplatónica (por ejemplo, Nicómaco de Gerasa), fue evocado por las grandes figuras intelectuales de la Antigüedad tardía: Macrobio (a comienzo del siglo V) en su *Comentario sobre el Sueño de Escipión* (II, 1, § 9-13), Boecio (c 480-c 525) en el *De Institutione Musica* (I, 10) y, más sucintamente, por Casiodoro (c485-c 580) en su tratado principal, las *Institutiones divinarum et humanarum litterarum* (II, 5, §1). (Cullin, 2016, PP. 19-20).

El pensamiento musical medieval de los pensadores anteriores a San Gregorio Magno, comparten cualidades notorias en sus definiciones y reflexiones en torno a la música, mismas que permiten ver una clara adopción de la antigua *Música de las Esferas*. Sin lugar a dudas existen razones que justifican la continuidad de sus posturas. Entre las principales razones, estos autores tuvieron aproximación a las mismas bases, de las cuales destacan algunos textos platónicos de tintes pitagóricos; por un lado, se apropian de una cosmología armónica basada en el *Tímeo*, y otras que se ocupan de la *Doctrina del Alma*. En su conjunto, la cohesión de ambas divisiones tiene su paradero en la llamada *Armonía de las Esferas*, la cual sostendrá que el cosmos se expresa con *razones* armónicas. Cullin (2016), resalta lo siguiente:

Pero la evidencia no se disipa: la armonía de las Esferas sigue siendo inaudible para los mortales y la sinfonía celeste no deja de plantear una interrogante sobre las virtudes de un arte misterioso. Los dos textos que encierran y delimitan el espacio del quadrivium son el *Comentario al Tímeo* de Calcidio y el *Comentario al Sueño de Escipión* (II, 1-4) de Macrobio. El segundo es importante, ya que vuelve sobre el pasaje del *Sueño de Escipión* en la *República* (IV, c18) de Cicerón. Este extracto legitima verdaderamente la existencia de la música de las Esferas, y este texto de Macrobio el que será comentado y discutido a lo largo de toda la Edad Media. El autor establece un paralelismo entre las siete cuerdas de la lira y los siete planetas: la lira no hace otra cosa que imitar la música de los astros (Pág. 32).

De suerte que, la edad media no abandona ese conocimiento de la antigüedad, mismo que aún no tiene una separación clara entre metafísica, física, ética, ciencia y arte. Poco a poco los autores medievales, buscando justificar el carácter científico de la música, se esmerarán también en establecer límites claros entre las divisiones de las áreas de conocimiento que tienen su convergencia en la *Armonía de las Esferas*. Siguiendo también el modelo de estudio pitagórico, los pensadores antiguos y medievales adoptan las *Artes Liberales* para continuar su labor de esclarecimiento y enriquecimiento.

¿Qué son las artes liberales? Tres disciplinas repartidas en el trívium o artes triviales y otras cuatro en el cuadrivium o artes reales. El primer grupo está formado por las artes del lenguaje; el segundo circunscribe las ciencias del número: aritmética, geometría, astronomía y música. Se llaman <<libres>> a estas ciencias porque, en su origen, las practicaban los hombres libres, mientras que en las artes serviles (arquitectura, escultura, pintura y música instrumental) trabajan los esclavos o libertinos. (Cullin, 2016, Pág. 25).

No obstante, la organización de las Artes Liberales sufre varios cambios antes de su versión final, por ejemplo, Cullin (2016), menciona que Varón (120 a.C.) afirma que son nueve artes, pues incluye a la arquitectura y a la medicina, por otro parte está Séneca, quien solamente contempla cinco artes; gramática, música, aritmética, geometría y astronomía. Finalmente, es con el *De nuptiis Philologiae et Mercurii et septem artibus liberalibus* (*Las bodas de Filología y Mercurio y las siete artes liberales*), la obra con la cual se establece el número definitivo de artes liberales. Esta es una de las obras más importantes, pues, llevará a tener repercusiones directas con el plano religioso y político para el Renacimiento Carolingio, donde:

La supervivencia de la formación clásica fue crucial para el desarrollo del llamado <<renacimiento carolingio>>, que debe su nombre a Carlo Magno, que murió en el 814. Además de fomentar las artes liberales y estudio de la Biblia, promovió la creación de un repertorio musical <<correcto>> o <<apropiado>> para los servicios religiosos [...], la misa y el oficio divino fueron las celebraciones rituales más importantes de la Iglesia medieval. La liturgia de la misa carolingia está centrada en torno a la eucaristía, una comida simbólica que representa la Última Cena. La primera mitad del servicio está formada por oraciones y lecturas separadas mediante cánticos; la segunda mitad conmemora la propia comida usando música y distintas ceremonias. Por otro lado, el oficio está formado por las ocho horas diarias de oración, en cada una de las cuales predomina el canto de salmos. En tiempos de Carlomagno se incluye un plan para cantar los 150 salmos a lo largo de la semana, fue adoptada gradualmente en todo el Imperio Carolingio. (Fassler, 2020, Pág. 26).

Además de los Padres de la Iglesia, hay otros autores que igualmente son relevantes para el pensamiento filosófico-musical pitagórico y que se inscriben a la común visión de las *Artes Liberales* y la *Armonía de las Esferas*. Margott Fassler (2020), menciona a Casiodoro<sup>1</sup> con sus *Institutiones* (*Instituciones*), donde propone una educación monástica con fundamento en las *Artes Liberales*. También se hace mención de Isidoro de Sevilla con su Enciclopedia<sup>2</sup>, donde define la música y quiénes son los verdaderos músicos. Por otra parte, Olivier Cullin (2016) afirma la presencia de San Agustín y Marciano Capella. El primero de ellos, en su obra, *De musica*, justifica que la música es un

---

<sup>1</sup> (SR 15:143-148; 2/7:33-38).

<sup>2</sup> (SR 16:149-155; 2/8: 39-45).

saber científico, propio del espíritu y opuesto lo empírico. Así mismo, destaca la dimensión ética en la música. Además;

San Agustín se inscribe en una perfecta continuidad con las declaraciones de Platón en el *Timeo* y en la *República*. El conocimiento del Número y sus propiedades (verdad, incommutabilidad, eternidad) se presenta como la meta fundamental del estudio de las ciencias y, más especialmente, de la música, pues las proporciones de la música, que actúan como metáforas sonoras de la Creación divina, conducen asimismo a la revelación y a la contemplación del misterio de Dios. [...] Los Números interiores, fijados a la memoria liberada de la servidumbre a la duración, definen realmente la música como una actividad altamente espiritual. (Pág. 21).

El caso de San Agustín resulta interesante porque se ocupará de la sensación sonora y ciertos efectos que puedan evocar en el hombre, proponiendo que sean los ritmos algo así como una afinidad y mecanismo propio del alma. Y, por otro lado, no muestra tanto interés en las escalas o en las formas melódicas. El otro autor es Marciano Capella, quien se piensa que leyó y retomó el tratado de Arístides Quintiliano, en su obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, donde plantea un recorrido por la *Armonía de las Esferas* y *Las Artes Liberales*.

Sin lugar a dudas, *La Armonía de las Esferas* es uno de los pilares que soporta el pensamiento musical de la Antigüedad, mismo que no puede desentenderse de la Filosofía. Además de Macrobio y Marciano Capella, Boecio, así como San Agustín, pensará en *La Armonía de las Esferas* y la determinación de los caracteres científicos de la música. Y es hasta Boecio donde hay una línea más clara entre ambas formas musicales.

El propósito de Boecio consiste en fundir en una síntesis armoniosa la aportación de Pitágoras, Platón y Aristóteles. Asimismo, acude también a otras fuentes: Euclides, Nicómaco, Aristoxeno y Ptolomeo. Su propósito científico se sitúa en la estela de los antiguos más que en el pensamiento cristiano contemporáneo. Boecio es el primero que categoriza y clasifica la música en sus diversos aspectos al enunciar su famosa trilogía, repetida, criticada y modificada en innumerables ocasiones a lo largo de los siglos hasta las lindes del Renacimiento: 1º musica mundana, 2º musica humana, 3º musica instrumentalis (Ibid. Pág. 22).

He aquí, con claridad, la primera separación teórica entre la *música sonora* y la *música especulativa*; la *música humana* e instrumental son las que constituyen a la música sonora y *artificial*, mientras que, la *música especulativa* es la *musica mundana*, que es lo mismo a la *Armonía de las Esferas*. Este concepto pitagórico-cosmológico establece una íntima y necesaria relación del Macrocosmos con el Microcosmos, donde las proporciones descubiertas por Pitágoras, son las que rigen el orden de todo. El mundo inferior, que es donde habita el hombre, está regido por el superior. Entonces, la *musica*

*humana* es una réplica de las proporciones que sustentan el Todo, pero la *Música Especulativa* es más que el estudio de la teoría musical sonora, es la cosmología que se sustenta en el *Número*.

De acuerdo a lo dicho, se hace mención de la existencia de los *modos* y otras formas musicales que tuvieron usos particulares, como los salmos para los ritos, sin embargo, no parece haber alguna indicación que pretenda esclarecer por qué tan peculiar determinación. No obstante, parece ser que hay algunas pistas que pueden seguirse para saber, en términos generales, aquellos preceptos que de fondo se asumen en la antigüedad y permiten dar luz al tema de la afectividad. De modo que, si quisiéramos ahondar en la *afectividad musical* de los *modos antiguos*, entonces tendríamos que partir de los temas y doctrinas presentes en sus usos, como el pitagorismo platónico y *La Música de las Esferas*. De acuerdo a los historiadores de música antigua, los pensadores procuraron más dejar en claro cuáles eran los usos musicales para diferentes circunstancias, particularmente la de la educación o de aclarar cuáles eran los *modos* menos deseables, mas no así, el explicar por qué la música tiene ese *éthos particular*. Y por esa razón, la presente investigación, buscando en el fondo de los supuestos del pensamiento antiguo que permitan explorar la *afectividad musical*, retoma el tratado musical más completo de música de la antigüedad; *Sobre la Música* de Arístides Quintiliano, desde el cual se apostará responder de la manera más completa a *¿por qué sentimos lo que sentimos con la música?*<sup>2</sup>

Puesto que la investigación es basta, quedará para futuros proyectos ahondar en los autores medievales y en la importante recepción de la tradición pitagórica, tanto en términos filosóficos como en los musicales, pues, la esencia de la *Música Especulativa* estará presente en los Cantos Llanos y en los llamados Cantos Gregorianos, que no fue menos que un importante instrumento unificador del Imperio Romano, la Iglesia Católica, la cultura e historia de la música de occidente.

Ahora bien, la investigación tendrá una división de tres capítulos y los objetivos principales del escrito son:

1. Responder desde el pensamiento filosófico-musical antiguo *¿por qué sentimos lo que sentimos con la música?*<sup>2</sup>
2. Proponer que la respuesta más completa se puede brindar a partir de diversos componentes del tratado musical de la antigüedad más completo, *Sobre la Música* de Arístides Quintiliano, siendo que ésta es una obra principalmente basada en pitagorismo platónico, la rama con mayor presencia en los tratados musicales de la antigüedad, y complementado con algunos rasgos neoplatónicos y estoicos.

3. Ofrecer una reflexión en la que la filosofía se vuelva a la antigüedad para tomar a la música como un objeto de estudio valioso, donde no sólo hay mitos, sino ciencia, metafísica y fundamentos musicales concretos, que no por carecer de un lenguaje escrito sofisticado o testimonios completos, deja de ser un tema relevante para la historia del pensamiento.

Por otro lado, los objetivos por capítulo serán, grosso modo, los siguientes:

1. Introducción: Plantear el origen y orientación del problema de la investigación.
2. Máthesis y Éthos I- La Música Sonora: Plantear la pregunta principal de la investigación; *¿Por qué sentimos lo que sentimos con la música (experiencia musical)?* Presentar el contraste entre el pensamiento musical contemporáneo frente al filosófico-musical antiguo, de suerte que, además de brindar una respuesta distinta, sea notorio que el pensamiento antiguo puede ser muy abarcante. Esta primera sección plantea que la música como fenómeno sonoro no es la única forma de concebir a la música, así como el contexto social, cultural y político, es tan solo una parte para explicar la afectividad musical.
3. Máthesis y Éthos II- El Pitagorismo Platónico y la Música Especulativa: Introduciendo a la *Música Especulativa* que será asumida en Arístides Quintiliano, será de suma importancia explicar los supuestos pitagóricos y platónicos que Quintiliano toma de Platón para justificar lo que implica el conocimiento musical y su fin último, que está ligado con la *Doctrina de Alma*. En este apartado se busca subrayar que los principales fundamentos de la música no son los sonoros, sino la música especulativa, es decir, los fundamentos metafísicos y cosmológicos a los cuales se supedita la música en su forma material y sonora.
4. Arístides Quintiliano- La Metafísica Pitagórico-Musical: Primero, justificar la importancia de Quintiliano y su obra, en segundo lugar, complementar algunos supuestos metafísicos de doctrinas neoplatónicas y estoicas, mismas que servirán para justificar la afectividad metafísico-musical. Por último, se hará un desglose y explicación de todas las disposiciones del Macrocosmos y Microcosmos presentes y necesarios para la configuración de la *respuesta afectiva* del hombre, de suerte que pueda ser visible con mayor detalle todos los factores que deben estar presentes para que el sentir de la música sea tan particular.

Y como dice Timeo: “Sirva esto como invocación a los dioses. En cuanto a nosotros, debo rogar para que vosotros podáis entender mi discurso con la mayor facilidad y yo mostrar de la mejor manera lo que pienso acerca de los temas propuestos” (*Timeo*, 27d).



[II]

# Máthesis y Éthos I:

Una introducción al pensamiento  
filosófico-musical antiguo

Parte I: La Música Sonora

## [I]

# Máthesis y Éthos:

## Una introducción al pensamiento filosófico-musical antiguo

### Parte I: La Música Sonora

#### I. Introducción

¿*Por qué sentimos lo que sentimos con la música?* Esta es la pregunta principal de la investigación, es decir, ¿qué es lo que configura la respuesta afectiva del hombre frente a la música? ¿Acaso podemos resumir que la causa de nuestra respuesta afectiva se deba al contexto histórico y/o cultural? O, ¿sería pertinente remitirnos con exclusividad a la naturaleza de la música? Estos son los cuestionamientos principales de la investigación, que surgen por el interés de profundizar en los *supuestos afectivos* de los *modos antiguos* griegos y medievales. Con otras palabras, ¿qué es lo que justifica y explica que una escala musical pueda producir un efecto como la alegría, la devoción o la tristeza? ¿Qué es lo que hace que formas musicales tan particulares tengan un efecto igualmente específico en el hombre? La antigüedad presupone que los *modos* musicales son capaces de generar en el hombre experiencias musicales que le sugieran una emoción, una idea e incluso una conducta. En su conjunto, una *afección*.

Si bien no hay registros que examinen la *afectividad musical* como un tema de estudio particular, no es excluido como una inquietud al margen de otros asuntos de importancia, como la educación moral y religiosa. La pregunta es, ¿se asumen estos conocimientos o pueden acaso justificarse como algo más que una revelación divina? Si buscamos una contestación cabal, la meditación demandará ampliar nuestra atención para ser capaces de identificar todos los componentes que participan en el fenómeno. Tal como una reacción alquímica, primero deberemos identificar los componentes, estudiarlos por separado y luego evaluar lo que pasa cuando los mezclamos. Estos componentes son, por un lado, el agente causal, por otro el reaccionario y, por último, la reacción. Esto es, la música, el ser humano y el efecto que se suscita de la mezcla. La mezcla se expresa como una fórmula que, en este caso, se trataría de los *modos*.

Puesto que es la musicología la que más dedicación ha tenido por el estudio de la música antigua y las afecciones -por temas separados-, partiremos de esta área del conocimiento para complementar

desde la misma filosofía lo que se puede decir respecto al tema. El objetivo de este capítulo será explorar qué es lo que determina *lo afectivo* en la música. A partir del contraste entre el pensamiento contemporáneo y el antiguo, se verá que el primero, al tener un enfoque en la música como *experiencia musical sonora*, la examinación de la afectividad recae en un presupuesto cultural, histórico, social, político, etc. De manera que, la respuesta afectiva tiene su configuración en el contexto del intérprete, sea oyente, instrumentista, director, etc. Por otro lado, el pensamiento antiguo presenta en su concepción a la música que no sólo es en su forma sonora, sino también *especulativa*, lo cual tendrá consecuencias en la valoración de preceptos afectivos, que, a diferencia del pensar contemporáneo, es claro que a la música sí se le da una cualidad afectiva propia, es decir, que no depende del hombre para determinarse, sino que, es parte de la naturaleza misma de la música. Así, son *los modos* un ejemplo de la naturaleza musical como agente causal, afectando al agente reaccionario, es decir, el hombre. No obstante, el pensamiento filosófico-musical de la antigüedad comprende mayor complejidad, pues la afección no sólo se limita a ser desde su forma sonora, y si se busca explicar la afectividad, ésta integra antes toda una cosmología que explique el vínculo. Sin embargo, para este capítulo, el desarrollo quedará en ejemplos de los efectos de los modos y las limitaciones que hay para su estudio. Será en el siguiente capítulo que se ahonde en el agente reaccionario y el último capítulo dedicado al entramado cosmológico de la afectividad.

Sin lugar a dudas, la intención de esta investigación apela por un balance y tacto frente a este diálogo interdisciplinario. Proponemos que la Filosofía, siendo cauta, es capaz de comprometerse a un estudio equilibrado y, de la misma manera buscará expresarse en su desarrollo. A pesar de que las tendencias modernas y contemporáneas de la Filosofía y de la Música se han inclinado hacia lo histórico y humano, el pensamiento filosófico y musical antiguo, junto con el Pitagorismo, invitan a recordarnos que no siempre hubo un divorcio entre la música como ciencia y como arte. El pensamiento de la antigüedad vuelve a hacerse presente y mostrarnos lo abaricante que puede ser el pensamiento filosófico cuando abraza como su objeto de estudio a la música.

Procurando responder a la pregunta principal de la investigación desde el pensamiento filosófico-musical de la antigüedad, se empezarán a plantear los fundamentos para el estudio del pensador Arístides Quintiliano, quien es autor del tratado musical más completo de la antigüedad. Su obra se titula *Sobre la Música (Περί Μουσικῆς)* y, a partir de ella, se buscará responder de la manera más completa a nuestra pregunta de investigación. La obra de Quintiliano es compleja y en ella yacen varios supuestos filosóficos que se procurarán plantear en el presente apartado, principalmente el *pitagorismo platónico*, donde es de relevancia destacar la *doctrina del alma*, *las matemáticas* y el vínculo entre ambas. Sobre estos fundamentos se llevarán las meditaciones en torno a los *modos* y las

*afecciones*, además de hacer presentes algunos de los matices que diferenciarían el pensamiento teórico-musical contemporáneo, el musicológico, particularmente, de Hans H. Eggebrecht y el filosófico-musical antiguo pitagórico.

## II. La experiencia musical y la respuesta afectiva

Para empezar, cuando decimos *respuesta afectiva*, hemos de entender: *aquel efecto que suscita de la experiencia de un ser que entra en contacto con la música*. Desde luego que la investigación podría tornarse inmensa al pretender abarcar todos los efectos posibles entre la infinidad de seres con los que la música participa, sin embargo, el estudio se enfocará en la *respuesta afectiva* del hombre frente a la experiencia musical. ¿*Qué siente el hombre cuando entra en contacto con la música?* ¿*Por qué siente lo que siente con ella?* ¿*Cuáles son los aspectos a considerar para la configuración de la respuesta afectiva?* Y, ¿*en qué cambia la respuesta afectiva de la música sonora y la especulativa?*

### 1. La experiencia musical sonora.

Antes de contestar a estas preguntas debemos cuestionarnos por la *experiencia musical*. No podría dudarse del variopinto de formas con las cuales se puede apreciar la música. Es posible afirmar que no sería la misma vivencia el presenciar un concierto a escuchar una pieza musical con los audífonos puestos. Alguien más meticuloso tendría la destreza de captar la diferencia de interpretación entre orquestas, voces, formas de dirección, acústica de recintos, etc. Es verdad que la ejecución, la ambientación y medio ocupan un lugar importante en la experiencia musical, mas, podrían seguirse sumando componentes a la ecuación, empezando por lo que diría la musicología; es también menester integrar el contexto histórico, social, cultural y político de la obra y del oyente. Tampoco podría dudarse del cómo estudiar la música histórica y teórica brinda una apreciación distinta, así como también aquel que es intérprete o escucha de amplios catálogos musicales tendrá herramientas para cribar su valoración musical. De esta manera es visible detectar que hay aspectos externos, como lo cultural, pero también propios del que aprecia la música. Faltaría preguntar si, entonces, la experiencia musical adquiere estima sólo porque, particular o colectivamente, el hombre lo determina así, o, si la música por sí sola tiene alguna propiedad que se exprese por sí misma.

¿*Cuáles son las propiedades de la música?* Acorde a la obra ¿*Qué es la música?* de Carl Dahlhaus<sup>3</sup> y Han Heinrich Eggebrecht<sup>4</sup>, ofrecen un apartado titulado *El concepto de la música y la tradición*

---

<sup>3</sup> Carl Dalhaus (1928-1989), Alemania. Musicólogo.

<sup>4</sup> Hans Heinrich Eggebrecht (1919-1999), Alemania. Musicólogo.

*europaea*, donde afirman que históricamente se reconocen dos propiedades de la música; la *emoción* y la *máthesis*<sup>5</sup>. Eggebrecht (2012), introduce de la siguiente manera:

Cabría pensar que la música, en el sentido europeo, tiene, en cierto modo, dos orígenes: uno genético, inherente a la humanidad y, por así llamarlo, espontáneo o natural (pre-musical), y otro griego (musical), y que el origen genético-humano, tal como se desarrolló hasta llegar a la Antigüedad griega (entre otras), y tal como se le presentaba en su condición premusical (preeuropea), tiene dos lados entrelazados uno con otro, que llamaré el lado emocional y el material (PP. 32-33).

Empecemos por desarrollar el lado material, es decir, la *máthesis*. Para Eggebrecht, la *máthesis* abarca dos cosas, lo primero es la *teoría*, que, siguiendo la tradición pitagórica, es el conocimiento que emplea las proporciones matemáticas de la música, es decir, la parte teórica de la música. Por otro lado, también comprende la parte física de la música, la *phýsis*, esto es la música como fenómeno sonoro, de ahí que luego se haga teoría de ella. Con otras palabras, la música material es la forma sonora y su estudio *mathematizado* (teórico). Continuando con la segunda propiedad, está la *emoción*, Eggebrecht (2012) puntualiza lo siguiente: “Lo emocional es inherente a la oferta sonora en virtud de la historia de su origen y evolución, y está tan firmemente arraigado en ella que ninguna operación de la *máthesis* lo puede arrancar. Es lo que da contenido emocional a la música, y ese contenido es tal que ningún significado de *harmonía* puede hacerlo desaparecer” (Pág 34). Habiendo dicho esto, falta un punto por clarificar *¿cómo es que se entrelazan la máthesis con la emoción?* Dentro de las emociones, aclara Eggebrecht (2012), están las Teorías de los Afectos: “Al reconocérsele a la música la capacidad esencial de representar las emociones y de producirlas, y al descubrir la teoría cómo eso se explica y cómo funciona en detalle, resulta posible, en el contexto de unas valoraciones y selecciones éticamente motivadas, atribuirle a la música una potencia domadora, directiva, educativa y cultivadora” (Pág. 35).

Si es verdad que la música puede representar las emociones, pero únicamente en un contexto de valoración limitada, estaremos diciendo que la *máthesis* se moldea con un fin que responde a un orden ético, así como también lo sería histórico, social y político. Entonces, ¿dónde descansa realmente la *emoción*?

---

<sup>5</sup> De acuerdo con Eggebrecht, se trata de un principio, “algo como un conocimiento, ciencia, enseñanza” (2012: Pág. 32).

[...] la música no *designa* a la emoción (como naturaleza humana) ni a la *máthesis* (como naturaleza del sonido), sino que uno y otra están constitutivamente presentes en ella. Pero en tanto que la emoción y la *máthesis* encuentran en el principio de la música su mediación recíproca, relativizan cada una la inmediatez de la otra, dando así a la música su doble significado fundamental: emoción y armonía.

El peso difiere que se otorgue a cada una de las dos partes obedece a condiciones históricas, igual que el cómodo concreto de su conjunción. Todo intento de hacer valer sólo una de las partes está condenada al fracaso. Lo puramente musical de la música es que la música, en tanto que es, ya tiene un contenido, que no es otro que aquel contenido doble.

Así podríamos decir, para un primer intento de definición: la música, en el sentido europeo, es emoción matematizada o *máthesis* emocionalizada (Ibid., PP. 39-40).

De acuerdo a la lectura anterior, se puede convenir en que no hay una experiencia musical que se escape de tener un efecto, mismo que será evaluado de forma histórica. Además, resaltamos que la música posee un lado físico y teórico, la *máthesis* (el sonido), y por otro esta la *emoción*. Ahora, esta *emoción* es puesta por el hombre, por su historia y diversos contextos, entonces ¿realmente es una propiedad de la música? O, ¿será más bien una propiedad de la experiencia musical? Parece ser que el musicólogo está argumentando desde su perspectiva de área de estudio, poniendo a la *emoción* una valoración activa del hombre, es decir, que éste la determina, junto con su contexto.

Eggebrecht (2012) hace mención de la Teoría de los Afectos, poniendo algunos ejemplos de pensamiento como Damón de Atenas y Platón, sin embargo, *los afectos musicales* no son lo mismo que *la emoción*. Aunque Eggebrecht menciona *la potencia domadora* de la música, sólo es así en tanto que la teoría es moldeable a los diferentes fines, pero al final, la *emoción* la pone el ser humano y su contexto, de modo que, no termina por ser una propiedad intrínseca a la música. Así mismo, siguiendo al musicólogo alemán, la *emoción* y la *máthesis* nacen y coexisten al mismo tiempo, lo cual podría ser confuso, pues no se entiende si se trata de la música en abstracto o la música en acto, en caso de ser la segunda, no queda esclarecido es una experiencia general o si se da mientras se escucha música. También cabría preguntar si se aprecia igual para el compositor, el intérprete y para el escucha. Por esta razón, retomamos de Eggebrecht que hay una *máthesis* y una *emoción*, pero en la *experiencia musical*, no así como propiedades de la música.

Cabría preguntar: ¿Es acaso posible que la música tenga *emoción* como cualidad propia, o ha de entenderse como un relativo al que aprecia o compone? La diferencia es que, desde la Teoría de los Afectos se puede sugerir que la música sí tiene cualidades afectivas propias, que, desde luego, el hombre, de forma particular y colectiva, experimenta como una *emoción* que interpretará al margen de un contexto histórico, cultural, social, ético y político.

Estos efectos específicos serán reconocidos como *los ethê musicales*. En contraste con *la emoción*, el *ethos* musical puede tener un correlativo musical específico, o sea, que puede tener por referencia una forma musical específica. Para una mejor comprensión, introduciremos con un pasaje de *La Música* (2018) de Adolfo Salazar:

Incluso el fundamento de las formaciones escalísticas está relacionado en todas esas culturas<sup>6</sup>, y en la griega también, con un “ethos” procedente del sentido expresivo (simbólico después de lejanos antecedentes mágicos) de sus fórmulas melódicas; patrones que servían de base para las melodías más desarrolladas, según todavía se sigue haciendo en los países asiáticos y malayos, con sus sistemas de “ragas”, “patets”, “makamath”, que equivalen a los “nomos” griegos: “leyes”, es decir, fórmulas básicas, a cada una de las cuales se atribuye una capacidad especial de efecto, que es su “ethos”, su “behavior” (PP. 77-78).

El *ethos* a diferencia de la *emoción*, es una visión más específica de la *afección musical*. Recapitulando un poco, la *afección* es *el efecto que suscita de un ser (humano) que tiene contacto con la música*. La *emoción* es un efecto muy general de la experiencia musical en el hombre. Y, el *ethos* es el correlato de una forma musical (*modos*) específica (*máthesis*) que tendrá un efecto también específico. Por otra parte, *la emoción*, como ya se ha señalado, es puesta por el hombre y su contexto, mientras que el *ethos* musical tiene su interpretación histórica, pero también a cualidades musicales propias, que podríamos llamar atemporales. Puesto que también es del interés de la presente investigación explorar los *ethê* musicales desde su lectura atemporal, es menester dar apertura al estudio de la metafísica musical, para ello; primero es necesario introducir algunos antecedentes de los *modos*, explicar la distinción entre *música sonora* y *música especulativa* y, por último, adentrarnos al pensamiento pitagórico filosófico-musical de la antigüedad.

Por ahora, haciendo un examen de acuerdo a la metáfora de la reacción alquímica, la música, como fenómeno sonoro y teoría de sus proporciones matemática es la *máthesis*. El agente reaccionario es el hombre que de forma activa determina su propio efecto afectivo musical desde una óptica histórica, cultural, social, política y ética. La reacción sería el efecto de la *máthesis*, que por sí misma no tiene valor emocional, sino que se manifiesta así en el hombre, como una *emoción*. Dicha emoción la fija el hombre de acuerdo a su contexto. Eggebrecht acierta en ligar la *emoción* con la Teoría de los Afectos, la cual abarca las emociones, pero de forma más particular y dando un lugar a la música con ciertas potencias afectivas propias. Con antes se ha señalado, la Teoría de los Afectos se caracteriza

---

<sup>6</sup> Refiriéndose anteriormente a culturas antiguas de Oriente, Medio Oriente, como Grecia, Japón, China, India, entre otras.

por estudiar formas musicales específicas y sus respectivos efectos, que más allá de ser una invención del hombre, veremos que, más bien, son un descubrimiento de cualidades propias de la música.

Desde luego que no niega que los atributos propuestos por la musicología sean innecesarios, mas, no son suficientes para explicar cabalmente la afección musical, salvo que cedamos a que la única respuesta posible sea afirmar que el efecto musical se determina por lo histórico, cultural, social, político y ético del hombre.

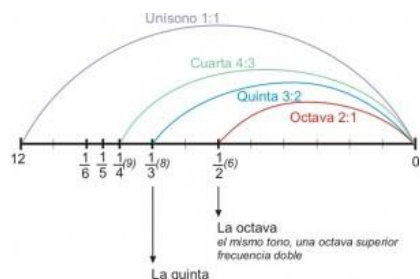
## 2. Los *modos* o catálogo de experiencias musicales *mathematizadas*.

¿Qué son los *modos*, sino un catálogo de experiencias musicales *mathematizadas*? Tal como fue descrito anteriormente, los *modos* son una estructura musical que tiene un correlato con un efecto particular. Con otras palabras, hay una fórmula con un efecto determinado. Dicho efecto es una emoción o ambientación musical de una idea. Por lo que, el estudio de los *modos* se torna en *mathematizaciones* (fórmulas musicales) de experiencias musicales (efectos particulares), sean estas emociones o aclimataciones de ciertas ideas abstractas, como las virtudes.

Es primordial señalar que hay algo especial y característico de los *modos*, y es que, en conjunto con las matemáticas, música y ciencias antiguas, se les podría considerar como un *descubrimiento*. Aún más singulares fueron ciertos griegos como peritos del *mathema* musical, quienes no sólo se distinguieron por sus habilidades matemáticas, sino también por su capacidad de experimentar, apreciar y asimilar los efectos que suscitaban en sus almas. Y, por último, su capacidad de contemplar la verdadera música. Esa música que se aleja del mundo físico para revestirse de silencio y adquirir vida cósmica. La música antigua es el mundo del oyente antes que el del compositor, del artista o del intérprete. Tal como el infante que aprende un lenguaje, el hombre de forma primitiva está atento a reconocer, a tratar de encapsular e imitar las formas musicales de su entorno. Antes de que el estudio musical se tornara complejo y pasara por un proceso de abstracción, la experiencia musical es afección inenarrable.

¿Qué fue primero la *máthesis* o la *emoción*? En la experiencia musical, la *emoción*, desde luego, como un primer gesto de asombro que penetró desde lo físico para conmover la parte más pura del hombre. Éste, afectado por la música buscó hacerse de recursos materiales y especulativos para lograr enmarcarlo como un saber y una práctica. Y, ¿según la historia cómo comienza esta búsqueda? Pitágoras no se cayó en un pozo, pero según cuentan las leyendas, ocurrió que después de haber pasado cerca de una herrería, experimentó el reconocimiento interválico de diferentes sonidos emitidos por martillos, y más adelante habría intentado replicarlo en un monocordio. Debido a esta

casual vivencia, se dice que Pitágoras logró establecer los primeros fundamentos de la música, que serían los intervalos de unísono (1:1), cuarta (4:3), quinta (3:2) y octava (2:1).



Parece que así se pueden explicar estos primeros esfuerzos por *mathematizar* los conocimientos musicales, al menos dentro de la historia musical de occidente. Ahora bien, es propio insistir en que la búsqueda de estas formas musicales no es por la forma musical en sí misma, sino por su *carácter* y efecto particular, su *étos*, aspecto que podría ser más enrevesado y distinto a la manera en que las *tonalidades* tiñen de personalidad una pieza.

## 2.1 Modalidad, Tonalidad y Modos Clásicos.

Como antesala para un mejor estudio de los *modos*, hemos de presentar generalidades del tema, algunos antecedentes, grosso modo, qué se ha dicho de ellos, cuáles son y qué cualidades singulares posee cada uno. Para ello, nos serviremos de algunos de los materiales más importantes del tema, entre las obras están: *The Modes of Ancient Greek Music* (1894) de B. Monro, *Mode in Ancient Greek Music* (2014) de R.P. Winnington-Ingram y *Ethos and Education in Greek Music* (1966) de Warren D. Anderson. Así mismo emplearemos como complemento otros textos musicológicos y de teoría musical, como *La Música* (2018) de Adolfo Salazar, *Twentieth Century Harmony* (1961) de Vincent Persichetti y *Armonía* (1998) de Walter Piston, que contribuyen a clarificar la temática.

Resulta de primer orden explicar la distinción entre *modalidad* y *tonalidad*. La intención es hacer un breve contraste de cualidades afectivas entre la música sonora como hoy se conoce respecto a la música griega antigua. Tanto la *tonalidad* como la *modalidad*, son cualidades propias de la música que cumplen con la finalidad de otorgar un orden y sistematización que logran delimitar en la música un color o atmósfera musical, es decir, que sugieren en el oyente un cierto tipo de afectividad.

Walter Piston titula *Tonalidad y Modalidad* al capítulo 5 de su texto *Armonía* (1998) y define de la siguiente manera:

La tonalidad es el conjunto organizado de notas alrededor de una tónica. Esto significa que hay una nota central soportada de una forma u otra, por todas las demás notas. Cuando decimos que la música está <<en el tono de Do mayor>>, significa que el Do es esa nota central; utiliza las notas de la escala de

Do mayor pero también define la *tonalidad*, de Do mayor. También podemos hablar de tonalidad en un sentido mucho más amplio, abarcando el conjunto completo de las escalas mayores y menores, los diversos tipos de armonía que se basan en ellas y la música que utiliza estas escalas y tipos de armonía; así, la música en la época de la práctica común es música que manifiesta la tonalidad en general, y decimos que representa el *sistema tonal*.

La *modalidad* hace referencia a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular, por lo que se ocupa de diferentes escalas. Las mayores y menores son las modalidades específicas más familiares (Pág. 49).

Por otro lado, en los capítulos 2 y 12 de la obra *Twentieth Century Harmony* (1961) de Vincent Persichetti desarrolla la *modalidad* y *tonalidad*. Empezando por la *tonalidad*, Persichetti, en el capítulo 12 de su texto antes mencionado, define lo siguiente:

The Tonal Meaning of an isolated chord is indefinite; it may be a crucial or an ornamental chord of many keys, or it may belong to no key. When surrounded by other chords its meaning may be restricted to a single tonality, to two or more wavering tonalities; or of it has atonal intentions the fact can be made obvious. Tonality does not exist as an absolute. It is implied through harmonic articulation and through the tension and relaxation of chords around a tone or chord base. A particular style or period is not always limited to a predilection for a single kind of tonality. Twentieth-century music makes use of many degrees of tonality and employs many means for establishing them.

In a strong tonal center, all elements of progression are subordinate to the pull of the tonal center and drive towards cadential realization. Traditional tonality depends upon scale and chord relationships for its organization. Usually, three basic chords are need to produce a feeling of tonality: one built upon a scale step above the tonic, one below the tonic, and the tonic itself. Harmony with tritone gravitation is helpful in establishing the center (Pág. 248).

Comencemos por mencionar que la *música tonal* está envuelta ya en los sistemas de afinación, situación que será mucho más tardía a la música griega antigua. Otra de las grandes distinciones que podemos notar con las citas antes expuestas es que, la música entendida como *tonal* tiene un centro (tonal) al que gravitan los sonidos que le acompañan. Este *centro tonal* es la *tónica*, es decir, la primera nota de la escala en uso. En la armonía tonal, las notas de los acordes van a tener funciones (*grados*) y enlaces, es decir, conexiones que sirven para *resolver* (tensiones): *tónica* o *primer* o *sexto grado* (resolución), *subdominate* o *cuarto* o *segundo grado* (semi-tensión) y *dominate* o *quinto* o *séptimo grado* (tensión). A diferencia de la *música modal*, la *música tonal* se sistematiza considerando sus funciones, esto es, los puntos con los cuales se va a generar tensión y resolución dentro de las escalas mayores y menores.

|           |                                                                                                                         |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I grado   | Tónica                                                                                                                  |
| II grado  | Supertónica                                                                                                             |
| III grado | Mediante                                                                                                                |
| IV grado  | Subdominante                                                                                                            |
| V grado   | Dominante                                                                                                               |
| VI grado  | Superdominante                                                                                                          |
| VII grado | Sensible (cuando se encuentra a un semitono de la tónica) o subtonica (cuando la distancia con la tónica es de un tono) |

En cambio, la *música modal* no recurre a esta sistematización de *grados*, eso no concluye que la *música modal* no tenga puntos de tensión y resolución, los tendrá, pero con menor claridad o mayor variedad. De acuerdo con *The Concise Oxford Dictionary of Music* por Michael Kennedy (2003), los *modos* funcionaban más bien de la siguiente manera: “In the Authentic modes, the 5th note (the dominant), was much used as a reciting-note in plainsong, and the first (the final), as a cadence-note, to close a passage” (Pág. 1446). Los *modos* a diferencias de la *música tonal* tienen su centro de forma *relativa*, es decir, se tiene la misma disposición de los sonidos de una escala (tonos, semitonos y diesis) y su centro se va desplazando<sup>7</sup>. Pondremos de ejemplo la Escala Mayor que va de Do a Do, siendo que ésta no tiene ninguna alteración<sup>8</sup>. La distribución de intervalos sería la siguiente:

| MODOS               | NOTAS                     | INTERVALO     |
|---------------------|---------------------------|---------------|
| 1. <b>Jónico</b>    | DO RE MI FA SOL LA SI DO  | T T S T T T S |
| 2. <b>Dórico</b>    | RE MI FA SOL LA SI DO RE  | T S T T T S T |
| 3. <b>Frigio</b>    | MI FA SOL LA SI DO RE MI  | S T T T S T T |
| 4. <b>Lidio</b>     | FA SOL LA SI DO RE MI FA  | T T T S T T S |
| 5. <b>Mixolidio</b> | SOL LA SI DO RE MI FA SOL | T T S T T S T |
| 6. <b>Eólico</b>    | LA SI DO RE MI FA SOL LA  | T S T T S T T |
| 7. <b>Locrio</b>    | SI DO RE MI FA SOL LA SI  | S T T S T T T |

En el capítulo 2 de *Twentieth Century Harmony* (1961) de Vincent Persichetti afirma que la escala Lidia es lo que hoy llamaríamos *escala mayor natural*, mientras que la Dórica sería la *menor natural*, pero éstas y las mencionadas en la tabla anterior, sería adaptaciones de los *modos* en su forma diatónica. Es fundamental comprender que, para los griegos, los *modos* son estructuras que consisten en secuencias de tonos, semitonos y diesis específicos, mas no determinaron que el *Modo Jónico* abarcara la octava de Do, ni que el *modo Dórico* fuera de Re a Re. Es hasta el siglo XIX, según Walter Piston (1998), fueron establecidos así, como los *Modos Clásicos*. Esto permitió integrar más fácilmente *los modos* en la música moderna, pues, además de desconocer la forma de afinación antigua, el estudio de los *modos* presenta muchas dificultades, limitaciones, imprecisiones e

<sup>7</sup> Para más detalles de las adaptaciones de los *modos* antiguos con las distintas octavas, véase el apartado de *modes* de *The Concise Oxford Dictionary of Music* por Michael Kennedy (2003), a partir de la página 1446.

<sup>8</sup> Es decir, sostenidos o bemoles.

inconsistencias visibles entre los diferentes testimonios antiguos. Warren D. Anderson en *Ethos and Education in Greek Music* (1966), comenta lo siguiente:

No aspect of Greek music is more puzzling than modality, nor has it occasioned greater disagreement. Comparative evidence enables us to assume with some confidence that two features, well attested in other cultures, characterized early Greece as well. First, each of the modes must originally have been a separate phenomenon, with no more than coincidental resemblances to any other mode. Moreover, each presumably originated through the association of those notes which characterized the singing of a particular group of persons. Perhaps the pattern originated unconsciously; sooner or later the singers became aware of it. This unknown, unknowable moment of realization marks the birth of the mode as a force in musical expression, and in the ethical expression as well.

Concerning the earliest form of the tone relationship involved we know nothing; but they constitute only one part of modality. [...] The nature of the Greek modes during their first developed stages thus remains almost outside the range of present-day knowledge (PP. 11-12).

Partiendo de ese escenario, sin lugar a dudas es un reto desarrollar el tema con absoluta certeza. La primera dificultad es replantear la aproximación a la música desde estructura y no a partir de un ejemplo sonoro. Como antes se ha señalado, para efectos prácticos, la música moderna ha establecido ciertas octavas que se corresponden con los *modos*, pero lo realmente importante es la distribución de tonos, semitonos y diesis, es decir, las fórmulas. En función de lo anterior podríamos comprender que podemos hacer *música modal* a partir de cualquier *modo*, siendo que lo primordial no es la primera nota de la escala (tónica), como lo es para *música tonal*, sino que importa seguir las disposiciones interválicas de los *modos*.

Se sugiere replantear el pensar de la música griega, ésta como más cercana a la poesía antigua que a la música actual, por eso parece más asertivo pensar en tiempos breves y largos. Esto querría decir que existe mucha más cercanía con la rítmica y métrica que con la tonalidad. Por otro lado, lo que define a la música en color no sólo será por el uso de tonos, semitonos y diesis, sino por la presencia vocálica, aspecto que será desarrollado con mayor contundencia por Arístides Quintiliano en sus capítulos del solfeo griego<sup>9</sup>. Warren D. Anderson (1966), en su texto antes citado, comenta un poco acerca del tema: “Among primitive peoples vocal tone system arise independently of instrumental tunings and differ markedly from them, using the pure fifth. M. Schneider points out that the vocal structure or scale pattern which emerges is very largely based on a series of such fifths” (Pág. 12).

Si bien no brindaremos la explicación del sistema de quintas, lo relevante es mencionar la aparición del sistema de vocales que, de acuerdo con la explicación del solfeo en Quintiliano, la presencia de

---

<sup>9</sup> Estos serían los capítulos 13 y 14 del Libro II de su tratado *Sobre la Música*.

vocales ofrecerá una cualidad distinta a la música, siendo que, hay vocales largas y breves, pero también femeninas, masculinas y mixtas, de suerte que, de acuerdo a la presencia de mayor o menor vocales masculinas y femeninas, y mezcla con sonidos dobles o simples, la música adquiere un *carácter*.

Tomando el tratado de música de Quintiliano, en el Libro II, capítulos 13 y 14 engloba algunas cualidades de las vocales, tales como:

- Vocales largas: sonidos más severos y masculinos, como la  $\Omega$ . También se le relaciona con los sonidos activos.
- Vocales breves: sonidos más débiles y femeninos, como la  $H$ . También se le vincula con sonidos lánguidos y pasionales.
- Intermedias: la  $\alpha$  (intermedia más masculina) y a la  $\varepsilon$  (intermedia más femenina).
- Otras, como la  $o$ , que es breve y masculina.

De acuerdo a lo anterior, a los *modos* podrían atribuírseles un carácter femenino, masculino o mixto (intermedio), pero esta homologación no fue inmediata, sino *a posteriori* a la detección de mayor o menor vocales masculinas o femeninas en los distintos dialectos antiguos, por ejemplo, de nuevo siguiendo a Quintiliano: “Esto se manifiesta también en las mutuas oposiciones entre los dialectos dórico y jónico, de modo análogo al carácter opuesto de esos pueblos: el dórico, huyendo de la naturaleza femenina de la eta, acostumbra a cambiar su uso por la alfa, en tanto que masculina, mientras que el jónico, evitando la solidez de la alfa, se inclina hacia la eta” (*De Musica*, II, 13, 20)

Después de estos conocimientos viene la adaptación a la música, puesto que en la música cantada podría tener una relación evidente, mas, sería imposible captar la presencia vocálica en la música instrumental. Por esa razón, diremos que primero se les dieron esas cualidades a los dialectos y después se asumió en los *modos* que llevan su nombre.

Tal como W. D. Anderson (1966) señala, lo que hoy sabemos de los *modos* resulta abisalmente distinto a cómo fue en realidad, pero, si quisiéramos adaptar los Modos Clásicos para apreciar el carácter de los mismos, propondremos un orden diferente de los *modos* con el fin de destacar los aspectos que van dando mayor o menor luminosidad a cada uno, esto se debe a presencia de intervalos mayores o menores, siendo que los mayores son los que ofrecen mayor luminosidad<sup>10</sup>. Con

---

<sup>10</sup> Intervalos= J: justa (2 tonos y medio), M: Mayor (1 tono), m: menor (medio tono), °: disminuido (se reduce un semitono), += Aumentada.

finés prácticos, en el listado siguiente iremos marcando los aspectos que van cambiando respecto al *modo* anterior. El orden de mayor o menor luminosidad sería el siguiente:

Lidio: 1, 2M, 3M, 4+, 5J, 6M, 7M, 1 (T, T, T, S, T, T, S).

Jónico: 1, 2M, 3M, 4J, 5J, 6M, 7M, 1 (T, T, S, T, T, T, S).

Mixolidio: 1, 2M, 3M, 4J, 5J, 6M, 7m, 1 (T, T, S, T, T, S, T).

Dórico :1, 2M, 3m, 4J, 5J, 6M, 7m, 1 (T, S, T, T, T, S, T).

Eolio: 1, 2M, 3m, 4J, 5J, 6m, 7m, 1 (T, S, T, T, S, T, T).

Frigio: 1, 2m, 3m, 4J, 5J, 6m, 7m, 1(S, T, T, T, S, T, T).

Locrio: 1, 2m, 3m, 4J, 5°, 6m, 7m, 1(S, T, T, S, T, T, T).

## 2.2. *Modos y Éthos*

Habiendo señalado algunas cualidades generales de los *modos* y su distinción con la *música tonal*, hemos de adentrarnos más en lo que son y las particularidades que se mencionan de cada uno. Primero, es de relevancia advertir que cuando se estudian autores antiguos no existe todavía un consenso acerca del término *modo*, y aunque no es propio de esta investigación aportar a esta discusión, se hace mención del punto para tenerlo presente en las lecturas siguientes. Algunos de las notas acerca del tema son las siguientes, empezando con B. Monro (1894):

The Word *ἁρμονία*, “harmony”, applied to these forms of music by Plato and Aristotle, means literally “fitting” or “adjustment”, hence the “tuning” of a series of notes on any principle, the formulation of a “scale” or “gramut”. Other ancient writers use the word *τρόπος* whence the Latin *modus* and our mood or “mode”, generally employed in this sense by English scholars. The word “harmony”, however, is still more misleading, and on the whole it seems best to abide by established use of “mode” as a translation of *ἁρμονία*, trusting that the context will show when the word has its distinctively modern sense, and when it simply denotes a musical scale of some particular kind (*The Modes of Ancient Greek Music*, Pág. 2).

Por su parte, R.P. Winnington (20014) en su prefacio aclara el uso que le estará dando al término de *ἁρμονία*, homologándolo así con *modo*. La razón, seguramente, se debe a que no quiere entrar en discusión por las posibles variantes del término. “Two Greek words I used freely: *ἁρμονία* (*harmonía*) for mode of the classical period, (tonos) for a key (or whatever it may be)” (Mode in Ancient Greek Music, Pág. viii). Si se intentara renombrar a los *modos* a partir de su término en griego, se les llamaría: (*ἁρμονία*) unión, orden, ensamble; (*τρόπος*) manera, carácter; (*τόνος*) soga, cuerda o tono. Hoy se podría interpretar que es un poco de todo lo anterior, sin embargo, para

efectos de la presente investigación, de todos los autores antiguos que se vayan a hacer mención, no se discutirá el uso de término, simplemente se asumirá desde su forma latina, como *modus*, que pasa al español como *modo* y se entiende que el concepto tiene varias referencias en griego, mismas que van a depender de los diferentes autores. Por ahora, más importante que la definición es lo que se dice de estas formas musicales. Como primer comentador, Adolfo Salzar (2018):

Hay pues, dentro de cada escala usual (“modo”, en las escalas derivadas de la didáctica griega), una especie de germen melódico en el cual se encierra el carácter de la melodía; mejor dicho, del melotipo. Este giro puede ser ampliado sin perderse sus cualidades típicas, que en un principio pudieron ser mágicas, después se las conoce con un apelativo toponímico y más tarde fueron normas estilísticas. [...] Según ha podido verse, las cosas ocurren como si la creación de la melodía fuese forjándose dentro del fluir sonoro, merced a la formación o concreción de pequeños conglomerados con carácter de motivo. Son los tipos *germina es*, que, desde el primer momento, revistieron un sentido de aplicación (invocación a la divinidad, grito de guerra, etc.) y extensivamente un carácter tópico o *éthos* (Pág 35).

De acuerdo con el texto de Salazar, los *modos* son formas de escalas que contienen un *carácter típico* o un *éthos*. Lo relevante es destacar cómo en la antigüedad sí se le otorga a la música una cualidad que se suyo se antepone al oyente, en contraste con un pensamiento general más moderno y contemporáneo, donde se asume más fácilmente que es el oyente quien pone esa cualidad (a partir de su contexto histórico, social, cultural y político).

Afirmando algunos de los atributos de los *modos*, B. Monro en su introducción a *The Modes of Ancient Greek Music* (1894), asevera lo siguiente:

[...] in ancient Greece there were certain kinds or forms , which were known by national or tribal names- Dorian, Ionian, Phrygian, Lydian and the like: that each of these was believed to be capable, **not only of expressing particular emotions, but of reacting on the sensibility in such a way as to exercise a powerful and specific influence in the formation of character**<sup>11</sup>: and consequently that the choice, among these varieties, of the musical forms to be admitted into the education of the state, was a matter of the most serious practical concern ( Pág. 1)

Debido a sus potencias, en la antigüedad, los *modos* fueron empleados principalmente para dos fines: salud y educación. El primero de ellos no se remitía solamente al ámbito físico, sino también al psicológico, es decir, el cuidado del alma. Como ejemplo de autores que se sabe que pensaron de esta manera está el pionero de las meditaciones psico-musicales, Damón de Atenas. El segundo, tendrá fines ético-políticos. Ejemplo de ello tenemos pasajes de la *República* y *Leyes* de Platón, así como *Política* de Aristóteles, entre otros muchos. Como compendio de los usos musicales de la

---

<sup>11</sup> Énfasis sugerido por el tesista.

antigüedad para los diferentes fines, está la obra *Oculto Filosofía: Razones de la música en el hombre y la naturaleza* (2004) de Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), monje jesuita con diversas aptitudes y que mostró gran interés en el equilibrio que la música genera entre lo celeste y lo humano. Así, a lo largo de su obra, relata varios de los usos musicales de la antigüedad, por ejemplo, en el Libro I, Capítulo XVIII, *Por qué la música es contra la ponzoña y sana algunas enfermedades. Trátese de la extraña propiedad de la tarántula*, comenta lo siguiente:

Demócrito señaló por medio de muchas dolencias el concepto de las chirimías. Asclepiades médico, como escribe Celso, con música acostumbraba a curar enfermedades del ánimo con ella. Jenócrates curó algunos furiosos. En Grecia, dice Marciano Capella, que mandaron curarse los enfermos con el entrenamiento de alguna lira. Ismeno tebano alivió con la misma medicina los enfermos de Beocia. Fue costumbre antigua, como advierte Cayetano, delante del cuerpo muerto curar muchas chirimías antes de enterrarle [...] (PP. 27-28).

Retomando a Patón y Damón de Atenas, el monje habla en el Capítulo XXII de por qué algunas músicas levantan el espíritu, provocan furor y por qué algunas músicas se deben censurar:

Por esto vedó Platón algunas músicas. En particular sabemos que aconsejaba prohibiesen a los mancebos el canto lidio y frigio, porque aquél afligía al ánimo con tristeza, [y] éste le irritaba. Damón músico- otro tanto dicen de Pitágoras- mandó a una mujer que hacía el son frigio a dos mancebos tomados del vino, mudase el son tocando el dorio, con el cual cesaron los mozos de su furioso ímpetu (Pág. 47).

Apenas son estos algunos de los ejemplos de los usos musicales que podría encontrarse en la antigüedad para fines terapéuticos, tanto para las dolencias físicas como para las del alma, aunque no siempre se hace mención de los modos, en general se podía asumir que la música tenía cualidades curativas, así como educadoras.

Estos son apenas algunos de los ejemplos, y así como fue mencionado, el pionero fue Damón de Atenas, aunque tan sólo por ser el más antiguo de los testimonios griegos de los cuales se hace mención, pero si quisiéramos saber cuándo se originaron con precisión, probablemente tendríamos que recurrir a otras culturas como la de oriente, así apuntarían Salazar (2018), Cattin (1979), Anderson (1966) y otros. El mismo Warren Anderson (1966) declara:

Nothing certain is known about the antecedents of this strongly developed doctrine of musical ethos and paideia: it gives the impression of having entered the domain of Greek thought without warning and without credentials. We have reason to suppose, however, that the theory of ethos originated in the Orient. [...] For the most part the earlier history of ethos in Greece itself is an enigma, but we have found suggestions of the theory in fifth-century writers. Damon did not invent the theory of ethos; he did expand and codify it to a notable and perhaps an unparalleled degree (*Ethos and Education in Greek Music*, PP. 41-42).

Es notable cómo los griegos buscarán justificar el origen de los *modos*, adjudicando su origen a autoridades, como Damón de Atenas, y algunas deidades. Verbigracia, B. Monro (1894), siguiendo a Aristóxeno menciona:

[...] Aristoxenus tell us, [...], that Olympus first employed the Lydian mode on the flute in a degree (*επκηδειον αθλησαι Λυδιστι*) over the Python. [...] And Pindar in his paeans says that the Lydian mode (*αρμονια*) was first brought in by Anthippus in an ode on the marriage of Niobe. But others say that Torrehebus first used that mode, as Dionysius the Iambus relates.

[...]. And Aristoxenus says that Sappho was the inventor of the Mixo-lydian, and from her the tragic poets learned it. [...] Moreover, it is said that the relaxed Lydian (*επανειμενην Λυδιστι*), which is the opposite of the Mixo-lydian, being similar to the Ionian (*παρα-πλησιαν ουσαν τη 'Ιαδι*), was invented by Damon the Athenian (*The Modes of Ancient Greek Music*, PP. 21-22).

Más allá de proponer conocer el origen de los *modos*, se buscará ejemplificar diferentes testimonios antiguos, como poetas, filósofos y músicos que hacen la mención de los *modos* y cualidades de cada uno de ellos.

#### a) Generalidades de los *modos*

En el texto de B. Monro (1894) encontramos algunos apartados de autores antiguos que comentan algunas características globales de los *modos*, como lo son Platón, Heráclides Póntico, Aristóteles y Aristóxeno, donde, principalmente, se argumenta la validez de los *modos*. Por ejemplo;

The chief doctrine maintained by Herclides Ponticus is that there are three modes (*ἀρμονίαι*), belongind to the three Greek races- Dorian, Aeolian, Ionian. The Phrygian and Lydian in his view, had no right to the name of mode or “harmony”. [...] The Aeolian, which Heraclides identified with the Hypo-dorian of his own time, answered to the national character of the Thessalians, which was bold and gay, somewhat overweening and self-indulgent, but hospitable and chivalrous (*The Modes of Ancient Greek Music*, Pág. 9).

Resulta interesante que el reconocimiento de los *modos* va en paralelo con la valía de su lugar o mito originario, siendo que por un lado encontramos una suerte de xenofobismo por algunas regiones y tribus, así como Heráclides se expresa, “The Phrygian and Lydian, as we have seen, were said to have been brought to the Peloponnesus by the followers of Pelops. [...] The notion that the Phrygian and

Lydian scales were “barbarous” and opposed to Hellenic ethos was apparently common enough, though largely due (as we may gather from several indications) to national prejudice” (*The Modes of Ancient Greek Music*, Pág. 10).

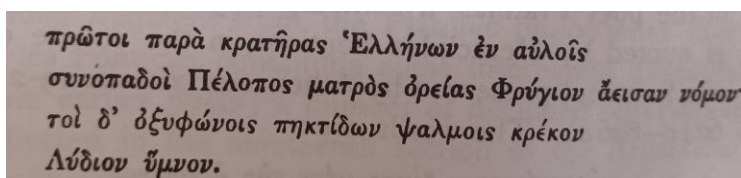
b) Lidio (T, T, T, S, T, T, S)

Tal como se ha dicho antes, de acuerdo con los Modos Clásicos, ésta sería equivalencia de la escala mayor natural. Persichetti (1961) anuncia que sus cualidades teóricas son las siguientes: “In the Lydian mode with its characteristics fourth step (major scale with the raised fourth), the primary chords are I, II, and VII and the secondary are III, V and VI. The diminished triad is IV. With the Lydia non-D, for example, this Works out as follows” (Pág. 33).



Respecto a su *étos*, en el apartado 4, *The Early Poets*, del primer capítulo de la obra B. Monro (1894), se comunica lo siguiente a cerca de los *modos* Lidio y Frigio:

With regard to the Phrygian and Lydian scales Heraclides (*l.c.*) quotes an interesting passage from Telestes of Selinus, in which their introduction is ascribed to the colony that was said to have followed Pelops from Asia Minor to the Peloponnesus:



The comrades of Pelops were the first who beside the Grecian cups sang with the flute (αὐλός) the Phrygian measure of the Great Mother; and these again by shrill-voiced notes of the *pectis* sounded a Lydian hymn”. The epithet ὀξύφωνος is worth notice in connexion with other evidence of the high pitch of the music known as Lydian. (*The Modes of Ancient Greek Music*, Pág. 6)

Platón dirá en la República, III, que las armonías lidias (mixta y tensa) se relacionan con la embriaguez, la molicie y la pereza, por lo que se consideran inapropiadas para la educación de los guardianes. Se dice también que, así la armonía lidia como la jónica, son relajantes (Cf. *Rep.*, III, 398 e), o como B. Monro (1894) dirá, *slack* (χαλαραι) (Cf. Pág. 7). Más adelante en el mismo texto, Monro añade que el *modo* Lidio es rechazado por Platón porque, “it is high (οξεία) and suited to

lamentation” (Pág. 21). Así como para Platón, de acuerdo a lo antes mencionado, Heráclides Póntico tampoco encuentra cualidades positivas, sino bárbaras en este *modo*, por esa razón, el astrónomo y filósofo, no lo reconoce como un *modo* (armonía) legítimo.

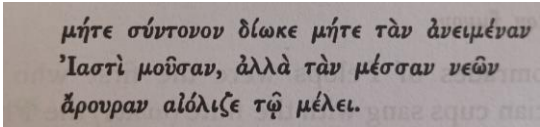
Por último, Monro (1894) añade información que Aristóxeno, Píndaro y otros, mencionan acerca del *modo* Lidio:

“[...] Aristoxenus tell us, in his first book on Music, that Olympus first employed the Lydian mode in the flute in a dirge (*επκηδειον αυλησαι Λυδιστι*) over the Python. But some say that Melanippides began this kind of music. And Pindar in his peans says that the Lydian mode (*αρμονια*) was first brought in by Anthippus in an ode in the marriage of Niobe. But others says that Torrhebus first used that mode, as Dionysius the Iambus relates” (Pág. 21).

### c) Jónico (T, T, S, T, T, S)

En el mismo apartado *The Early Poets*, del texto de B. Monro (1894) se reporta lo siguiente:

It is quoted by Heraclides Ponticus, in the course of a long fragment preserved by Athenaeus (xiv. Cc. 19-21, p. 624c-626<sup>a</sup>). The words are:



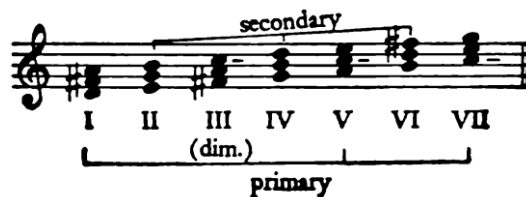
μήτε σύντονον δῖωκε μήτε τὰν ἀνειμέναν  
Ἰαστὶ μοῦσαν, ἀλλὰ τὰν μέσσαν νεῶν  
ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει.

Follow neither a highly-strung music nor the low-pitched Ionian, but turning over the middle plough-land be an Aeolian in your melody” (*The Modes of Ancient Greek Music*, Pág. 5).

Según B. Monro (1894), también Heráclides Póntico dice que, “The Ionian, again, was harsh and severe, expressive of the unkindly disposition fostered amid the pride and material welfare of Miletus” (PP. 9-10). Por otro lado, según el académico, Platón pensará que el *modo* Jónico está relacionado con la embriaguez, la pereza, lo suave y agradable (Cf. Pág. 7).

### d) Mixolidio (T, T, S, T, T, S, T)

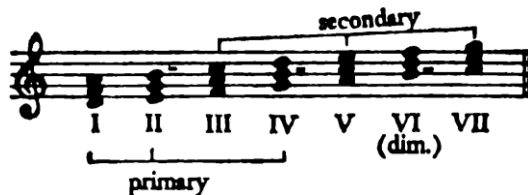
Persichetti (1961), desde el entendimiento de los Modos Clásicos comenta lo siguiente del *modo Mixolidio*: “In the mixolydian mode with its characteristics seventh step (major scale with the lowered seventh) the primary chords are I, V, and VII and the secondary chords are II, IV, and VI. The diminished triad is III” (Pág. 33)



B. Monro (1894) menciona que tanto Platón como Aristóteles lo reconocieron como un *modo lastímico* (Cf. Pág. 7 y 12). No muy diferente lo apreciarán los poetas, porque como dice Monro más adelante: “The mixo-lydian, too, is pathetic and suitable to tragedy. And Aristoxenus says that Sappho was the inventore of the Mixo-lydian, and that from her the tragic poets learned it” (Pág. 21). Unas páginas más adelante, reafirmando lo anterior, también Aristóxeno pensará algo similar: “As Aristoxenus suggested, it would be especially used to mark the passage from grandeur and dignity to pathos which is the chief of characteristic of tragedy (ἡ μὲν μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιοματικὸν ἀποδιδῶσιν, ἡ δὲ το παθητικόν, μεμικταὶ δὲ δια τούτων τραγωδία)” (PP. 23-24).

#### e) Dórico (T, S, T, T, T, S, T)

Partiendo de los Modos Clásicos, Persichetti (1961) señala las siguientes características del Modo Dórico: “In the Dorian mode, with its characteristics sixth step (natural minor scale with the raised sixth), the primary chords are I, II and IV and secondary chords are III, V, and VII. The diminished triad is VI” (Pág. 33).



El último testimonio de poetas antiguos del apartado *The Early Poets* de B. Monro (1894) es Aristófanes, quien hace mención del *modo Dórico* en su obra *Los Caballeros*, II. 985-996:

ἀλλὰ καὶ τοδ' ἐγὼ γε θαυμάζω τῆς ὁμονοσίας  
αὐτοῦ· φασὶ γὰρ αὐτὸν οἱ παῖδες οἱ ξυνεφοίτων  
τὴν Δωριστὶ μόνην ἐναρμόττεσθαι θαμὰ τὴν λύραν,  
ἄλλην δ' οὐκ ἐθέλειν λαβεῖν· κατὰ τὸν κιθαριστὴν  
ὀργισθέντ' ἀπάγειν κελεύειν, ὥς ἀρμονίαν ὁ παῖς  
οὗτος οὐ δύναται μαθεῖν ἢ μὴ Δωροδοκηστί.

Seguendo a B. Monro (1894), Heráclides Póntico señala que, “The Dorian reflected the military traditions and temper of Sparta” (Pág. 9). Según resume B. Monro (1894) en el apartado de Platón, el *modo* Dórico es uno de los que brinda *coraje* y *templanza* (o *prudencia*), el otro *modo* sería el Frigio (Cf. Pág. 8). De acuerdo con Monro, Aristóteles estará de acuerdo con Platón en que es un *modo* que sugiere el coraje (Cf. Pág. 13), no obstante, el estagirita pensará algo especial de este *modo*: “The Dorian, again, is the only one under whose influence men are in a middle and settled mood (*μεσως και καθεστηκοτως μαλιστα*)” (Pág. 12).

**f) Eolio (T, S, T, T, S, T, T)**

Poco se dice de este *modo*, entre las descripciones, B. Monro (1894) reporta que en tiempos de Platón este *modo* ya está en desuso (Cf. Pág.8). Entre algunos pensadores, como Heráclides Póntico y Pratinas, este *modo* fue conocido bajo el nombre de *Hypo-dórico* (Cf. Pág. 9-10).

**g) Frigio (S, T, T, T, S, T, T)**

Persichetti (1961), asumiendo los Modos Clásicos, dice lo siguiente del modo Frigio: “In the phrygian mode with its characteristics second step (natural minor with the lower second) the primary chords are I, II, and VII and the secondary are II, IV, and VI. The diminished triad is V” (Pág. 34).



Ya antes mencionado, para Platón, este *modo* junto con el lidio, fomentan el *coraje* y la *templanza* (o *prudencia*). Así también ya señalado antes, para Heráclides Póntico, éste tampoco forma parte de los legítimos *modos*, pues que lo considera *bárbaro*. Por otro lado, Aristóteles piensa que, así como el *modo* dórico puede llevar a una suerte de medida o término medio, el *modo* frigio es el encargo de azuzar (*ενθουσιαστικους*) (Cf. *The Modes of Ancient Greek Music*, Pág. 12). Entre otras de las características más insistentes de este *modo*, es que el más ocupado para los instrumentos de viento (Cf. Ibid., Pág 27).

**h) Locrio (S, T, T, S, T, T, T)**

Respecto a este modo tampoco tenemos muchos testimonios, no obstante, siguiendo a Heráclides Póntico desde B. Monro (1894), se reporta lo siguiente: “But a mode ought to have a distinct moral o

emotional character, as the Locrian, which was in use in the time of Simonides and Pindar, but went out of fashion again” (Pág. 10).

### i) Otros

Acorde a B. Monro (1894), es posible encontrar otros *modos* como: hyper-mixolidio, hyper-frigio, hypo-frigio, yper-jónico, hypo-lidio, hypo-frigio. Sin embargo, se trata de los mismos modos principales que posiblemente fueron conocidos por nombres diferentes debido a las mismas inconsistencias entre los autores, sea por una formación temporal distinta o por el rechazo a cierta nación que buscó mantener el modo, pero no bajo el nombre de la región.

## 2.3 Evaluación de los *Modos* y *Éthos*

Aunque podríamos hacer mención de más testimonios acerca de los *modos*, han sido suficientes los ejemplos con los que se buscaba fortalecer el objetivo de su mención, el cual es contrastar que, frente al pensamiento musical más contemporáneo, la potencia afectiva de la música no encuentra su origen en la misma música como lo hace la antigüedad griega. Para los antiguos griegos y otras culturas también de la antigüedad, había en las estructuras musicales algo que sugería en el oyente una emoción, pero también había aspiraciones a imitar ideas y conducir a una cierta conducta. No obstante, apenas se alcanza a cubrir una parte del objetivo, puesto que se ha propuesto responder cómo es que desde la antigüedad se explica y justifica la respuesta afectiva del hombre y, en contraste con el pensamiento moderno, apenas se ha expuesto que a la música sí se le reconoce una parte de causalidad afectiva. Falta explicar cómo es que sucede todo el fenómeno de la experiencia musical.

Exponer los *modos* con sus *ethos*, es como exponer el nombre de la fórmula y su resultado. Algo así como decir; (Azul + Verde): amarillo= feliz. O tal vez, algo más sintetizado: amarillo= feliz. Con la música sería algo como, (S, T, T, T, S, T, T<sup>12</sup>): Modo Dórico= sublime, tenuemente melancólico, oscuro y suave, un tinte dual del feliz y triste. Si se busca ser críticos, no se está ofreciendo una explicación causal y profunda de la naturaleza de los fenómenos naturales, dígame, los colores y los sonidos. Así como también se manca en explicar la naturaleza afectiva del hombre, y resolver cómo es que se llega a la certeza de dicha formula con su efecto. En pocas palabras, falta justificar la interrelación de la música con el hombre. Hasta ahora sólo tenemos fórmulas musicales con efectos particulares, es decir, un catálogo de *ethé mathemathizados*.

Podríamos cuestionar si a los antiguos no les interesaba saber estos detalles. Es plausible pensar que sí, pues, al tenerlos habría sido mucho más fácil para sus prácticas médica-musicales y educativas con

---

<sup>12</sup> S= Semitono. T= Tono.

finés políticos. Sin embargo, parece no haber en estos autores los suficientes recursos para justificarlo, es por eso preciso recurrir a tratado más completo de música de la antigüedad; *Sobre la Música* de Arístides Quintiliano, quien sabe y propone que la música, y por tanto los *modos*, van a tener beneficios que se complementan y serán empleados en diferentes circunstancias, como un *fármaco* que debe administrarse con dosis específicas. Para ello se debe tener un conocimiento del fármaco, así como del paciente que lo recibe.





[III]

# Máthesis y Éthos II:

Una introducción al pensamiento filosófico-  
musical antiguo

Parte II: El Pitagorismo Platónico y La Música  
Especulativa

## [II]

### Máthesis y Éthos:

#### Una introducción al pensamiento filosófico-musical antiguo

##### Parte II: La Música Especulativa y El Pitagorismo Platónico

###### I. La Música Especulativa: Filosofía, Música y Pitagorismo de la antigüedad.

Cuando se estudia la afectividad y la música, se hace bien en preguntarse en si la emoción descansa en el hombre, en la música o ambas partes. Continuando con lo que hasta ahora se ha evaluado, el pensamiento musical cercano a nuestros días tendría que ubicar a la *emoción* en la experiencia musical más que en la música como un contenido emocional de suyo. En cambio, el pensamiento musical y filosófico de la antigüedad dirá que ambas partes son partícipes, la música por su *éthos* y el hombre por sus cualidades físicas y psicológicas que permiten que éste sea azuzado. Ahora, podríamos cavilar otro contraste, donde el pensamiento contemporáneo piensa que la *emoción* o *respuesta afectiva* se pone de forma *activa*, esto es, que el hombre lo determina y tiene control sobre dicha determinación, en cambio, el hombre antiguo es *pasivo*, o sea, que su afección es involuntaria y parte de un proceso *natural*.

Cabría ahora cuestionar; *¿por qué no preguntar si, así como la música tiene máthesis, el hombre también la posee?* Para la música contemporánea podría parecer extraño este cuestionamiento, mas no para el pensamiento filosófico-musical antiguo, particularmente al pitagórico. Esta es la perspectiva y curso que ahora adquiere el presente estudio.

Recapitulando un poco, el estudio de los *modos* antiguos ha permitido introducir y reconocer una cualidad afectiva en la música, hasta ahora no hemos expuesto sino el resultado de una mezcla que se expresa como fórmulas que sugiere, en términos generales, una cierta forma de experiencia musical muy particular. Ahora bien, faltaría desarrollar cómo es que se llega a este resultado. Para cumplir con este propósito se profundizará en la tradición pitagórica, pues ella es capaz de explicar la música con una extensión que abarca la configuración el cosmos y del ser humano, podríamos decir, la *máthesis* del cosmos y del ser humano. El pitagorismo nos podrá ayudar a plantear que, sin un entender de la *máthesis* completa, no habría manera de comprender la afectividad en el hombre, pues, veremos que ésta es expresión de las variantes de la misma *máthesis*. Pues, el cosmos no es estático, así como tampoco la vida del hombre, y por eso se deben de tomar en cuenta los diferentes ciclos que existen para reconocer los distintos efectos que ocurren cuando los engranes de la *máthesis*

van modulando. Con otras palabras, la afectividad es resultado de las modulaciones de la *máthesis* cósmica a la par de la vida humana. La *máthesis* es lo que contiene a la *emoción*, si la música posee una *máthesis* que contiene su *éthos*, es plausible especular que el hombre al tener *emoción* también tiene una *máthesis* que la contiene.

## II. El Pitagorismo Platónico

La finalidad de introducir el pitagorismo es para presentar algunos de los fundamentos filosóficos acerca del alma y del pensamiento matemático-musical que estarán presentes en la obra de Aristides Quintiliano, por esa razón nos centraremos en el pitagorismo platónico, siendo que ésta es la línea principal que el autor tendrá más presente a lo largo de sus exposiciones. El presente apartado se delimitará a desarrollar los temas pitagóricos más importantes y legítimos dentro del pitagorismo platónico, que de acuerdo con Charles Kahn (2001) son los siguientes:

From the fourth century on, however, the future of the Pythagorean tradition is guaranteed by the absorption and transformation of Pythagorean ideas in the work of Plato and his mediate followers. We have already cited *Phaedo* and the *Timaeus* as supreme expressions of **the two central conceptions of Pythagorean thought: the immortal Destiny of the human soul, and the role of the mathematics as the key for unlocking the secrets of the cosmos. These are two great Pythagorean themes in Plato's work. Perhaps we should add a third: the role of music in moral education and moral psychology.**<sup>18</sup> But here Plato's originality is so great that it is difficult to know how much, if anything, he actually owes to the Pythagoreans. For the other two themes his debt is clear, and clearly recognized in the dialogues (*Pythagoras and The Pythagoreans*, PP.49-50).

Lo que se buscará hacer a continuación es ubicar y mencionar los aspectos más importantes de estos temas pitagóricos en los diferentes diálogos platónicos. Reiterando, estos temas son: *la transmigración de las almas* y *el papel de las matemáticas*, que tal como Kahn sugiere a lo largo del capítulo *Pythagorean Philosophy in the Time of Archytas and Plato*, es evidente cómo es que el pensamiento pitagórico va adquiriendo madurez en los *Diálogos* de Platón, entre ellos: *Menón*, *Gorgias*, *Teeteto*, *Filebo*, *República*, *Fedro*, *Fedón* y *Timeo*. Así mismo, vale destacar que Platón no abandona el pitagorismo, sino que lo mantiene y va solidificando.

Es preciso indicar cómo es que el pensamiento pitagórico tiene su llegada a Platón. Kahn (2001) nos narra acerca de la notable amistad entre Arquitas de Tarento y Platón. ¿Quién fue Arquitas de Tarento y cómo influyó en Platón? Se le reconoce como filósofo, matemático, astrónomo y político de los tiempos de Platón. Charles Kahn (2001) y Carl Huffman (2005) confirman que poco se sabe de la vida de *El Rey de las Matemáticas*, pero gracias a la *Carta VII* de Platón, se sabe que fue un

---

<sup>18</sup> Énfasis sugerido por el tesista.

hombre con importante presencia en aspectos políticos en la región del sur de Italia, así como de Sicilia. Kahn (2001) también nos relata del barco que Arquitas mandó a Siracusa para rescatar a Platón del tirano Dionisio II. En gratitud a este evento, así como a los conocimientos que Platón adquirió de Arquitas, se piensa que el *Tímeo* es un homenaje a él. A pesar de que la obra de Arquitas no llega completa a nuestros días, es viable detectar la influencia que tiene en Platón, así lo afirma Kahn (2001):

However, there is every reason to suppose that Plato's general conception of mathematics was heavily indebted to Archytas. As we seen, the mathematical curriculum of the *Republic* is directly based on the Pythagorean curriculum (arithmetic, geometry, astronomy, and music), and it is in this connection that Plato actually cites the Pythagoreans by name, in a passage where is apparently quoting from Archytas (*Rep. VII*, 530d)<sup>14</sup>. As one of the greatest scientists of the day, Archytas will have represented for Plato the Pythagorean contribution to mathematical knowledge. In particular, Plato's insistence on studying not only plane but also solid geometry, which he reports as just beginning in his own time (*Rep. VII*, 528 b-d), must in part reflect Archytas's own work (*Pythagoras and the Pythagoreans*, Pág. 40.)

Platón aprenderá de Arquitas acerca del *cuadrivio pitagórico*, así como se ha señalado en la cita, éste se compone del estudio de la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Sería preciso mencionar que, si hay un estudio del *cuadrivio*, también lo hay de la *teoría de los números*, la cual guarda una íntima relación con sus aplicaciones en tanto que principios matemáticos en la armonía y lo que hoy llamaríamos filosofía natural, como la óptica y la acústica. En conjunto se pretende estudiar el cosmos de forma completa y de cada cosa particular. Para una mejor comprensión valdría hacer una pausa para indagar en la concepción de las matemáticas de Arquitas, por lo cual sería pertinente citar el Fragmento 1 del autor:

καλῶς μοι δοκοῦντι τοῖ περὶ τὰ μαθήματα διαγνώμεν καὶ οὐδὲν ἄτο- 1  
πον ὀρθῶς αὐτούς, οἷά ἐντι, περὶ ἐκάστου φρονέν. περὶ γὰρ τὰς τῶν 2  
ὅλων φύσιος καλῶς διαγνόντες ἐμελλον καὶ περὶ τῶν κατὰ μέρος, 3  
οἷά ἐντι, καλῶς ὀψεῖσθαι. περὶ τε δὴ τὰς τῶν ἄστρον ταχυτάτος 4  
καὶ ἐπιτολᾶν καὶ δυσίων παρέδωκαν ἑ[...], καὶ περὶ 5  
γαμετρίας καὶ ἀριθμῶν καὶ οὐχ ἥκιστα περὶ μουσικᾶς. ταῦτα γὰρ 6  
τὰ μαθήματα δοκοῦντι εἶμεν ἀδελφεά. πρῶτον μὲν οὖν ἐσκέψαντο, 7

Those concerned with the sciences seem to me to make distinctions well, and it is not at all surprising that they have correct understanding about individual things as they are. For, having made good

<sup>14</sup> Platón, Diálogos, *Rep.* VII, 530d: “Da la impresión de que, así como los ojos han sido provistos para la astronomía, los oídos han sido provistos para el movimiento armónico, y que se trata de ciencias hermanas entre sí, como dicen los pitagóricos, y nosotros [...]”. En la cita anterior, por pitagóricos, se estaría refiriendo a Arquitas de Tarento.

distinctions concerning the nature of wholes they were likely also to see well how things are in their parts. Indeed, concerning the speed of the stars and their risings and settings as well as concerning geometry and numbers and not least concerning music, they handed down to us a clear set of distinctions. For these sciences seem to be akin [...] (Charles Huffman, *Arquitas of Tarentum*: 2005, PP.103-104).

El pitagorismo de Arquitas comprende que *el matemático* no es aquel que sólo estudia los números en su forma abstracta (aritmética), sino el que se interesa por el correcto entender de la Naturaleza y los seres particulares que en ella existen. Las matemáticas serán el medio mediante el cual se pueda entender la dimensión física y particular de los cuerpos (geometría), y también como un conjunto dentro del cosmos (astronomía), y desde luego, integrando su precisa forma de co-existencia (armonía). Ahora, más allá de que a Platón le resulten interesantes las matemáticas y tenga gratitud por Arquitas, ¿por qué tanto interés de Platón en las matemáticas y el pitagorismo? ¿Qué ayudarían a resolver?

Charles Kahn (2001) está consciente de que no podemos hablar de una sólo forma de pitagorismo, sin embargo, podemos rescatar que hay dos ideas generales que lo caracterizan:

There are two quite different clusters of ideas that account for the enduring vitality of the Pythagorean tradition. The first, [...], is the attempt **to understand and explain the nature of things in mathematical terms**. As Aristotle reports, the Pythagoreans began by observing the numerical ratios of the musical consonances of harmonia and, finding many other points of correspondence between numbers and the world, they concluded that “the whole heaven is *harmonia* and numbers”<sup>15</sup>. This notion of network of connections between music, mathematics, and celestial phenomena, which is summed up in the notion of the music of spheres, constitutes one of the two fundamental principles of Pythagorean thought. The other cluster of ideas is **the conception of the soul as immortal and hence potentiality divine**, since in the Greek tradition deathlessness is the distinctive attribute of the gods. In Pythagorean thought, immortality is conceived both in terms of **the transmigration of souls** (with the related notion of kinship between all living beings) and also in **the possibility of purification and escape from the cycle of rebirth**, from the bondage of bodily form. (It is this conception of the afterlife that is common to the Orphic and Pythagorean traditions.) (*Pythagoras and the Pythagoreans*, PP. 3-4).

Por un lado, tendríamos la *Armonía de las Esferas* y por otro la *Doctrina del Alma* donde se incluye inmortalidad y transmigración de la misma. Ambos temas estarán presentes en la obra de Platón y, posteriormente, en Arístides Quintiliano. La pregunta es ahora, ¿cómo se unen estos dos temas? Es decir, ¿qué relación existe entre la armonía matemático musical con la inmortalidad del alma y qué problema o preocupación se atiende?

---

<sup>15</sup> *Met*, A.5. 986<sup>a</sup>3.

## 1. Máthesis Pitagórica: Todo es Número.

Aristóteles reporta en *Metafísica*, A, 5<sup>16</sup>, que, para los llamados pitagóricos, *todo es número*. Es posible que por los llamados pitagóricos se refiera a Filolao de Tarento. Esta discusión la comentan Carl Huffman (1993) y Carol Dunn (2018), quienes no estarán de acuerdo con la lectura que Aristóteles hace a la noción de *número* pitagórico. Huffman (1993) comenta: “The story that Aristotle is telling about Pythagoreans<sup>17</sup> is likely to have led to *considerable over-emphasis on the role of the number* and on the role of even and odd as principles of all the things, at the expenses of the role of limiters and unlimiters which Aristotle’s own text shows to have been commonly accepted as Pythagorean first principles” (*Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic*, PP.188-189). Por su parte Carol Dunn (2018), de acuerdo con Huffman, dice: “I believe Aristotle seriously misinterpreted Pythagorean numbers. But if Aristotle based the above ideas on those, he had inherited from Philolaus we must wonder whether Philolaus was not the *cause* of Aristotle’s misinterpretation of Pythagorean number” (*Pythagoras The Master: Philolaus, Presocratic Follower*, Pág 53).

Filolao de Tarento es importante porque es el primer pitagórico del cual se conservan algunos de sus fragmentos. Se debe recordar que la tradición pitagórica mantuvo su conservación gracias a su tradición oral. Ahora bien, por otro lado, Huffman (2005) va a pensar que Arquitas asume conocimientos pitagóricos de Filolao, aunque será tangible cómo es que desarrollan sus saberes pitagóricos con perspectivas distinta, pues: “All show some interest in mathematics, but, while Archytas is clearly interested in genuine mathematical problems such as the duplication of the cube and Hippias may have worked on the problem of incommensurability, there is no evidence that Philolaus was a serious mathematician. [...] Philolaus has a strong interest in medicine that does not

---

<sup>16</sup> *Met.*, A, 5, 985b 26- 986<sup>a</sup> 5: ἐπεὶ δὲ τούτων οἱ ἀριθμοὶ φύσει πρῶτοι, ἐν δὲ τούτοις ἐδόκουν θεωρεῖν ὁμοιώματα πολλὰ τοῖς οὖσι καὶ γιγνομένοις, μᾶλλον ἢ ἐν πυρὶ καὶ γῇ καὶ ὕδατι, ὅτι τὸ μὲν τοιονδὶ τῶν ἀριθμῶν πάθος δικαιοσύνη [30] τὸ δὲ τοιονδὶ ψυχὴ τε καὶ νοῦς ἕτερον δὲ καιρὸς καὶ τῶν ἄλλων ὡς εἶπεν ἕκαστον ὁμοίως, ἔτι δὲ τῶν ἀρμονιῶν ἐν ἀριθμοῖς ὁρῶντες τὰ πάθη καὶ τοὺς λόγους, ἐπεὶ δὴ τὰ μὲν ἄλλα τοῖς ἀριθμοῖς ἐφαίνοντο τὴν φύσιν ἀφωμοιωθῆαι πᾶσαν, οἱ δ’ ἀριθμοὶ πάσης τῆς φύσεως πρῶτοι, τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων ὑπέλαβον εἶναι, καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν ἀρμονίαν εἶναι καὶ ἀριθμόν· καὶ ὅσα εἶχον ὁμολογούμενα ἔν τε τοῖς ἀριθμοῖς καὶ ταῖς ἀρμονίαις πρὸς [5] τὰ τοῦ οὐρανοῦ πάθη καὶ μέρη καὶ πρὸς τὴν ὅλην διακόσμησιν, ταῦτα συνάγοντες ἐφήρμοττον

Y, puesto que los Números son, entre estos principios, los primeros por naturaleza, y en ellos les parecía contemplar muchas semejanzas con lo que es y lo que deviene, más que en el Fuego y en la Tierra y en el Agua, puesto que tal afección de los Números era la Justicia, y tal otra, el Alma y el Entendimiento, y otra el Tiempo oportuno, y lo mismo, por decirlo así, cada una de las restantes; y viendo, además en los Números las afecciones y las proporciones de las armonías- puesto que, en efecto, *las demás cosas parecían asemejarse a los Números en su naturaleza toda*, y los Números eran los principios de toda la Naturaleza, pensaron que los elementos de los Números eran los elementos de todos los entes, y que todo el cielo era armonía y número. Y todas las correspondencias que veían en los números y en las armonías con las afecciones y con las partes del cielo y con el orden universal, las reunían y reducían a sistema

<sup>17</sup> *Metafísica*, A, 5.

appear in Hippasus or Archytas” (*Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic*, Pág. 10). Entre otras cosas, por esta razón no hay un solo pitagorismo, pues, cada autor va a tener intereses y destrezas distintas para el desarrollo del abanico de temas pitagóricos. Por otro lado, siguiendo a Kahn (2001) hay cierto espectro de las ideas pitagóricas que lo hacen conservar su particularidad como corriente del pensamiento y, clave para entenderlo es la *Teoría del Número*, aspecto que también le interesa considerar a la presente investigación. Si bien existen discusiones en torno al origen de la teoría, así como las formas de interpretarla, la más pertinente para complementar el presente tema es la propuesta de Huffman(1993) y Carol Dunn (2018), quienes llegan a sus respectivas reflexiones a partir de la crítica que hace Aristóteles a *los llamados pitagóricos* en *Metafísica* A 5. Aunque no se afirma que se trate de un examen a Filolao, estos autores piensan que se guarda cierta similitud con el Fragmento 4 de Filolao, donde el filósofo de Tarento dice:

#### Fragment 4

Stobaeus, *Eclogae* 1.21.7b (1.188.5 Wachsmuth) καὶ πάντα γὰρ  
μὰν τὰ γινωσκόμενα ἀριθμὸν ἔχοντι. οὐ γὰρ ὅτιῶν <οἶόν> τε  
οὐδὲν οὔτε νοηθῆμεν οὔτε γνωσθῆμεν ἄνευ τούτῳ.

2 ἀριθμῶν Y ὅτιῶν τε F ὅτι ὦν τε GVME ὅτιῶν <οἶόν> τε Boeckh οἶόν τε Meineke  
2-3 οὐ γὰρ... τούτῳ desunt PYR 3 οὐτ' ἐνοήθημεν οὐτ' ἐγνώσθημεν FGVME corr.  
Boeckh τούτῳ FVE τούτῳ G τούτου M, Wachsmuth, DK

And indeed, all the things that are known have number. For it is not possible that anything what's ever be understood or known without this<sup>18</sup>.

All things, at least those we know, contain Number; for it is evident that nothing whatever can either be thought or known, without Number” (DK 4)<sup>19</sup>.

Lo primero que hemos de notar de este fragmento es que, comparado con el texto aristotélico, no se está diciendo que todas las cosas *sean* números. Tal como apuntan Huffman (1993) y Dunn (2018), se trata de una propuesta en la que el *número* es una condición necesaria para el conocimiento. Debemos entonces leer que, para que algo pueda ser conocido necesita tener *número*. El *número* tiene un papel epistemológico, pues el querer comprender la Naturaleza nos exige prestar atención a su *forma*, su *estructura*, y su lenguaje. Así resume Carol Dunn (2018): “Huffman tell us that “having number” is equivalent to “having an order or structure that can be specified in terms of the relationship between numbers. To say something “has number” then becomes equivalent to saying

that has a structure which can be described in terms of mathematics” (*Pythagoras The Master: Philolaus, Presocratic Follower*, Pág 51).

Complementando a Huffman, decir que algo tiene *número*, quiere decir que se ha descubierto la Naturaleza y su lenguaje, y que se puede expresar lo descubierto/conocido con el mismo lenguaje de la Naturaleza. El *número* es la abstracción y la expresión de la estructura de la Naturaleza. El que algo tenga *número* quiere decir que la mente del hombre ha descubierto sus proporciones y relaciones de la estructura de la Naturaleza en tal objeto, así también las comprendió y las puede expresar. El *número*, en su papel epistemológico, es la identidad que se guarda de la abstracción que hacemos de la Naturaleza con su lenguaje, su asimilación (conservado su lenguaje) y su expresión con su lenguaje.

Kitty Ferguson en *The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood* (2008), convendrá en afirmar que las matemáticas fungen como un conocimiento que nos permite reconocer principios más profundos, pues, “Number is not something to be used; rather, its nature is to be discovered. In other words, we use numbers as tokens to represent things, but for Pythagoreans, Number is a universal principle, as real as light (electromagnetism) or sound” (Idem).

Se convendrá en tomar la lectura del *número* como una herramienta epistemológica con la que los pitagóricos se propondrán explicar el cosmos. Tal como menciona Dunn (2018), “it is not the be-all and end-all of cosmology. Mathematics is, as Pythagoras first revealed, the language by which we describe and explain the world” (Pág 61). Para el pitagorismo, el *número* no es un invento, sino uno descubrimiento. Y el *número* no es otra cosa que la *máthesis*, así aplicada al cosmos como al hombre. Ésta será la pauta con la cual se van a estudiar toda la Naturaleza, la visible y la invisible, por eso, su epistemología va a estar directamente ligará con una finalidad cosmológica, la cual será vinculada por Platón con la búsqueda de la *verdad*, la *belleza* y el *bien*. En cierto sentido, sí, todo es número en tanto que tiene una *máthesis* que se conoce y se puede expresar en sus diferentes aplicaciones dentro del cuádrivio pitagórico.

Volviendo al punto inicial, ¿por qué y para qué las matemáticas? Tal vez el mismo Platón tardó un poco en averiguarlo, finalmente en el *Timeo*, hablando de la vista y el oído, anuncia:

Por nuestra parte, digamos que la visión fue producida con la siguiente finalidad: dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento, que les son afines, como pueden serlo imperturbables, y ordenáramos nuestras revoluciones errantes por medio del aprendizaje profundo de aquellas, de la participación en la corrección natural de su aritmética y de la imitación de las revoluciones completamente estables de dios. Y acerca de la voz y el oído, otra vez el mismo razonamiento: nos fueron concedidos por los dioses por las mismas razones y con la misma finalidad.

Pues el lenguaje tiene la misma finalidad, ya que contribuye en su mayor parte a lo mismo y, a su vez, cuanto de la música utiliza la voz para ser escuchado ha sido dado por la armonía. Ésta, como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por la Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para un placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma. También nos otorgaron el ritmo por las mismas razones, como ayuda en el estado sin medida y carente de gracia en el que se encuentra la mayoría de nosotros (47b- e).

El *número* es la *máthesis*, es la forma común a todo. Es lo que permite pasar de lo visible a lo invisible, de las verdades materiales a las noéticas. La *máthesis* física y psicológica del hombre tienen una razón de ser; reconocer la *máthesis* divina y buscar asemejarse a ella. La finalidad del hombre es, en pocas palabras, *re-armonizarse*. Y, aunque esta cruzada no es fácil, por naturaleza, hay una tendencia a buscar la *armonía*, la *reordenación* con las modulaciones de la *armonía divina* del cosmos. Platón sabe que el estado del hombre es disarmónico, pues tras *la caída del alma*, ésta ha quedado encarnada, y aunque se muestra gustosa con los placeres del mundo, no puede tampoco desligarse de una cierta intuición que le sugiere recordar cosas que están más allá de los objetos tangibles. El alma tiende por naturaleza a buscar el restablecimiento de su estado natural, y Platón afirma que eso es posible por medio del proceso de *purificación* adecuado.

Platón se preocupa también en la inmortalidad del alma y dentro de su doctrina explicará su caída, lo que sucede después de la muerte y el camino que el alma debería seguir para reintegrarse con lo divino, este camino está permeado de antecedentes pitagóricos, pues en las matemáticas son las verdades infalibles.

El *número* como principio epistemológico es el cómo los pitagóricos explican que existe lo común entre todas las cosas. Y así Platón lo explica también en el *Tímeo*, afirmando que la estructura o *máthesis* del hombre devine y se deriva de la del cosmos (35b-36b). La *máthesis* del hombre tiene algo divino, que, aunque esté encarnado, existe una suerte de magnetismo entre la *máthesis* del hombre con la *máthesis* del cosmos. Por lo cual, aunque se vea seducido por las falsas bellezas del mundo físico, el alma educada y ejercitada correctamente, es capaz de concebir la *máthesis* del cosmos y lo divino común que guarda con ella. Para ello, *grosso modo*, sirven las matemáticas, para iluminar y reconocer el camino del alma para su regreso al mundo inteligible. Es también la expresión de la común naturaleza que guarda con lo divino. El *número* vive en el hombre y le permite mantenerse atraído para *recordar* los conocimientos olvidados tras su *caída* y que es la clave misma para volver a su lugar de origen, ahí donde la música se convierte en silencio.

## 2. Doctrina del Alma

La *máthesis* es imperceptible para aquellos que no han cultivado la *vida filosófica*. Platón se preocupa por las consecuencias de no llevar esa vida, por ello se empeñará en problematizar y desarrollar distintas aristas de la doctrina del alma como los es: la *muerte* o separación con el cuerpo, la *trasmigración de las almas*, la *inmortalidad de alma*, el *juicio* y las consecuencias después de la muerte, *el escape del ciclo de reencarnación*, la *Teoría de la Reminiscencia*, entre otros puntos, cuya finalidad será, precisamente, salir de los ciclos de reencarnación, lo cual se homologa con el propósito antes mencionado, el de *re-armonizar* al alma para que ésta se *re-armonice* con el Todo. Y, para lograr dicho cometido, lo único viable es la *vida filosófica* que se entenderá como un proceso de *purificación*. Es menester puntualizar que la doctrina del alma es también la condición de la percepción musical, pues de no ser que el alma esté encarnada, la percepción musical sería otra, así como la importancia de la música no podría concebirse de no ser porque se ve desde la perspectiva mundana. No obstante, esta condición de la percepción musical será evaluada con mejores detalles en el capítulo dedicado a Aristides Quintiliano.

Se da inicio a la exposición a partir de las primeras manifestaciones de estas preocupaciones y reflexiones pitagóricas del alma, que de acuerdo con Charles Kahn (2001) éstas son principalmente la *inmortalidad* y *trasmigración del alma*, y empiezan a tener presencia en el pensamiento platónico en *Diálogos* como *Gorgias* y *Menón*. Así, mientras Sócrates dialoga con Calicles, se cita en *Gorgias* (492e) a Eurípides, quien cuestiona “¿quién sabe si vivir es morir y vivir es morir?”. Sócrates sugiere especular si, así como “cierto hombre ingenioso, quizás de Sicilia o Italia”<sup>20</sup>, más bien no estamos muertos, ya que el cuerpo es el *sepulcro* del alma. Sócrates continúa explicando a Calicles que ese *hombre ingenioso* se aventura a exponer las consecuencias que esperan después de la muerte para aquellos que han llevado una vida desenfrenada<sup>21</sup>. La suerte que le espera a los *no moderados* sería “de que en el Hades- se refiere a lo invisible- tendrían el colmo de la desgracia los no iniciados y llevarían agua al tonel<sup>22</sup> agujerado con un cedazo igualmente agujerado. [...] el cedazo es el alma; y comparó<sup>23</sup> el alma de los insensatos a un cedazo porque está agujerada, ya que no es capaz de retener por incredibilidad y por olvido” (*Gorgias*, 493 b-c). Aunque Sócrates está de acuerdo con ese hombre

---

<sup>20</sup> Se piensa que está aludiendo a algún pitagórico y órfico.

<sup>21</sup> O de los iniciados y no iniciados (tal vez, en la tradición pitagórica).

<sup>22</sup> *Gorgias*, 493<sup>a</sup>: “la parte del alma en la que se encuentran las pasiones es de tal naturaleza que se deja seducir y cambia súbitamente de un lado a otro”.

<sup>23</sup> El ingenioso hombre.

ingenioso en la preocupación del alma después de la muerte, primero tendrá que dejar en claro su pensar acerca de la muerte antes de ser más puntual respecto a lo que sucede después ésta. Así, el sabio declara su pensar acerca de la muerte: “La muerte, según yo creo, no es más que la separación de dos cosas, el alma y el cuerpo” (*Gorgias*, 524 b). Después de la separación no hay mucho qué decir acerca de lo que le sucede al cuerpo, más relevante es reflexionar en torno al curso que sigue el alma después de su separación con el cuerpo, pues, siguiendo a Sócrates, ésta no muere, de modo que al igual que el cuerpo, el alma conserva rasgos adquiridos mientras estuvo encarnada, “como las impresiones que el hombre grabó en ella por su conducta en cada situación” (*Gorgias*, 524 d). ¿Qué pasa después? El alma será evaluada, y todos los rasgos que tenga serán evidencia de la forma de vida que tuvo mientras vivió en su cuerpo, de esa evaluación habrá un veredicto. De acuerdo con lo que continúa narrando Sócrates, los castigos deberán ser entendidos como correctivos de un alma que es todavía *curable*, es decir, pruebas o exámenes para volverse más justas. Los castigos han de ser impuestos por los dioses, sin embargo, así como se puede dictaminar que un alma es *curable*, también las hay *incoregibles* o *incurables*. Para este segundo tipo de almas su destino serían las prisiones del Hades, donde servirán de ejemplo y advertencia para las demás almas (*Gorgias* 525 b-d). ¿Cómo evitar el funesto destino de las prisiones del Hades? Con una vida moderada. “Alguna vez, al ver<sup>24</sup> un alma que ha vivido piadosamente y sin salirse de la verdad, alma de un particular o de otro cualquiera, pero, especialmente, estoy seguro de ello, Calicles, de **un filósofo**<sup>25</sup> que se ha dedicado a su ocupación, sin inmiscuirse en negocios ajenos mientras vivió, se admira y la envía a las Islas de los Bienaventurados” (*Gorgias*, 526 c). De modo que, si quisiéramos el mejor de los destinos, habríamos de obrar bajo los mejores preceptos, que no son otros sino los de la *Filosofía*.

Hasta ahora quedan varios detalles que Platón irá puliendo en otros de sus *Diálogos*, como la argumentación y demostración de la inmortalidad del alma, problemática que afrontará debido a la incredulidad acerca de la vida después de la muerte. Este tema será argumentado en el *Diálogo* del *Fedón*. En esa misma obra, Platón, será más detallado con el relato del viaje que hace el alma después de la separación del alma con el cuerpo y del examen que se le hacen al alma. Finalmente, es en el *Mito de Er* donde se termina por ilustrar el camino del alma después de la muerte del cuerpo, su juicio y el renacer de las almas. Para que los argumentos adquieran más fuerza, entre los razonamientos de Platón figuran las consecuencias de la vida no purificada y también estará presente el planteamiento de la mejor forma de vida como solución a los posibles castigos de los dioses.

---

<sup>24</sup>Se refiere a que Radamatis (hijo de Zeus) vea.

<sup>25</sup> Énfasis sugerido por le tesista.

Una vez que se ha definido lo que se entiende por *muerte* y se han presentado algunas de las posibles consecuencias para las almas tras su separación, Platón está comprometido a justificar que, efectivamente, el alma es inmortal y debe haber mayor preocupación por el curso del alma que por su separación con el cuerpo. En el *Diálogo* del *Fedón*, se presentan cuatro argumentos para demostrar la inmortalidad del alma, estos son: *La prueba de los contrarios* (71c- 73a), *La prueba de la reminiscencia* (73a- 78b), *La prueba de la simplicidad* (78d- 81e) y *La prueba del principio vital* (104e- 105d). La primera de las pruebas consiste en explicar que siempre existe una compensación entre los contrarios, por ejemplo, el calor y el frío o lo bello y lo feo. Los contrarios existen en tanto que los propios extremos se co-determinan. Entre los contrarios hay un movimiento que oscila entre el paso de un extremo a otro, mas nunca se pueden ser los extremos al mismo tiempo. Esta compensación se aplica a valoraciones, pero también a procesos, como lo es la generación y corrupción (muerte). No cabría duda en admitir que después de la generación hay corrupción (muerte). Es parte de un proceso natural, por ello, no debe haber sorpresa en admitir que, así como el hombre tiene una generación, por naturaleza tendrá su opuesto, la corrupción (muerte). Ahora, queda claro que no hay problema en el traslado de un contrario como de lo frío a lo caliente, así como su inversión, de lo caliente a lo frío, pero no queda tan claro que, así como hay generación y corrupción, también a la corrupción le siga la generación. En otras palabras, se entiende que haya muerte después de la vida, pero no queda la garantía de que haya vida después de la muerte. Para ello, Platón va a recurrir a la prueba de la *reminiscencia*, donde sugiere que el alma es capaz de mencionar aquellas *Formas* que no están al alcance de la percepción sensible, como *lo bello* y *lo bueno*. Si éstas no están al alcance de la percepción del mundo visible, quiere decir que el alma tuvo que haberlas conocido antes de tener un cuerpo y una vez encarnada, el alma aprende, o más bien, recupera conocimientos que le son familiares. Quiere decir que, el alma, antes de nacer, ha estado expuesta, libre de la corrupción del cuerpo, ante *Formas* que ha aprehendido y luego olvidado.

Hasta este punto se argumenta que antes de la vida encarnada el alma ya existía. Faltará justificar cómo es que después de la muerte física el alma no perece. La prueba tercera nos explicará la afinidad que existe entre el alma y las *Formas/Ideas*. Mientras que el cuerpo se corresponde con una naturaleza visible, la del alma es invisible, como las *Formas*. El alma, así como las *Formas*, es también inmutable que, en contraste con el cuerpo, éste es corruptible y mutable. Si el alma es inmutable, frente a la muerte, sólo el cuerpo es corruptible, es decir, sólo muere el cuerpo. En palabras de Cebes, “si todo lo dicho se nos deduce esto: el alma es lo más semejante a lo divino, inmortal, inteligible, uniforme, indisoluble y que está siempre idéntico consigo mismo, mientras que, a su vez, el cuerpo es lo más semejante a lo humano, mortal, a sí mismo” (80b). Por último, la cuarta prueba

termina por justificar que el alma no puede perecer porque la naturaleza del alma es ser *vida*. Lo que a un cuerpo le da vida es la presencia del alma, por eso, cuando el alma se separa del cuerpo ha de llamarse muerte. El alma no puede corresponderse nunca con la muerte, por eso es un principio vital. Por eso es inmortal. Con estas cuatro demostraciones se justifica que el alma es inmortal.

Ahora que Platón ha demostrado la inmortalidad del alma y que la muerte no es la disolución de todo, no es sensato conformarse con la idea de que lo que se haga mientras se tenga cuerpo no tiene consecuencias. Cabe apuntar lo que sucede después de que el alma se ha despojado de su cuerpo, así como los posibles destinos y consecuencias que le deparan a las almas. De este modo, Sócrates comienza a explicar a Simmias lo que continúa tras la muerte, empezando por describir que hay un *daimón* que guía al alma hasta donde está el otro guía (Caronte) que los llevará hasta el Hades. El camino no es sencillo, pues, de otra manera, no se necesitaría de ninguna guía. En este descenso existen dos escenarios:

Y cuando llega allí donde las demás, al alma que va sin purificar y que ha cometido algún crimen, que ha ejecutado asesinatos injustos o perturbado otros delitos por el estilo, que resultan hermanos de éstos o actos propios de almas hermanas, a ésta todo el mundo rehúye y le vuelve la espalda y nadie quiere hacerse su compañero de viaje ni su guía, y ella va errante encontrándose en una total indigencia hasta que pasaron ciertos periodos de tiempo, al llegar los cuales es arrastrada por la necesidad hacia la morada que le corresponde. En cambio, la que ha pasado la vida pura y moderadamente, tras encontrar allí a dioses como compañeros de viaje y guías, habita el lugar que ella se merece (*Fedón*, 108 a-c).

Según la descripción de Sócrates, aún no sabemos mucho de cómo es el lugar al que llegan las almas, pero sí se sabe que el alma se evalúa bajo dos criterios el *alma sin purificar* y el *alma purificada*. *Grosso modo*, el alma sin purificar no tendrá buenas consecuencias, mientras que las almas puras y de vidas moderadas tendrán su recompensa. Más adelante, Sócrates relata a su interlocutor cómo es la geografía interna y externa de la Tierra, hasta llegar al Tártaro, donde fluyen y refluyen los ríos, con grandes y varias corrientes. El más extenso es el llamado Océano, frente a él y en sentido opuesto fluye el Aqueronte (dolor), éste llega hasta la laguna Aquerusiade. Esta laguna es importante porque ahí será el paradero de la mayoría de las almas de los difuntos. El tiempo de su estancia será relativo y después son enviadas de nuevo al mundo de los vivos. Otro de los ríos se llama Piriflegetonte (ardiente de fuego), frente a éste nace el río Estigio (odio), que desemboca en la laguna Estigia. Y finalmente el río Cocito (lamento) (109a -113c). Después de una larga narración, Sócrates concluye así para introducir ahora el juicio y destino de las almas:

Siendo así la naturaleza de esos lugares, una vez que los difuntos llegan a la región adonde a cada uno le conduce su *daimón*, comienzan por ser juzgados los que han vivido bien y piadosamente y los que no. Y quienes han vivido moderadamente, enviados hacia el Aqueronte, suben a las embarcaciones que hay

para ellos, y sobre éstas llegan a la laguna, y allá habitan purificándose y pagando las penas de sus delitos, si es que han cometido alguno, y son absueltos y reciben honores por sus buenas acciones, cada uno según su mérito. En cambio, los que se estima que son irremediables a causa de la magnitud de sus crímenes, ya sea porque cometieron numerosos y enormes crímenes, ya sea porque cometieron numerosos y enormes sacrilegios, o asesinatos injustos e ilegales en abundancia, y cualquier tipo de crímenes por el estilo, a éstos el destino los arroja al Tártaro, de donde nunca saldrán. [...]Pues esa es la sentencia que les ha sido puesta por los jueces<sup>26</sup>. En cambio, los que se estima que se distinguieron por su santo vivir, éstos son los que, librándose de esas regiones del interior de la tierra y apartándose de ellas como de cárceles, ascienden a la superficie para llegar a la morada pura y establecerse sobre la tierra. De entre ellos, los que se han purificado suficientemente en el ejercicio de la filosofía viven completamente sin cuerpos para todo el porvenir, y van a parar a la morada aún más bellas que éstas, que no es fácil describirlas ni tampoco tenemos tiempo suficiente para ello en este momento (*Fedón*, 113d- 114 c).

De este modo, Platón deja en claro el destino de las almas que no han llevado una vida moderada y son incurables, ya antes dicho, serán encarceladas en las celdas del Hades para ser exhibidas como ejemplo para las otras almas. Luego están las almas *curables*, que serán enviadas a un lugar donde puedan curarse y prepararse para su vuelta al mundo de los vivos. Y finalmente, están otras almas, aquellas que han obtenido los méritos suficientes para salir del ciclo de reencarnación, estas son las almas de los filósofos. De esta forma podemos emparentar que hay almas moderadas y *curables*, que son las que han llevado un proceso de purificación más adecuado que las *incurable* o las almas que no han procurado la vida moderada. Una vez hecho este planteamiento, es más evidente la preocupación de Platón, que no es la muerte en sí, es decir, la separación del alma y el cuerpo, sino la inmortalidad del alma. O sea, ¿cuál sería un peor escenario; la separación del alma y el cuerpo o el eterno renacer del alma? Para Platón será más grave la imposibilidad de salir del ciclo de reencarnación, y el problema y solución yacerán en el alma misma, lo cual conectará con la *epistemología platónica* y la *vida filosófica*.

El asunto de la salida de los ciclos de encarnación y la *vida filosófica* serán mostrados por Platón en *Teeteto* (176b), mientras Sócrates dialoga con Teodoro y le explica que los males no pueden habitar en los dioses sino sólo entre los mortales. Ahí, se da pie a proponer la solución, que, en palabras de Sócrates, “la huida consiste en hacerse uno tan semejante a la divinidad como sea posible, semejanza que se alcanza por medio de la inteligencia con la justicia y la piedad”. Y, ¿qué sería asemejarse a la divinidad? Sócrates afirma que los dioses no pueden en forma alguna ser injustos, por lo tanto, el hombre ha de procurar la *justicia* para asemejarse a los dioses. Este mismo argumento se presenta hacia el final de la *República* X, afirmando que el varón justo “aunque viva en la pobreza o con

---

26 Que según *Gorgias* 524c, los jueces son: Minos, Radamantis y Éaco.

enfermedad o con algún otro de los que son tenidos por males, esto terminará para él en bien, durante la vida o después de haber muerto. Pues no es descuidado por los dioses el que pone su celo en ser justo y practica la virtud, asemejándose a Dios en la medida que es posible para un hombre” (613 a-b). En efecto, el hombre se aleja de los males aprendiendo de las múltiples virtudes que hay y todas ellas han de encaminarse a la justicia. ¿Qué pasa con las otras virtudes? Sócrates explica que, al final, la *sabiduría* y la *verdadera virtud* no son otra cosa sino *el verdadero conocimiento de la justicia*. Eso es entonces lo que ha de entenderse como *vida filosófica* y mejor ejercicio de *purificación* que, en conjunto, han de expresarse como *justicia*.

Como complemento, en el *Fedón* también podemos apreciar lo que se entenderá por *vida filosófica*. Comenta Sócrates con Simmias de la siguiente manera:

Bienaventurado Simmias, quizás no sea ése el cambio correcto en cuanto a la virtud, que se trueque placeres por placeres y pesares por pesares y miedo por miedo, mayores por menores, como monedas, sino que sea sólo una la moneda válida, contra la cual se debe cambiar todo eso, la sabiduría. Y, quizás, comprándose y vendiéndose todas las cosas por ella y con ella, exista de verdad la valentía, la moderación, la justicia, y, en conjunto, la verdadera virtud, en compañía del saber, tanto si se añaden como si se restan placeres, temores y las demás cosas de tal clase. Y si se apartan del saber y se truecan unas por otras, temo que la virtud resultante no sea sino un juego de sombras, y servil en realidad, y que no tenga nada sano ni verdadero. Acaso lo verdadero, en realidad, sea una cierta purificación de todos esos sentimientos, y también la moderación y la justicia y la valentía, y que la misma sabiduría sea un rito purificador (69 a-c).

Globalmente, la *vida filosófica* no es otra sino la de la *sabiduría* que, a su vez, estriba en el conocimiento de las verdades y el ejercicio de las virtudes y que juntas, se expresan primordialmente como *justicia*. Como bien se puede entrever, la sabiduría es un ejercicio perseverante, es decir, es un proceso de purificación que debe mantener constancia, no es algo que se alcance sino como un movimiento persistente y tenaz hasta que el alma se separe de su cuerpo. Entonces, ¿cómo ha de llevarse el proceso de *purificación*? Antes de poder obrar, el conocimiento es necesario y, según dice Sócrates, *conocer es recordar*:

“Pues nunca el alma que no haya visto la verdad puede tomar figura humana. Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad (*Fedro*, 249 b-c).

Pero ¿Por qué *recordar*? Se cuenta que alguna vez el alma fue alada, pero ésta perdió sus alas. También se dice que sus alas eran capaces de elevarla hasta la región donde habitan los dioses y

residen *lo bello, lo sabio y lo bueno*, todo de lo cual el alma se nutre (Cf. *Fedro* 246d- 247c). “Allí se encuentra el alma con su dura y fatigosa prueba. Pues las que llaman inmortales, cuando han alcanzado la cima, saliéndose fuera, se alzan sobre la espalda del cielo, y al alzarse se las lleva el movimiento circular en su órbita, y contemplan lo que está al otro lado del cielo” (*Fedro* 247 c). Pero las almas aladas, curiosas y embelesadas por las bellezas del mundo físico cayeron al otro lado del cielo, perdiendo así sus alas y con ellas el conocimiento de lo divino. “Así es, pues, el precepto de Adrastea. Cualquier alma que, en el séquito de lo divino, haya vislumbrado algo de lo divino, estará indemne hasta el próximo giro y, siempre que haga lo mismo, estará libre de daño. Pero cuando, por no haber podido seguirlo, no lo ha visto, y por cualquier azaroso suceso se va gravitando llena de olvido y dejadez, debido este lastre, pierde sus alas y cae a la tierra” (*Fedro* 248c). Ahora que el alma está encarnada, como consecuencia de seguir sus *impulsos irracionales*, entra en los ciclos de reencarnación hasta que vuelva a purificarse y sea digna de regresar a la región divina, pues, mientras habite en la tierra está sujeta a todo tipo de corrupciones, por lo que ha de aprender a *gobemarse* (en cada una de sus vidas encarnadas). Y es que, antes de cada encarnación el alma vuelve a olvidar. Eso afirma Platón en el *Mito de Er* después de que las Moiras permiten a las almas elegir su destino,

“marcharon todos hacia la planicie del Olvido, a través de un calor terrible y sofocante. En efecto, la planicie estaba desierta de árboles y de cuanto crece de la tierra. Llegada la tarde, acamparon a la orilla del río de la Desatención, cuyas aguas ninguna vasija puede retenerlas. Todas las almas estaban obligadas a beber una medida de agua, pero a algunas no las preservaba su sabiduría de beber más allá de la medida, y así, tras beber, se olvidaban de todo” (*Rep.*, X, 621 a-b).

Cabría cuestionar, ¿por qué es necesario el *olvido*? Podrían sugerirse tres factores, el primero es para borrar el sufrimiento de las vidas pasadas, el segundo podría ser que, al poseer muchos conocimientos de vidas pasadas su asimilación y aplicación serían de suma dificultad. Y el tercer factor, quizás, sería para que el alma no deje de esmerarse en el camino de la virtud y de su purificación. Tal vez un poco de todas las razones son válidas, y el escenario es ahora la de un alma capaz de recordar, y si ésta se propone su retorno a lo divino, debe hacerlo (recordar) de la mejor manera posible; por medio de la *vida filosófica*. Según lo expuesto, la finalidad - (el *para qué*)- de la *vida filosófica* está dado: volverse más semejantes a lo divino para, así, lograr escapar del ciclo de la reencarnación y evitar el destino de las almas incurables. Aún resta ser más precisos respecto a la *vida filosófica*, que puede clarificarse al preguntar *¿qué y cómo* es lo que hay que *recordar*?

El *qué*, son las *Formas* o *Ideas*, mismas que Platón irá jerarquizando partiendo de la experiencia del mundo sensible hacia lo inteligible. El punto más alto es la *Forma* que guarda un mayor estatus

ontológico, esta será la *Forma* o *Idea* del *Bien* o de la *Belleza*. El mismo autor afirma en *República* VI (508 e- 509b):

Entonces lo que aporta la verdad a las cosas cognoscibles y otorga al que conoce el poder de conocer, puedes decir que es la Idea del Bien. Y por ser causa de la ciencia y la verdad, concíbela como cognoscible; y aun siendo bellos tanto el conocimiento como la verdad, si estimamos correctamente el asunto, tendremos a la Idea del Bien por algo distinto y más bello por ellas. Y así como dijimos que era correcto tomar a la luz y a la vista por afines al sol pero que sería erróneo creer que son el sol, análogamente ahora es correcto pensar que ambas cosas, la verdad y la ciencia, son afines al Bien, pero sería equivocado creer que una u otra fueran el Bien, ya que la condición del Bien es mucho más digna de estima. [...] Y así dirás que a las cosas cognoscibles les viene del Bien no sólo el ser conocidas, sino también de él les llega el existir y la esencia, aunque el Bien no sea esencia, sino algo que se eleva más allá de la esencia en cuanto a dignidad y a potencia.

La *razón* es la única que puede llegar a la captación de la idea de *Bien*, y para poder hacerlo, ésta lleva un proceso que no es mediato (Cf. *Rep.*, VII, 534 c). Empleando el *método dialéctico*, expuesto en el *Diálogo* de la *República*, el conocimiento atraviesa distintas etapas; el más bajo es la *ignorancia*, le sigue la *opinión* y en lo más alto estaría colocada la *ciencia*. A su vez, estos podrán dividirse y agruparse de la siguiente manera: “Entonces estaremos satisfechos, como antes, con llamar a la primera parte “ciencia”, a la segunda “pensamiento discursivo”, a la tercera “creencia” y a la cuarta “conjetura”, y estas dos últimas en conjunto “opinión”, mientras que a las dos primeras en conjunto “inteligencia” (*Rep.*, VII, 534 a).

|                                   |                                         |                       |
|-----------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------|
| <b>Episteme</b><br>(conocimiento) | <i>Nóesis</i> (inteligencia)            | Formas (inteligencia) |
|                                   | <i>Dianoia</i> (pensamiento discursivo) | Matemáticas           |
| <b>Doxa</b><br>(opinión)          | <i>Pistis</i> (creencia)                | Mundo sensible        |
|                                   | <i>Eikasia</i> (imaginación)            |                       |

Aunque esta travesía tenga una sucesión compleja, el *recuerdo* de esas esencias es el faro que guía la razón. La *reminiscencia* (*ἀνάμνησις*) es entonces condición de posibilidad para poder dirigir correctamente a la razón por estos niveles hasta llegar a las *Formas* esto es; el supuesto de que nuestra alma ya las conocía antes de su nacimiento como ser encarnado. Mas, no se debe despreciar el hecho de que se trata de un proceso, para ello, el alma debe aprender a gobernarse, de otro modo no podrá

haber conquista sobre las inteligibles verdades. El proceso consiste en la anteposición de la razón frente al mundo sensible, su experiencia en él y conocimiento que de él; la *doxa*.

Puntualizando en la *Teoría de la Reminiscencia*, Platón alumbra más el tema en *Fedón* 75 a-c, donde explica que la *reminiscencia* consiste en la identificación de las cosas semejantes, pero lo que podamos encontrar en el mundo físico siempre será insuficiente. Los sentidos, aunque son calificados como inferiores, no son del todo despreciables, pues es a partir de esta primera percepción que el alma azuza el recuerdo de lo que antes captó, de lo que es igual a sí mismo. Pero antes de llegar al *saber*, se requiere de diversas experiencias sensibles que sugieran su universalidad y certeza. Platón considera que la sabiduría consiste en “conservar el conocimiento que se ha adquirido y no perderlo” (*Fedón*, 75 d). Aprender y recuperar la certeza implica una correcta y constante dirección de la razón, batalla que no es sencilla porque ésta no está sola, sino que co-habita con las otras dos partes del alma. Tal como describe Platón en *Fedro* 253 d-e, el alma tiene tres partes:

“y dos de ella tenían forma de caballo y una tercera forma de auriga [...]. Decíamos, pues, que de los caballos uno es bueno y el otro no. [...] Pues bien, de ellos, el que ocupa el lugar preferente es de erguida planta y de finos remos, de altiva cerviz, aguileño hocico, blanco color, de negros ojos, amante de la gloria con moderación y pundonor, seguidor de la opinión verdadera y, sin fusta, dócil a la voz y a la palabra. En cambio, el otro es contrahecho, grande, de toscas articulaciones, de grueso y corto cuello, de ancha testuz, color negro, ojos grises, sangre ardiente, compañero de excesos y petulancias, de peludas orejas, sordo, apenas obediente al látigo y a los acicates.”

El caballo blanco corresponde a la *parte irascible del alma*, esto es a las *pasiones racionales*, y, por otro lado, está el caballo negro, que se corresponde con la *parte concupiscible* de alma, y con las *pasiones irracionales*. Dentro del *Mito del auriga*, la razón es el auriga que lleva las riendas de los dos caballos. Y, desde luego que el camino de la *vida filosófica* pretendería que la razón domine las pasiones irracionales para que las racionales sean las que dicten el curso. “De esta manera, si vence la parte mejor de la mente, que conduce a una vida ordenada y a la filosofía, transcurre la existencia en felicidad y concordia, dueños de sí mismos, llenos de medida, subyugado lo que engendra la maldad en el alma, y dejando en libertad a aquello en lo que lo excelente habita” (*Fedro*, 256 a-b).

Las *Formas* son el objeto máximo del deseo del alma, y existe otro supuesto que facilitaría al alma mantenerse en el correcto camino de su purificación, este es el *amor platónico*, otra doctrina esencialmente epistemológica. Eros, amante de lo bello y, por lo tanto, de la sabiduría, es filósofo. Eros se encuentra entre el ignorante y el sabio (Cf. *Banquete*, 203b- 204 a). De acuerdo con el *Diálogo del Banquete*, el amor se define como *el deseo de poseer siempre el bien* (Cf. *Banquete*, 206 b). Y así como el método dialéctico empieza su ascenso desde la experiencia sensible, también lo

hace el deseo que se dirige hacia lo bello. Cuando el alma tiene una dirección correcta deja de buscar la belleza en los cuerpos para empezar a admirar la belleza superior hasta ascender y alcanzar la *Forma de Bien* o de *Belleza en sí*.

Pues ésta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o del ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las bellas normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí (*Banquete*, 211 b-c).

De suerte que, existe cierta universalidad en el deseo del hombre por el *bien* y lo *bello*. Lo cual tiene su explicación en la *Teoría de la Reminiscencia* y el Amor Platónico, en tanto que hay un anhelo innato por divino que antes se conocía y surge una tendencia a buscarlo, y esto es, en las *Formas*. La purificación de la *vida filosófica* consiste, entonces, en ascenso a las *Formas*, que es posible por el *recuerdo*, por su innato deseo por el Bien y por el constante esfuerzo del alma a dirigir su razón correctamente. Charles Kahn (2001) piensa que la herencia pitagórica de la doctrina del alma adquiere una cierta madurez tras el desarrollo de ésta como una epistemología, “Plato has transformed his magical, ritualistic notion of recollection into a epistemology of innate ideas and a priori knowledge” (Pág. 51).

Parte del *cómo* llevar este proceso de purificación y *vida filosófica* se han expuesto con anterioridad, otra gran parte se materializa por medio de la educación. Pese a que mucho se pueda describir de la educación en Platón, el presente escrito abordará directamente el *cuadrivio pitagórico* dentro de la educación en Platón, subrayando así el notable papel de las matemáticas en la educación y en la *vida filosófica*.

### 3. Las Matemáticas y el *Cuadrivio Pitagórico*

¿Realmente las matemáticas guardan relación alguna con la doctrina del alma y la *vida filosófica*? Gran aporte de Platón es incorporar a su herencia pitagórica una cualidad importante a las matemáticas, y es que éstas conducen a la razón hacia la *Idea* de *Bien*. El desglose del *cuadrivio pitagórico* brindará luz al giro con el que Platón busca iluminar, por medio del estudio y aplicación de las matemáticas, el direccionamiento ascendente de la razón desde el mundo físico al inteligible. Roberto Rivadeneyra en su tesis *Música y matemáticas en la filosofía de Platón* (2021) afirma lo siguiente acerca de Platón: “Atisbó que las matemáticas aportan las herramientas necesarias para que, en primer lugar, la persona mantenga una disposición abierta y comprometida con la verdad y, en segundo lugar, porque al obtener lo anterior, el bien es algo asequible” (PP. 144-145). Siguiendo el

comentario de Rivadeneyra, las matemáticas guían al alma al saber de las verdades. Lo interesante de la senda matemática es que es nítida la separación del intelecto frente a los estímulos físicos. Y es que, como dice Platón, los estímulos físicos no son dignos de confianza (Cf. *Rep.*, VII, 532b). Por ese motivo, hay que buscar mejores recursos que estimulen a la razón sin margen de una percepción distorsionada. Así, empezando por la *aritmética*, ésta enseña el arte de calcular, como el comandante que recurre a estos conocimientos para ordenar a su ejército. Pero, por otro lado, la aritmética atiende y conduce a la verdad por medio del *número*, y el filósofo la aplica así para captar las esencias (Cf. *Rep.*, VII, 525 a-b). Esto quiere decir que, la aritmética eleva al alma al ejercicio de pensar unidades sin la necesidad de la presencia física de un cuerpo. ¿Acaso es una invitación a que el alma se contemple pura y sin *sepulcro*?

La *geometría* servirá al guerrero para ubicar convenientemente sus campamentos, determinar el despliegue de sus tropas y de estudiar el terreno de batalla. Así como el guerreiro reconoce las coordenadas de su acción, así también el filósofo reconoce su ubicación (en el cosmos). La geometría es “el conocimiento de lo que siempre es” (*Rep.*, VII, 527b). Se trata “de algo que atrae al alma hacia la verdad y que produce que el pensamiento del filósofo dirija hacia arriba lo que en el presente dirige indebidamente hacia abajo” (*Rep.*, VII, 527 b). Dígase de otra manera, la geometría, si bien no es el mapa, es el ejercicio contemplativo que lleva al alma a recorrer su atención de la región inferior a la superior. Al recorrer su mira percibe *lo sensible*, los *cuerpos en sí*, hasta elevarla a *lo en sí*.

A la geometría le sigue la *estereometría* (*Rep.*, VII, 528 b) que, de acuerdo a Rivadeneyra (2021), “conciene a la dimensión de los cubos y su participación con la profundidad. Primero lo unidimensional, el punto; luego lo bidimensional, las figuras planas; ahora lo tridimensional, las figuras con profundidad” (Pág. 149). Y, según el mismo autor, “sirve, pues, al estudio de la realidad sensible a partir de un objeto inteligible y sólo captado mediante la inteligencia”. La detención en el estudio de los cuerpos *en sí* comprende su proceso de complejidad, y con ella viene el acercamiento a las bellezas, pues, el entendimiento va analizando las partes de los cuerpos y apreciando que hay cuerpos más perfectos que otros.

Una vez puesta la mirada en el firmamento sigue el tercer rubro oficial del cuadrivio, la *astronomía*, que implica *el estudio del movimiento de los sólidos* (Cf. *Rep.*, VII, 528d). Esta rama de estudio ofrece virtudes como una buena percepción de las estaciones, que no sólo beneficiarán a la práctica de la agricultura, sino también de la navegación. “Pero en realidad se trata de algo no insignificante pero difícil de creer: que gracias a estos estudios el órgano del alma de cada hombre se purifica y resucita cuando está agonizante y cegado por las demás ocupaciones, siendo un órgano que vale más

conservarlo que a diez mil ojos, ya que con él se ve la verdad” (*Rep.*, VII, 527e). El estudio astronómico se va solidificando por la constancia en la observación de los cuerpos celestes, la clave es la constancia. Pues, la vista no es capaz de contemplar el movimiento del conjunto de cuerpos celestes al unísono, sino que la razón los va aprehendiendo. Platón es claro al señalar las limitaciones que la experiencia física tiene para poder apreciar la verdadera rapidez y lentitud de los movimientos de los cuerpos en la región superior (Cf. *Rep.*, VII, 529 d). Con un gran esfuerzo el hombre sería capaz de razonar el congruente andamio de los movimientos en su conjunto. “Pero en cuanto a las relaciones del día con la noche, del día y la noche con el mes, y del mes con el año, y de los demás astros respecto de estas cosas y entre sí, ¿no te parece que transcurren siempre del mismo modo sin variar nunca, aun cuando posean cuerpo y sean visibles, y tratar de encontrar en ellos por todos los medios la verdad?” (*Rep.*, VII, 530 b).

La mirada se ve obligada a ceder esa contemplación a la razón. Como advierte Rivadeneyra (2021), “El estudio de la astronomía comprende separarse, como en los casos anteriores, de la belleza en sí, si han existido cambios o no de los astros para estudiarlos en sí mismos y así entender cómo es que existe el día y la noche y los meses y los años<sup>27</sup>, si han existido cambios o no” (Pág. 152). De suerte que, el estudio que explica los fundamentos de estos movimientos eternos y perfectos, que va integrando todo lo que siempre ha sido (*geometría*), exige la renuncia de imágenes y de estímulos que sólo se revistan de alguna *imitación*. Este estudio es la *armonía*. Bien saben los pitagóricos que la forma de acceder a las verdades más profundas del cosmos se percibe por medio de los oídos. “Da la impresión de que, así como los ojos han sido provistos para la astronomía, los oídos han sido provistos para el movimiento armónico, y que se trata de ciencias hermanas entre sí, como dicen los pitagóricos<sup>28</sup>[...]” (*Rep.*, VII, 530 d). Por un lado, Platón reconoce del pitagorismo lo que se piensa que debe estudiar, y, por otro lado, criticará que su finalidad no es completa, así critica Platón: “Pues éstos hacen lo mismo en la armonía que los otros en la astronomía, pues buscan números en los acordes que se oyen, pero no se elevan a los problemas ni examinan cuáles son los números armónicos y cuáles no, y por qué en cada caso. [...] Más bien diría que es una tarea útil para la búsqueda de lo *Bello* y de lo *Bueno*, e inútil si se persigue de otro modo” (*Rep.*, VII, 531c). De ahí que Kahn (2001) piense que el tercer tema pitagórico en Platón sea la integración de la música en la

---

<sup>27</sup> Asunto que se responde con la decisión del nacimiento del tiempo junto con el universo. Explicación dada en Timeo de 37d a 38d.

<sup>28</sup> Arquitas de Tarento.

educación, y que ésta sea de manera específica<sup>29</sup>. Con palabras de Platón, en *República* III defiende así la educación musical:

“[...] la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afección más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está. Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de artes como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien (401 d).

Así que, la *armonía* tendría que saber cuáles son los números armónicos y porqué, haciendo tangible su conexión con lo *bello* y *bueno*. De alguna manera, la *armonía* también debe atender las causalidades si pretender entender los cambios y permanencia en los movimientos de los cuerpos que existen más allá de los *bordados del cielo*. Y para ello, será en otro *Diálogo* donde Platón sea más generoso con el tema de la *armonía*.

La *armonía* es bella, buena y también expresa perfección, ¿habría algo a lo cual se pudiera atribuir los calificativos anteriores? El *cosmos*, es para Platón la producción más bella de todas. Pero para poder llegar a esas conclusiones, antes se deben esclarecer los fundamentos de lo que lo hace bello y bueno. Timeo empieza a plantear: “Además, todo lo que deviene, deviene necesariamente por alguna causa. Cuando el artífice de algo, al construir su forma y cualidad, fija constantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa de modelo, lo así hecho será necesariamente bello” (*Timeo*, 28 a). Si es que el cosmos es lo que se está evaluando, ha de reflexionarse acerca de quién es su artífice y qué modelo utilizó para su creación. Avanzando en el texto, Timeo no duda en aseverar que: “A todos les es absolutamente evidente que contempló<sup>30</sup> el eterno<sup>31</sup>, ya que este universo es el más bello de los seres generados y aquél<sup>32</sup> la mejor de las causas” (*Timeo*, 29 a).

Saber cuáles son los números armónicos es conocer los *números en sí*, pero la *armonía* es también el estudio sus vínculos (armónicos). De ahí que resuene con insistencia el término *intervalo*, que no es otra cosa que una *relación*, un vínculo armónico. Y esto resulta relevante puesto que el *modelo eterno* mantiene sus *relaciones* (proporciones) de manera tan perfecta, que su curso no necesite de cambio alguno, haciéndolo ser y mantenerse perfecto. La arquitectura del cosmos es proporcional,

---

29 Cf. *Leyes*, VIII, 793 d- 794 a y ss.

30 El demiurgo.

31 El modelo eterno.

32 El demiurgo.

equilibrada, inmutable y, por lo tanto, no podría ser más bello. La explicación de cómo el demiurgo uso las sucesiones numéricas (Cf. *Timeo* 35c y ss.) es la *máthesis* pitagórica. La base de todo es el *número*, que en sus distintas aplicaciones se propone comprender el cosmos desde la unidad más simple hasta los círculos que recorrer cada una de las esferas o planetas con sus respectivas revoluciones.

### III. La Armonía de las Esferas: El pitagorismo y la música especulativa (pensamiento metafísico).

El ejercicio que pretende el *cuadrivio pitagórico* es una forma de aplicar el propósito mismo de Platón de ascender desde la realidad de la experiencia sensible para que gradualmente el alma se esfuerce al desprendimiento de ésta, y así, que la razón conozca y reconozca los niveles de verdad hasta las verdades últimas: las *Formas*. La independencia de la experiencia sensible obliga a la razón a rechazar las *opiniones* que obtiene a partir de ella y el mismo camino matemático va dotando de certeza su seguimiento, la va proveyendo de complejidades que ameritan profundidad en el uso de los mismos recursos que tiene desde un principio; el *número*. Tras lo descrito, se puede afirmar que cuando se ha llevado el proceso de ascenso por medio del *cuadrivio* hasta la *armonía*, entonces el alma puede contemplar la música. La música que siempre es, pero ningún sonido perceptible emite para el hombre, esa es la *música especulativa*, la llamada *Música o Armonía de las Esferas*. La *Música de las Esferas* sólo será perceptible para aquello que se hayan cultivado en el conocimiento de la *máthesis*, pero también de las virtudes que terminan por expresarse en justicia, es decir, *la vida filosófica*.

Y, puesto que también se reitera en que la *armonía* y la música nada tienen que ver con la experiencia musical sonora, ¿qué es la *Armonía de la Esferas*? Joscelyn Godwin nos ilumina de la siguiente manera:

Los astrónomos antiguos ya habían reconocido que los movimientos de las estrellas y los planetas podían ser calculados, es decir, reducidos a números. Combinar los dos criterios era la conclusión más natural, y ocupé a muchos de nuestros autores, que trataron de especificar los números que vinculan el macrocosmos con el sistema tonal. Trataron especialmente de expresar la disposición, distancias, órbitas y períodos de los siete planetas caldeos (o visibles) por analogía con las escalas musicales (*Armonía de las Esferas*, 2009, Pág. 18).

De acuerdo con el pensamiento de la antigüedad, hay una homologación entre los sonidos, las longitudes de las cuerdas y las longitudes de las órbitas de los planetas. Las sucesiones numéricas que expresan este equiparamiento son las escalas. Así, el sonido que emiten los planetas depende de las proporciones aritméticas de sus órbitas alrededor de su centro<sup>33</sup>. Y, esas mismas proporciones podían

---

<sup>33</sup> Depende de la versión, el centro podría ser la Tierra o el Sol.

ser calculadas con las longitudes de las cuerdas. La *Armonía de la Esferas* repara tanto en el macrocosmos, como también en el engrane del microcosmos, y Godwin lo resumen bien: “el ser humano es mediador entre los mundos mayores de las estrellas, los ángeles, etc., y el mundo más pequeño de la música real. Aquí radica la explicación del poder de la música sobre el alma y el cuerpo humano: **la música nos conmueve porque, como el cosmos, estamos hechos musicalmente**<sup>34</sup>” (Pág 20.).

El cosmos tiene una *máthesis* y también el ser humano. Así como el cosmos tiene proporciones y relaciones, así también cada una de las partes del hombre. La diferencia es que la *Armonía de las Esferas* (cosmos) es perpetua, mientras que la *armonía* del hombre se mantiene como una preconfiguración dormida, que sólo puede llegar a su máxima expresión por medio de la vía ya sugerida por Platón, la *vida filosófica*. En otras palabras, la *vida filosófica* requiere del desarrollo y esfuerzo en las *virtudes morales*, como la *moderación* y la *valentía*, e intelectuales como el cuadrivio pitagórico, solamente así, con esfuerzo, se materializa la *vida filosófica*. La *armonía*, dice Rivadeneyra (2021), “es lo que permite que existan los opuestos sin que éstos entren en conflicto, asentando equilibrio entre las partes. En el caso presente, significa que la razón -lo ilimitado- entre en contacto y modere lo apetitivo- lo ilimitado-, donde surgirá una armonía” (Pág.211). La *armonía* es lo que contiene los opuestos, la *justicia* es la expresión de la conquista de la *moderación* de las partes. Entonces, antes de la *justicia* está la *moderación*, y Platón habla de ella de la siguiente manera:

[...]la moderación se parece a una concordia y a una armonía [...] La moderación es un tipo de ordenamiento y de control sobre los placeres y apetitos, como cuando se dice que hay que ser “dueño de sí mismo”[...]. Sin embargo, a mí me parece que lo que quiere decir esta frase es que, dentro del mismo hombre, en lo que concierne al alma hay una parte mejor y una peor, y que, cuando la que es mejor por naturaleza domina a la peor, se dice que es “dueño de sí mismo”, a modo de elogio; pero cuando, debido a la mala crianza o compañía, lo mejor, que es lo más pequeño, es dominado por lo peor, que abunda, se reprocha entonces como deshonesto y se llama “esclavo de sí mismo” e “inmoderado” a quien se halla en esa situación (*Rep.*, IV, 430 e 431- b).

Gracias, no sólo a la *moderación*, sino también a la *valentía* y *coraje* es que el alma continúa esforzándose por lograr la *moderación completa*, la que “se extiende sobre la tonalidad de la octava musical, produciendo un canto unísono [...] de manera que podríamos decir, con todo derecho, que la moderación es esta concordancia y esta armonía natural entre lo peor y lo mejor en cuanto a cual de los dos debe gobernar, tanto en el Estado como en cada individuo” (*Rep.*, IV, 432 a). Ahora sí es

---

<sup>34</sup> Énfasis sugerido por el tesista.

posible hablar de *justicia*, que “consistía en hacer lo que es propio de uno, sin dispersarse en muchas tareas [...]” (*Rep.*, IV, 433 a).

La *justicia* es la expresión del redescubrimiento de la *máthesis*, que es posible por toda la serie de aspectos que se han desarrollado hasta ahora, como las preconfiguraciones matemáticas de la naturaleza del hombre, la moderación que implica el gobierno de las partes del alma, propiciando que cada parte del hombre cumpla adecuadamente su función, limitando la experiencia física a ser el primer peldaño en el ascenso hacia las *Formas*. Además, está el innato impulso del alma por el Bien, que termina por explicarse con la *Teoría de la Reminiscencia*, siendo que hay un anhelo por lo divino y posibilidad de recordar lo que se conocía antes de la *caída del alma* y de cada renacer. Todos estos aspectos cuando son llevados de la mejor manera, según Platón, cumplirían con el objetivo de *rearmonizar*, *proporcionar* y *justificar* al alma con el cosmos. En resumen, todo ello y con práctica, así como el arquero que mejor su puntería tras varios esfuerzos en tensar el arco (Cf. *Rep.*, IV, 439 b), es lo que aleja al hombre del mal y lo asemeja con los dioses. Desde luego faltaría explicar el aspecto moral y del buen obrar del hombre dentro de la *polis*. Por ahora, la investigación se limita a exponer las condiciones matemáticas y su relación con la doctrina del alma que ponen a favor en el hombre la posibilidad de la *vida filosófica*. Una vez puesta la generalidad que guiará la lectura del próximo autor, Aristides Quintiliano, será preciso recapitular y volver a los planteamientos iniciales del capítulo que atienden a la *afectividad musical*.

Hasta este punto son notorias las diferencias entre las propuestas del pensamiento musical contemporáneo frente al antiguo, donde es tangible afirmar que los supuestos de la antigüedad apelan a una atemporalidad, mientras que los contemporáneos pensarán en factores más bien temporales. El pensamiento musical contemporáneo a la luz de un examen platónico, estaría alejado de ser un ejercicio completo y especulativo, omitiendo el ascenso que permite integrar a la armonía como un Todo. La teoría musical contemporánea y la musicología no precisan contemplar al hombre en su contexto cósmico, sino en el histórico, lo que lleva al abandono de la tesis de la estructura musical del hombre, así como las finalidades más divinas que la música comete. Así, la *música sonora* es temporal y, por lo tanto, la *afectividad* es valorada bajo ese supuesto. La *afección musical* contemporánea se entiende como el conjunto de aspectos que coinciden en un contexto determinado temporalmente, y es el hombre quien propone la lectura que mejor responda a las ideas y creencias que embonan con la intención musical. Entonces, parece que la naturaleza musical, de la música misma y del hombre no pueden sino estar sujetas a lo cultural, social, histórico y político del hombre. En contraste, la música antigua no carece de cultura o pensamiento político, sin embargo, es en tenor de la naturaleza misma de la música y del hombre que se moldean las prácticas humanas hacia la

trascendencia musical. Es decir, no se busca encapsular a la música a los fines humanos, más bien, los fines humanos se amoldan a ella. La antigüedad no pretende que la música sea otra cosa sino ella misma, con sus verdades y, cuando éstas son conocidas, el hombre las toma con su fin. El hombre *reconoce* en la música su cosmovisión: el macro y microcosmos.

Entonces, ¿qué fue primero la *máthesis* o la *emoción*? En un sentido absoluto, la *máthesis*. El *éthos* viene a ser la interpretación afectiva de las variantes de la *máthesis* cósmica en paralelo con la humana. La gran distinción entre el estudio contemporáneo y el antiguo es que, mientras que los contemporáneos sólo estudian la *máthesis* desde la perspectiva musical (fenómeno sonoro) y la *emoción* sólo desde situación temporal humana, para los antiguos, la *máthesis* es parte de la música, pero también del hombre, esto quiere decir que el hombre también tiene *máthesis*, así como la *emoción* que no se limita a ser una cualidad del hombre sino también de la música propia. La limitante es que, la *máthesis* del cosmos sí se puede explicar desde las matemáticas, mientras que la *emoción* del cosmos, no. En todo caso, desde una perspectiva platónica, podría decirse que hay *Formas* o *Ideas* que el hombre *reconoce*, y lo que podría aspirarse a conocer son la *Formas*, entre ellas están las *afecciones*, como podría serlo el amor, la felicidad, la languidez, la devoción, entre otras. Recordemos que, para los antiguos, las *afecciones* son emociones, pero también pueden ser ideas como las virtudes, cualidades morales y conductas.

Así mismo, después de vastas reflexiones, tendría valor que se retomaran los *modos* y sumar a su planteamiento. Aunque los griegos no tienen un conceso del término, podríamos aproximarnos a una definición y reflexión pitagórica: Los *modos* son fórmulas o sistematizaciones de los efectos que suscitan del encuentro entre la común *máthesis* musical con la del hombre, o sea, de ciertas *proporciones*. Esto asumiendo, como dice Platón en el *Tímeo*, que la estructura del hombre es como un microcosmos y vendría a ser una réplica reducida de las proporciones del cosmos. Los efectos son resultado de la concordancia de las mutuas estructuras que tiene la música y el ser humano. En ambos casos la estructura es *natural* y, por lo tanto, la reacción no es un efecto voluntario, sino más bien un *reflejo* (involuntario). Como cuando un médico golpea con un martillo sobre los tendones para explorar los reflejos osteotendinosos o clinicomusculares. La respuesta es natural e involuntaria, lo mismo sucede cuando el ser humano es afectado por los *modos*, se trata de una estimulación precisa en un punto específico. La estimulación es una proporción musical específica que tiene su recepción en una parte de la estructura humana igualmente específica. Es preciso aclarar que son estructuras o formas que coinciden, si fueran colores, diríamos que la música roja coincide con la parte roja del ser humano, y cuando estas formas comunes coinciden es que el efecto se da.

No obstante, el pensamiento de Arístides Quintiliano aportará aristas que hagan del examen afectivo un efecto mucho más preciso. No sólo habrá aspectos más específicos del estudio del macrocosmos, como lo es la *afección* de las estaciones del año, sino también de la *máthesis* psicológica y física del hombre, como sus cualidades masculinas y femeninas que repercuten como tendencias hacia las actividades del hombre. En su totalidad, hay una coordinación más compleja entre la *máthesis cósmica* con la del hombre.

#### IV. Conclusiones

Hasta este punto se evalúa lo siguiente: la musicología de Eggebrecht y la música como *experiencia sonora* limitan la *respuesta afectiva* a lo temporal-histórico del hombre, de manera que la *afectividad* se determina con dependencia de las determinaciones histórico-culturales-sociales y políticas del hombre. Por ello, no hay oportunidad de concebir a la *máthesis* musical desde una perspectiva atemporal (*metafísica*). Para el pensamiento musicológico no hay un vínculo estructural que converja entre el hombre y la música, éstas han de estar determinadas aisladamente. Así como tampoco tiene la música una justificación de su afectividad que traspase los límites de un contexto histórico. Por otro lado, la música antigua invita a recordar que el interés por la afectividad musical no inició como una determinación histórica, cultural, social y política, sino que fue objeto de interés debido al inevitable doblegue del hombre ante las diferentes formas musicales y sus efectos. Es entonces que surge en el hombre un interés por sistematizar y encapsular el conocimiento musical que pudiera expresarse bajo esas reconocidas experiencias musicales.

Lamentablemente, la aproximación al estudio de los *modos* antiguos griegos no es tarea simple, pues, así como advierten los que se han dedicado al tema, no se cuenta con material suficiente para tener una lectura de las fuentes directas. Es también una dificultad el hecho de que entre los mismos autores de la antigüedad faltara consenso respecto al tema en distintos aspectos, empezando por un acuerdo en la homologación de términos y conceptos. Como fue destacado, son varios los nombres dados para lo que en latín se corresponde con *modus* y hoy en día, *modo*. Por otro lado, los nombres de los *modos* fueron dados por la región del inventor, por cualidades generales que se atribuían al carácter de la gente de una región o ambas opciones. La cuestión es que, el desprecio entre las diferentes naciones tiene consecuencias en la preservación de testimonios musicales, pues al tratar de restringir su uso musical, también omite la mención del *modo* o éste cambia de nombre. Entonces, más allá de ver la objetividad de las cualidades en la música, se busca el rechazo del carácter que se le adjudica a las naciones.

Aun con esas limitaciones, se pudieron ofrecer algunos ejemplos de los *ethoi musicales*, concluyendo que estos son *un catálogo de experiencias musicales matematizadas*, es decir, un conjunto de fórmulas musicales que pretenden encapsular una *afección*, sea esta una emoción, una idea o una conducta. Lo cierto es que poco se puede afirmar del cómo serían replicables los *modos* antiguos con los recursos que hoy se tienen, sin embargo, una aproximación general de ellos son los Modos Clásicos, una forma estándar de estudiar los *modos antiguos*, y es que, entre las otras limitaciones que se tienen para entender la música antigua es la carencia de un sistema tonal, aspecto que hoy parece indispensable para comprender la música. Por eso, resulta de suma complejidad analizar los aspectos técnicos de la música antigua. Lo que lleva a considerar otras alternativas para abordar el tema, de suerte que se encuentra que la teoría musical antigua puede tener más sentido cuando se tiene presente su familiaridad con la poesía.

Asumiendo los recursos teóricos que se tienen a disposición, no parece ser suficiente para explicar la respuesta afectiva. Se apunta a que la respuesta más completa la brindará el autor del tratado musical más acabado de la antigüedad, Aristides Quintiliano, no obstante, antes de abordar a este autor, se tienen que desarrollar algunos de los fundamentos que no serán explicados, sino asumidos, en su obra. Además de ser influenciado por el neoplatonismo y estoicismo, la línea de pensamiento con mayor presencia será la del *pitagorismo platónico*, por lo cual se ofrece una introducción al *pitagorismo* y al pitagorismo en Platón. Lo principal es hacer evidente en pasajes de Platón los temas pitagóricos más legítimos; la doctrina del alma -y la trasmigración de las almas- y el papel de las matemáticas -como medio para acceder a los secretos del cosmos-.

Después de un largo recorrido entre varios *Diálogos* platónicos, se concluye que la *afectividad* solamente puede explicarse tras reunir varios puntos, empezando por el supuesto de que hay una *máthesis* que se comparte entre el hombre y el cosmos. Para conocer la *máthesis* (macro y micro), el alma ha de llevar una larga travesía desde el mundo de lo sensible hasta las divinas *Formas*. Siguiendo el pensamiento platónico, este esfuerzo no sería necesario de no ser por el antecedente de la *caída del alma*, lo cual la condiciona a tener que *recordar* los conocimientos perdidos tras su caída, lo que ahora hace ser hombre un ser encarnado y, por ende, expuesto a la experiencia sensible, es decir, una realidad que tan sólo sugiere su verdad. Si el alma aspira a retornar a su condición natural, le espera un complejo proceso de conquistas epistemológicas y morales. A dicha senda de *moderación* y *re-armonización*, Platón la llama *vida filosófica*, la cual aleja los males del alma, procurando la virtud, la justicia y así, lograr asemejarse a los dioses. Después de que un alma se consagre al constante esfuerzo de moderar las tensiones pasionales bajo los preceptos de la *vida filosófica*, se piensa que, tras la muerte, el alma podría ser juzgada como merecedora de salir de los ciclos de reencarnación. Todo el

desarrollo de la doctrina del alma servirá para entender la condición de la afectividad en el hombre, pues, si el alma no estuviera encarnada, las disposiciones e interpretaciones de la música serían otras. Sin embargo, como esta es la condición del hombre, se tienen que tomar en cuenta. Así, las matemáticas también serán de gran vitalidad para comprender la condición del hombre y del conocimiento que facilite su ascenso a lo divino, llegando a su punto más acabado; *La Armonía de las Esferas*, la cual deje entrever la dependiente conexión entre el microcosmos y macrocosmos. Lo cual llevará al pensamiento antiguo filosófico y musical a justificar que la *afección musical* no puede descansar de manera independiente en el hombre.

La *afección musical* es entonces un *catálogo de experiencias musicales* que se emplean en favor del fin filosófico. La explicación general, repara en las coincidencias de estructuras musicales del hombre y el cosmos. Faltará brindar detalles más precisos de las estructuras macro y micro, sin embargo, quedarán como propósito del próximo capítulo. Por otro lado, la conclusión a la que se llega tras el examen de los aspectos que se entranan de la *máthesis* macro y micro, resaltan como una diferencia frente a la postura de Eggebrecht, pues, la música no se determina de forma *activa*, es decir que sea el hombre quien establezca la *afectividad*. Más adecuado sería sugerir que las *afecciones* son descubiertas y *mathematizadas*, después el hombre amolda las formas musicales de acuerdo a los fines del mismo hombre. En contraste, el pensamiento antiguo propone que la *afección* es una respuesta natural ante un estímulo preciso e involuntario de las preconfiguraciones de la estructura física y psicológica del hombre.





[III]

# Arístides Quintiliano:

## La Metafísica Pitagórico-Musical

### [III]

#### Arístides Quintiliano:

##### La Metafísica Pitagórico-musical

#### I. ¿Quién es Arístides Quintiliano?

¿Filósofo, músico, o musicólogo? Arístides Quintiliano, autor situado cerca del siglo I. a.C y antes del V. De acuerdo a diferentes textos filosóficos y musicológicos, poco se sabe de quién fue el autor del tratado de música griega. Es menester aclarar las demarcaciones directas e indirectas que se presentan para el estudio del autor y su obra, pues, pocas son las referencias que tenemos de él para declarar con seguridad si se trata de un filósofo, músico, musicólogo o, tal vez, una combinación de las disciplinas. Lo que podemos afirmar es lo siguiente: el único texto de Arístides Quintiliano que se ha conservado hasta nuestros días es un tratado acerca de la música (*Περὶ Μουσικῆς*). Hasta el momento se desconoce si existen más textos, sin embargo, a partir del escrito conservado se han deducido varios tintes filosóficos, entre ellos, con mayor presencia, una clara línea de pitagorismo y platonismo, en menor grado, pero también presente, un estoicismo<sup>35</sup> y, en discusión está el reconocimiento del Neo-platonismo, certeza que ha dependido de las dificultades para determinar la cronología del autor.

A lo largo del texto encontraremos algunas referencias de otros autores, como Homero y Hesíodo, así como de Aristóteles, éste último, principalmente, para fortalecer algunos aspectos de la educación con música y el papel de la música en la política, por otro lado, ocupa informes de Aristóteles para explicar problemas físicos como la resonancia (*De musica*, II, 18). En cuanto a música, Quintiliano es tanto seguidor como crítico de Aristóxeno, pitagórico de corte peripatético dedicado al estudio de la música, ética y filosofía. Por otra parte, se piensa que Arístides Quintiliano pudo haber tenido conocimiento de la obra de Ptolomeo, mas no de forma directa<sup>36</sup>.

Acerca de la obra de Quintiliano, ésta se titula *Περὶ Μουσικῆς* (*Sobre la Música*) y está dividida en tres secciones:

---

<sup>35</sup> Se considera al estoicismo por el uso del concepto *συμπάθεια* (simpatía), el cual podríamos vincular, principalmente, con Posidonio [II, 14, II, 16 y III, 7].

<sup>36</sup> Mathiesen (1999), Godwin (2009), Barker (2004) y Comotti (1991).

- a) Libro I: Música teórica.
- b) Libro II: Música práctica.
- c) Libro III: La naturaleza de la música

El texto lleva por nombre ser un tratado musical, y aunque su desarrollo cuenta con apartados dedicados a la música, el corte con el cual lo hace Quintiliano es filosófico, que de acuerdo con estudiosos como Colomer y Gil (1996), Thomas J. Mathiesen (1998 y 1999), Andrew Barker (2004), Giovanni Comotti (1991) y Joscelyn Godwin (2009), se puede coincidir en que, pese a ciertas posibles ambigüedades y falta de referencia directa de sus posibles contemporáneos, se trata de un pensamiento filosófico donde sobresale lo pitagórico y lo platónico. En palabras de Colomer y Gil (1996), traductores y encargados de las notas de la edición de *Gredos*:

Si bien su pensamiento es predominantemente platónico y pitagórico, en absoluto desprecia la teorización armónica y rítmica aristoxénica, en tanto que útil para conocer y manejar las reglas técnicas que rigen la música del arte, por lo que la intenta conciliar con la metafísica pitagórica y con la doctrina ética de la música, probablemente de procedencia damoniana. Justifica su tratado diciendo (I 3) que su propósito es presentar todas las cuestiones que conciernen a la música bajo una perspectiva global e integradora, lo que hasta entonces nadie habría hecho, al menos por escrito (Pág. 19).

El autor que más insistirá en la lectura neoplatónica es Thomas J. Mathiesen, los otros estudiosos de Arístides Quintiliano tan sólo la reconocen, la señalan como posible, interesante y novedosa, pero ningún otro afirmará con tanta seguridad esta posición. Podríamos sugerir que Joscelyn Godwin (2009) también se percata de los ecos neoplatónicos en el desarrollo de Plotino y Porfirio, aunque Godwin, a diferencia de Mathiesen, no buscará aportar a la discusión de la temporalidad de la obra de Quintiliano, sino que la da por hecho:

Existen aquí resonancias de los neoplatónicos Plotino y Porfirio [...] Especialmente evocadora es la descripción de Arístides de la formación del cuerpo sutil cuando el alma desciende a través de las esferas planetarias en su camino a la encarnación. Las formas de celosía o de red que asume recuerdan el comentario de Porfirio sobre la cueva de las ninfas de Homero, donde los cuerpos son tejidos a partir de hilos rojos sobre rayos de luz de piedra. Arístides se permite asimismo un trabajo de exégesis homérica, ofreciendo una deliciosa interpretación neoplatónica del famoso mito de Afrodita y Ares atrapados en la red de Hefesto. Luego, en un arranque magistral que sólo es posible. Y pensable- en aquellos versados en la doctrina hermética de las correspondencias, el autor aplica la imagen a los instrumentos musicales, viendo en su estructura una semejanza con las retículas sutiles del vehículo etéreo (PP. 99-100).

Es importante delimitar que, por limitaciones de la presente investigación, el interés de las influencias de Arístides Quintiliano se centra más en el pitagorismo y platonismo que en la discusión en torno a sus posibles contemporáneos, sin embargo, son destacables los temas a los que podría abrirse la lectura de Quintiliano si se pudiera determinar con mayor precisión a sus contemporáneos. En palabras del mismo Mathiesen (1999):

The overall vocabulary and style of *De musica* are decidedly neo-Platonic, reflecting or at least suggesting specific passages in the *Enneadas* of Plotinus, the writings of Porphyrius, and the *De communi mathematica scientia* and *De mysteriis* of Iamblichus (ca. 250- ca. 325 C.E.): noteworthy examples are the invocation (Book I, section 3), the several sections dealing with the soul (especially Book II, sections 2, 8, and 17; and Book III, sections 7 and 25-27), the differentiation between the sublunar and ethereal regions (Book II, sections 17 and 19; Book III, sections 7, 12, and 20), and references to the Mysteries (Book III, sections 21 and 27). And especially telling example appears near the end of Aristides Quintilianus's treatise (Book III, section 27), where he refers to the doctrine of the soul's scape from the cycle of reincarnations through the power of philosophy, a doctrine associated especially with Porphyrius rather than with Plotinus (Pág. 523).

Para Colomer y Gil (1996), uno de los rasgos filosóficos neo-platónicos más notorios es su “perspectiva global e integradora”, misma que se seguiría de un origen platónico. Este aspecto será tangible desde la propia definición de música que propone el autor, donde además de considerar a la música como arte, sin lugar a dudas, también está tomando en cuenta integrar el flanco científico de la música. El proyecto del escrito en sí mismo es global, se trata de poner por escrito la visión panorámica que se le puede dar la música, no solamente desde sus aspectos técnicos, como señala el mismo Quintiliano. Hasta ahora, falta material y discusión, filosófica, filológica y musicológica para determinar con mayor precisión la ubicación temporal de Arístides Quintiliano, misma que ha tenido diferentes discusiones. De acuerdo con Giovanni Comotti en *Music in Greek and Roman Culture*, comenta que a Quintiliano comúnmente lo ubican en el siglo II d.C., aunque según las diferentes interpretaciones (Schäfer, 1937; Zanoncelli, 1997), también se puede estar ubicado hasta el siglo IV d.C. Por otro lado, con Luis Colomer y Begoña Gil (1996), piensan que Quintiliano debería estar ubicado después de Cicerón (106 - 43 a.C.), a quien menciona en su tratado musical (*De musica*, II, 6 y III, 19), y antes de Marciano Capella (360 - 428 d.C.), quien retoma el pensamiento de Quintiliano para su obra *De nuptiis philologiae et Mercurii*. Estos estudiosos son de los que señalan la posibilidad de la detección de temas neoplatónicos en la obra de Quintiliano.

[...] sobre todo de Plotino, Porfirio y Jámblico: su teoría del descenso del alma y la formación del cuerpo astral; la división del universo en región etérea y región sublunar; la utilización de terminología que parece neoplatónica como *Lógos Heniaños* (<<Razón Unitaria>>, I 4), o el adjetivo *empýrios* de uso tardío (II 87); la interpretación moralizadora de Homero y Hesíodo: sus

alusiones a los cultos místicos, etc. Mathiesen apunta varias semejanzas entre el texto de Aristides y los de Plotino y Porfirio: el pasaje de la caída del alma, la música del Zodíaco que, a su juicio, podría estar basada en la introducción de Porfirio al *Tetrabiblos* de Ptolomeo, las hipóstasis de Plotino y, sobre todo, el uso de la filosofía para superar el encadenamiento de acontecimientos de la naturaleza y para el ascenso del alma (Pág.14).

Thomas J. Mathiesen será quien haga un recuento más profundo de la temporalidad de Quintiliano dentro del neoplatonismo, Colomer y Gil proponen tener presente textos del siglo III y posteriores, como de Moderato de Gades, Teón de Esmirna, Numenio de Apamea y Plutarco, donde también podemos frecuentar temáticas como: “la interpretación del alma del universo y del hombre como una estructura musical constituida mediante números” (Pág. 15), que según los comentadores, es una tesis más próxima al pitagorismo platónico del siglo II o cercano al pensamiento de Jenócrates, Espeusipo y Platón de madura edad.

Andrew Barker (2004) también reconoce que el autor del tratado musical no puede estar ubicado antes del siglo I a.C. por la mención de Cicerón, así como tampoco puede estar después de Marciano Capella. Sin embargo, al igual que Colomer y Gil, reconoce los estudios más recientes de Thomas J. Mathiesen (1983), quien no dejarán esa brecha tan amplia entre Cicerón y Capella. Barker (2004), refiriéndose al trabajo de Mathiesen, añade lo siguiente:

inclines to the view that his Brand of Neoplatonism aligns him with Plotinus and Porphyry, which would place him in or after the third century, and Mathiesen identifies a number of passages that may have been drawn from Porphyry's Commentary on Ptolemy's *Harmonics* (Aristides does not seem to have been directly acquainted with Ptolemy's work) (Pág. 392).

Directamente en uno de los textos de Mathiesen (1998), hallamos la siguiente observación: “Little is known of Aristides Quintilianus the person, but it is reasonably that he was neo-Platonist living in the late third and the fourth century C.E” (47). En la obra *Apollo's lyre* (1999), también de Thomas J. Mathiesen, hay una discusión más elaborada y presentada con más seguridad, donde el autor finalmente propone: “It is almost certain that he did draw on such second-century authors as Theon of Smyrna, Ptolemy, Plutarch, and Hephaestion. Parallels can also be found with treatises of Cleonides, Gaudentius, and Bacchius, but as their dates are not beyond question, they offer no positive evidence in dating Aristides Quintilianus” (Pág. 523).

Aunque se puede reconocer como plausible la discusión en torno a los rasgos neoplatónicos en la obra de Quintiliano, sin embargo, harían falta más estudios para poder tener una mayor certeza, de modo que, no hay conclusiones en torno a la discusión neoplatónica, así como tampoco será objeto

de estudio el añadir a la misma. La presente investigación de mantendrá al margen del pensamiento pitagórico y platónico en Arístides Quintiliano.

## II. ¿Por qué Arístides Quintiliano? La metafísica pitagórico-musical.

¿Cuál sería la diferencia de estudiar la música desde Arístides Quintiliano y no cualquier otro autor que haya hecho un tratado musical? La obra de Quintiliano es destacable no sólo dentro del mismo pitagorismo, sino también dentro de la globalidad de los escritos de música antigua. En términos generales, el estudio de la música antigua presenta muchas limitaciones, empezando porque principalmente se mantuvo viva como una tradición oral<sup>37</sup>; en segundo lugar, porque los testimonios de música antigua son mayoritariamente fragmentarios; en tercero, derivado de las dos razones anteriores, resulta complicado reconstruir con precisión la teoría y la práctica musical. Por fortuna, el texto de Arístides Quintiliano está prácticamente completo, son pocas las líneas que tienen algunas palabras faltantes. Además, no sólo será extraordinario lo íntegro que se mantuvo el texto, sino también que su contenido sea profuso. Autores como Joscelyn Godwin (2009), Luis Colomer y Begoña Gil (1996), afirmarán que junto con los tratados musicales de Aristóxeno y Claudio Ptolomeo, el escrito musical de Quintiliano se encuentra entre los tres más importantes de la música antigua.

Entre las cualidades más importantes de la obra de Quintiliano son: su extensión, profundidad, el trato filosófico y originalidad, características que no sólo serán reconocidas y señaladas por el mismo autor, sino también por los estudiosos de la música y filosofía antigua. La crítica y proyecto de Quintiliano empiezan por indicar que hay una deuda con la música y las demás artes, y que los antiguos han sido culpables por no brindar explicación ni dejar testimonios de los grandes beneficios que puede traer la instrucción artística. En torno a este punto, juzga de la siguiente manera:

Pero la mayoría de la gente tampoco tiene en cuenta esto, ya que ha preferido el placer que proviene de la indolencia y de la falta de instrucción al que acompaña a la razón y al beneficio.

Pero, ciertamente, ello también es por culpa de aquellos que, si bien aportaron no poco amor a este arte, al no haber investigado todas sus partes, ni transmitieron a sus seguidores nada valioso ni por causa de la música gozaron entre ellos de alguna consideración. Y sobre todo se debe a que ninguno de los antiguos, casi diría, registró de manera completa en un solo tratado los razonamientos sobre la música, sino que cada uno explicó parcial y dispersamente algunas cuestiones: estos autores han silenciado los principios más importantes de la música y sus causas

---

<sup>37</sup> Véase la Introducción a *La música Griega Antigua: Ideas y materiales de un arte perdido* de Enrique Martínez Miura (2019). También se comenta al respecto en el capítulo 8 de *La Música* (2018) de Adolfo Salzar.

naturaleza, y en cierto modo han depositado su interés en el estudio técnico y en el uso de los *mélē* (*De musica*, I, 2)<sup>38</sup>.

De suerte que, ya en los inicios de la obra sabremos la intención del autor; para Arístides Quintiliano es de suma importancia dejar por escrito todo acerca de la música, no sólo agotar la parte técnica, como bien lo hará en el Libro I, sino también abordar *los principios y causas* de la música, mismos que afirma Quintiliano, *han sido silenciados*. Y, ¿qué habría de ser esto? En palabras de Quintiliano, el propósito de su obra será:

Pero nosotros, que no vamos a contar mitos antiguos con una parte de la música, sino intentaremos presentarla en su totalidad -qué es y cómo es en realidad-, y que trataremos de mostrar toda su Idea en la voz y toda su sustancia en los cuerpos, y, además, si resulta que algunas relaciones con los números son razones de semejanza respecto a lo máspreciado de cuanto hay en nosotros, el alma, y, junto a ello, mostrar qué cosas, incluso acerca de este universo, podrían declarar de un modo no carente de música alguien que se sirviera del ascenso [...] (*De Musica*, I, 3)<sup>39</sup>

Hará falta de tres libros para poder atender todo lo que es la música y de compensar aquellas cosas a las que se les han negado un acercamiento. El Libro I no será el único escenario en el que el autor muestra su inconformidad con los autores antiguos, especialmente cuando se trata de hablar de la naturaleza de la música, así en III, 7, como si fuera a abrir la caja de Pandora, declara como antesala para el discurrir metafísico: “Quizá alguien podría sostener que nuestro razonamiento no es consistente, pues por un lado hacemos el examen de las cuestiones musicales mediante número y por otro afirmamos que los intervalos no son perfectamente capaces de admitir estos mismos números. Si debemos decir la causa de esto habremos de revelar una doctrina divina y secreta”<sup>40</sup>.

Cuando Quintiliano reprueba a los antiguos podríamos sugerir que se refiere a los filósofos y músicos antiguos, aunque también podría estar valorando a la tradición pitagórica, de quienes pocos

38 (*De musica*, I, 2): οι δέ πολλοί και ταῦτα παρ' ουδεν τίθενται την εξ αργίας και άπαιδευσίας ηδονήν τής μετά λόγου και ώφελείας προτιμήσαντες. αλλά μην και δι εκείνους, οι περί μεν την τέχνην ον μικρόν έρωτα είσηνέγκαντο, τω ίο δέ μή σόμπαν αυτής μέρος μετεληλυθέναι ούτε σεμνόν τι μετέδωκαν τοίς πλησιάζουσιν αυτοί τε ουδενός επαίνου παρ' αυτών διά μουσικήν ήξιώθησαν. έτι γε μην και διά το μηδένα σχεδόν είπείν των παλαιών εντελώς τους περί αυτής λόγους μια καταβαλέσθαι πρα\\γματεία, αλλά κατά μέρος έκαστον και διεσπαρμένως περί τινων έξηγήσασθαι, και τάς μεν πλείστας άρχάς αυτής και φυσικάς αιτίας σεσιωπηκέναι, αυτόν δέ που περί τήν τεχνολογίαν και τήν τών μελών χρήσιν την σπουδήν κατατεθεΐσθαι.

39 (*De musica*, I, 3): ήμιν δέ τοίς ου διά μέρους μουσικής παλαιούς μύθους διηγησομένοις άλλ' αυτήν τε σνμπασαν ήτις και οποία πότ έστι παραστήσαι πειρωμένοις και πάσαν μέν ιδέαν αν\\τής τήν έν φωνή, πάσαν δέ τήν έν σώμασιν υπόστασιν δηλώσαι πραγματευομένοις, έτι δέ εί τινες προς άριθμους σχέσεις και το γε τιμιώτατον τών έν ήμιν, τήν ψυχήν, λόγοι τυγχάνουσιν όμοιότητος, προς δέ τούτοις οία τις άνόδω χρώμένος και περί τουδ' έτι τον παντός ονκ άμονσως αν άποφήναιτο [...]

40 (*De musica*, III, 7): Τάχ ούν αν τις υπολάβοι μη συνεστάναι τον λόγον ήμιν την μέν έξέτασιν τών κατά μουσικήν έπ άριθμών ποιουμένοις, αυτών δέ τούτων φάσκονσι και μη τελείως είναι δεκτικά τά διαστήματα, τούτου δή την αιτίαν εί μέλλομεν έρεΐν, κινη\\τέος ήμιν υείός τε και άπόρρητος λόγος.

testimonios se tienen del pensamiento musical o de la llamada *Armonía de las Esferas*. Si cuestionamos las causas de la carencia de vestigios, es plausible pensar que por la distancia temporal algunos de los textos estén perdidos, incompletos y fragmentados. Por otro lado, también existe la posibilidad de que estas doctrinas se hayan mantenido en secreto con un entero propósito aristocrático<sup>41</sup>. Esto es, que haya sido considerado un conocimiento de élite, y por mayor seguridad, lo mejor habría sido no dejar nada por escrito, y optar así por mantener el conocimiento por medio de una selectiva tradición oral.

Entre los textos pitagóricos antiguos con atención en la música se encuentran: algunos los fragmentos de Filolao, fragmentos de Arquitas, luego, de acuerdo con Godwin (2009), seguirían algunos de los diálogos de Platón (*Tímeo*, *República*, *Fedro*, *Fedón*, *Leyes*), pasajes de Plinio El Viejo (*Historia Natural*)<sup>42</sup>, Nicómaco de Gerasa, Teón de Esmirna, Claudio Ptolomeo, Censorino y San Atanasio. Tentativamente, el siguiente autor sería Arístides Quintiliano, después encontraríamos a Macrobio y Boecio. De todos estos autores de la tradición pitagórica, ninguno habría dejado por escrito una obra tan acabada como la de Arístides Quintiliano, por eso, no sólo del pensamiento musical antiguo, sino dentro de la tradición musical pitagórica, el texto de Quintiliano resulta sumamente relevante.

En comparación con otros tratados y fragmentos a cerca de la música, la vastedad que ofrece la obra de Quintiliano es notoria. Luis Colomer y Begoña Gil (1996), comentan en la introducción de *Sobre la Música* de Quintiliano:

Son muy pocas las piezas musicales que han llegado hasta nosotros, unas cuarenta, de las cuales una gran parte se hallan en un estado muy fragmentario. Como contrapartida disponemos de una colección de escritos teóricos que abarca un amplio margen cronológico y que nos sirven para conocer, si no las melodías, sí, al menos, sus escalas teóricas y sus esquemas rítmicos, así como los aspectos estéticos, éticos y cosmológicos de la música griega. De todos ellos los más significativos por su extensión, por la profundidad de sus ideas y por las repercusiones que han tenido en el pensamiento musical posterior son el de Aristóxeno, el de Claudio Ptolomeo y el de Arístides Quintiliano (PP.10-11).

Al igual que Colomer y Gil, estudiosos de la música antigua como M.L. West (2005), Andrew Barker (2004), Thomas J. Mathiesen (1998 y 1999) y Giovanni Comotti (1991), consideran que el tratado de Arístides Quintiliano se encuentra entre los tratados musicales antiguos más importantes y completos,

---

<sup>41</sup> En su sentido etimológico de *ἀρίτμος*: highly honoured.

<sup>42</sup> En *Historia Natural*/II, III, XIX, XX, Plinio *El Viejo* hace mención de los tonos que los pitagóricos asignan a las esferas.

que no sólo se empaña en un desarrollo musical completo, sino también filosófico, Mathiesen (1998) señala:

Preserved in fifty-nine manuscripts, his substantial treatise *On Music* is arranged in three books, but unlike the treatises of Cleonides and Gaudentius, it is not an introduction (*Eisagoge*) to the technique or science of music. Rather, wide range of materials- music, philosophical, medical, grammatical, metrical, and literary- are woven together into the intricate and elaborately unified philosophical discourse in which music provides a paradigm for the order of the soul and the universe. The language of the treatise is rigorous, systematic, and high complex (Pág. 47).

El autor de *Apollo's Lyre*, insiste en reconocer los aspectos filosóficos para una mejor interpretación del texto, de suerte que la intención filosófica del autor sea mejor entendida, así como los contenidos puedan tener mayor profundidad.

The poem concludes with an invocation to Apollo, who is associated with the neo-Platonic notions of unitary proportion (λόγος ἐνιαῖος) and pure form (εἶδος εὐαγές). By clearly establishing his design and philosophical base, Aristides Quintilianus follows the advice of Aristotle's *Rhetorica* (3.14) in proving the necessary focus for interpreting the content of the ensuing sections. In fact, the poem is recalled many times throughout the treatise, unifying the discourse and reminding the audience that the treatise is continuously unfolding argument, not a simple compendium of unrelated materials (Mathiesen: 1999, PP.525-526).

Para Quintiliano, su designio es manifestar por escrito lo más completo que de la música se pueda decir. La labor que ello implica es enorme por todos los conocimientos que habrán de intersectarse. A lo largo del texto va a buscar cumplir con la unidad del proyecto, cada aspecto que se va sumando es intencionado y fundamental. Al inicio del libro I es posible reconocer el propósito de su proyecto debido a la extensa definición de música que adopta, lo que lleva a adquirir un compromiso igualmente abarcante. Para él la música se define de la siguiente manera:

La música es la ciencia del *mélōs* y de lo que concierne al *mélōs*. Algunos también la definen de este modo: <<arte teórico y práctico del *mélōs* perfecto y del instrumento>>. Y otros así: <<arte de lo conveniente en las voces y en los movimientos>>. Nosotros, en cambio, de forma más adecuada y de acuerdo con nuestro propósito la definiremos de este modo: <<conocimiento de lo conveniente<sup>43</sup> en cuerpos y en movimientos>> (*De Musica*, I, 4)<sup>44</sup>

<sup>43</sup> El griego para *lo conveniente* es πρέποντος, que viene de πρεπ-ώδης, ες: fit, becoming, suitable, proper (Conveniente).

<sup>44</sup> (*De musica*, I, 4): Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους καὶ ὧν περὶ μέλος συμβαινόντων. ορίζονται <δ' αὐτὴν καὶ ὡδὶ τέχνη θεωρητικὴ καὶ ἡ πρακτικὴ τελείου μέλους καὶ οργανικοῦ, ἄλλοι δὲ ὄντως τέχνη πρέποντος ἐν φωναῖς καὶ κινήσεσιν. ἡμεῖς δὲ τελεώτερον ἀκολουθῶν τῇ προδόσει-γνώσιν τὸν πρέποντος ἐν <φωναῖς τε καὶ >σωματικαῖς κινήσεσιν.

Thomas J. Mathiesen (1999) piensa que la definición propuesta por Quintiliano no se homologa con algunas antes propuestas, siendo que las dos primeras definiciones se sugieren de la tradición aristoxénica, la tercera más bien en tenor ético-educativo de la tradición platónica y aristotélica, mientras que su definición se aproxima más a una epistemología neo-platónica. Indudablemente la definición que brinda es diferente a lo que se suele comprender por música, siendo que Arístides Quintiliano no busca limitarse a la música entendida como un fenómeno físico-sonoro, sino que buscará que el término de *lo conveniente* (τον πρέποντος), sea clave para el estudio de la *harmonía* (ἁρμονία), pues “conveniencia es la comunicación del orden, o de la consonancia mutua, de las realidades bellas y valiosas a las cosas que son despreciables” (*De Musica*, I, 4)<sup>46</sup>. Es decir, es lo que permite una correlación, coordinación y subordinación ontológicamente completa. No es baladí que prefiera un término musical, ya que éste permite expresar el carácter y cualidad de un orden pensado como un entramado proporcional, concordante, preciso y equilibrado. Cada cosa en el universo, por naturaleza, está puesto con una proporción perfecta. El orden del cosmos tiene una impecable afinación.

¿Acaso el hombre podría ser capaz de hacer inteligible dicha perfección? El proyecto de Quintiliano busca ser una visión panorámica de la música, lo que sería también un paisaje del cosmos. Los ojos físicos nos aproximan a las verdades divinas por medio de la observación de los astros, pero no es capaz de percibirlos al unísono. Será por medio del *número* que el hombre se haga apto para concebir lo que está más allá de sus limitaciones materiales. La doctrina de Quintiliano concibe un cosmos *armónico* y proporcional, y lo es en todo sentido, pues, todo ser que lo compone tiene cualidades precisas para sí, como para tomar su preciso lugar en el curso del cosmos. Cada cosa tiene su ciclo propio, así como, paralelamente, pertenece a otros ciclos, todos ellos embonan y encajan a la perfección. La estructura del cosmos tiene una jerarquía, de suerte que hay componentes a partir de los cuales los demás se subordinan, es decir, se generan relaciones. Estas relaciones, piensan los pitagóricos, pueden ser estudiadas a partir de las matemáticas, esto es, el lenguaje con el que el hombre lee y hace cognoscible la naturaleza. Las matemáticas no son inventadas ni propuestas por el hombre, sino que se descubren y se expresan. En palabras de Kitty Ferguson (2008: 21): “Number is not something to be used; rather, its nature is to be discovered. In other words, we use numbers as tokens to represent things, but for Pythagoreans, Number is a universal principle, as real as light (electromagnetism) or sound”.

---

<sup>46</sup> (*De musica*, I, 4): “πρέπον γάρ ἐστι καλῶν καὶ αἰνετῶν ἢ τοῖς μὴ φαύλοις κόσμου μετάδοσις ἢ πρὸς ἀλλήλα συμφωνίας”.

La rama del conocimiento encargada de estudiar dichas relaciones perfectas es la música, por ello Quintiliano insiste en que el estudio de la música no se agota en tanto que fenómeno sonoro, sino que ha de concebirse en toda su extensión, como un estudio artístico y científico, siendo este el único camino que nos faculte para concebir la verdadera *doctrina secreta* que, no es otra sino la de la música misma, pero absoluta, donde se puedan hallar, estudiar y aplicar las proporciones musicales en todos los ámbitos que existan de la naturaleza (*Φύσις*), lo cual incluye la naturaleza del alma y cuerpo humano.

La exploración de todos estos campos de aplicación de la música, darían razón para entender la extensión del tratado. A decir, comúnmente un tratado musical suele desarrollar apartados dedicados a la rítmica, armonía y métrica. Entre los apartados se pueden incluir ejemplos de *práctica musical*, es decir, de los instrumentos, canto y algunas aplicaciones de la música en la vida diaria. Una cualidad también sobresaliente es que los desarrollos, ordinariamente, no precisan ser tan generosos con sus ejemplos, aspecto que para Quintiliano se presenta como una necesidad, pues también son pautas para alumbrar todas las relaciones matemáticas posibles. Si bien esto podría llevarnos a una tarea inalcanzable, parece apremiante hacer visible lo inmenso que puede ser el propio estudio musical.

Algunos de los ejemplos más destacables de las prácticas musicales serán los de ética, mismos que podremos estudiar a partir del Libro II que se centra en la educación. El esfuerzo de Arístides Quintiliano versa en hacer matices más evidentes, por ejemplo, para ética; le importa mencionar que la música es fundamental para la educación del hombre, pero no puede llevarse a cabo de manera adecuada sin antes saber el diagnóstico de la persona, pues cada aspecto cuenta para la dosis musical *conveniente*, dígase: la edad, si es hombre o mujer, su cultura, etc.

Para Quintiliano, existen proporciones musicales adecuadas para cada aspecto físico del hombre; los sentidos, etapas de la vida, género, así como también para las partes y naturalezas del alma. El hombre, por eso, es un microcosmos, y debe conocerse a fondo para saber las proporciones musicales que más beneficios le aportan o le son más adecuadas. O como diría Quintiliano, lo que le sería más *conveniente*. Así como el hombre mira hacia adentro, mira también hacia afuera para verse a sí mismo; se ve también dentro de una sociedad, para lo que hay diversas prácticas humanas que también pueden ser acompañadas de música, como las prácticas religiosas, económicas, educativas, sociales, entre otras, todas y cada una tendrá cualidades musicales que le sean más convenientes.

El hombre que se ve en sociedad tendrá también que contemplar los cielos. El ser humano no es caprichoso para ordenar sus prácticas y actividades, más bien es dócil ante la naturaleza. Con otras palabras, el hombre lee la naturaleza, sigue su curso y se subordina a ella y, cuando lo hace, saca

provecho de ella. Ejemplo de ello son las actividades económicas: la agricultura y la pesca. El ser humano no puede sino someterse ante el curso de la naturaleza. Entonces, el hombre estudia los ciclos de las regiones superiores, puesto que, al hacerlo encuentra también aquello que es *conveniente* para él, así como para el propio flujo del cosmos.

### III. ¿Por qué Arístides Quintiliano para este proyecto de investigación?

Ya se han señalado algunas de las razones por las cuales, en general, la obra de Quintiliano resulta ser importante para la música y la filosofía antigua, inclusive dentro de la tradición pitagórica. Ahora, para efectos más precisos y particulares, el tratado de Arístides Quintiliano es el más adecuado para atender la pregunta principal de la investigación: *¿Por qué sentimos lo que sentimos con la música?* Es decir, ¿cómo se explica la respuesta afectiva del hombre frente a la experiencia musical? Y, ¿cuáles son los componentes presentes para una precisa configuración afectiva?

De acuerdo con lo dicho en el capítulo anterior, proponemos analizar el estudio de la música como una reacción química o alquímica, donde hay que señalar 3 partes: las dos partes que entran en contacto, esto es la música y el ser humano, y el resultado del encuentro, es decir, su reacción o efecto. Este efecto se expresa como una forma musical al cual se le vincula con una respuesta afectiva específica, estos serían los diferentes *modos*.

Arístides Quintiliano va a explicar esos efectos musicales desde un desarrollo ético-educativo, de tal suerte que pueda expresar y explicar las causas de una buena o deficiente educación mediante la música. De ese modo, podría centrarse la atención de la investigación, si bien no en la educación, en los diferentes resultados de los efectos musicales y los componentes necesarios para cada uno. Para Quintiliano es importante brindar detalle de las causas para así justificar la precisión de la música más apta para cada caso o circunstancia, ello lo lleva a realizar un diagnóstico profundo tanto de la música como del ser humano en sus dimensiones física y psicológica.

En II, 4, Quintiliano dirá que la música es como un *fármaco*, frente a ello, hay que meditar dos cosas; por un lado, la música, así como el *fármaco*, requiere de dosis precisas. Por otro lado, para conocer las dosis precisas hay que hacer un diagnóstico, pues la música no va a tener en todos los hombres el mismo efecto. Los seres humanos tienen diferentes variantes que lo hacen necesitar y estar dispuestos a la música de diversas formas. Si se busca un efecto determinado, habrá que conocer los factores que deben estar involucrados para garantizar el efecto. Entre algunos de los aspectos a considerar son: género del cuerpo (masculino o femenino), edades, estado físico y psicológico (alma), otros aspectos culturales y cosmológicos, tal como las influencias lunares y de las regiones supra-lunares.

Así, afirmamos que a partir del material de la obra de Quintiliano es posible responder a la pregunta de investigación desde una óptica más abarcante, pues, a la música se le considera más allá de su forma sonora. Así también, la manera de estudiar al hombre y su relación musical es contempla por su consideración a los múltiples aspectos físicos y psicológicos, ya no sólo los culturales que, en tenor del pensamiento de Quintiliano, estos también tendrían su causa y justificación en la música como naturaleza del todo. A partir de Quintiliano es posible abarcar las configuraciones afectivas desde lo material y lo inmaterial, de suerte que se alcance una respuesta más completa y precisa, puesto que, para el autor, la música se basta a sí misma como el punto desde el cual todos los demás saberes gravitan.

#### IV. ¿Por qué la música como protagonista de una investigación filosófica?

El pitagórico Panaqueo habría dicho algo como, “la tarea de la música no es sólo organizar entre sí las partes de la voz, sino reunir y armonizar todo cuanto tiene naturaleza” (*De Musica*, I, 1)<sup>47</sup>. ¿Qué cosa podría salir de los dominios de la *naturaleza*? Nada, pues, se entiende que algo *dotado de naturaleza* habría de ser cualquier cosa en posesión de un alma y/o un cuerpo. En pocas palabras, la música es capaz de permear en todo. ¿Qué es lo que la hace tan particularmente permeable? La música es *materia* y, resulta nítido reconocerlo en tanto que fenómeno sonoro, mas, no es esta su única expresión material, idea que será más sencilla de estudiar después de cavilar que, antes de *materia*, la música es *forma*. La música como fenómeno sonoro tiene su estudio a partir del arte, y también desde la ciencia en la teoría musical. Lo que de acuerdo Quintiliano ameritaría también atención es la parte científica de la música, hoy le podremos llamar *metafísica*. Esta sería la parte que coteja la *forma musical primera*; la forma cósmica, desde la cual estriba la comprensión de la musical en sus otras variantes, como la teórica matemática y su forma sonora.

La música es *contenido* y *forma* de todo, ella es orden, unidad, estructura, parámetro, modulación y movimiento. La *forma primera* de la música se replica formal y materialmente en todos los seres, y desde luego esa sería la naturaleza primera del hombre; *la musical*, que se expresa en él física y psicológicamente. Por eso no habría algo más semejante, íntimo y primario al hombre que la música, pues esta es su primera naturaleza, tanto formal como material. A pesar de ser esta su primera naturaleza, no le es tan evidente, pues, de acuerdo a su forma de existir, presenta cierto grado de cualidad despreciable que, siguiendo las doctrinas de Platón y luego Plotino, entenderemos que se van generando grados de imperfección derivados del alejamiento de las regiones supra-lunares,

<sup>47</sup> (*De musica*, I, 1): “[...] ἔργον εἶναι μουσικῆς οὐ τὰ φωνῆς μέρη μόνον συνιστάν προς ἀλλήλα, ἀλλὰ πάνθ’ ὅσα φωνῶν ἔχει συνάγειν τε καὶ συναρμόττειν”.

haciendo que los seres más alejados tengan una naturaleza física más corruptible e imperfecta y, uno de los efectos del alejamiento es el olvido<sup>48</sup> del conocimiento de lo divino. Sin embargo, existe también un intuitivo recuerdo y anhelo de reunión con lo divino.

La misma música junto con la filosofía serán las vías auxiliares que afiancen el escape de las agitaciones de la región corruptible, logrando así que el alma, libre de las ataduras materiales, restituya su ser a uno más semejante a lo divino. Afirma Quintiliano, “Ciertamente, la música proporciona los principios de todo aprendizaje y la filosofía sus cimas” (*De Musica*, III, 27)<sup>49</sup>. La música nos permite un contacto directo con nuestra naturaleza y con la de todas las cosas, haciendo así una percepción que no necesita ser mediada para poder reconocerse, pero que después se necesitará del intelecto para darle sentido y una dirección (a esa primera percepción musical). Por medio de la música nos hacemos de percepciones de asuntos que de suyo serían muy complejos y abstractos para el hombre.

Únicamente el arte mencionado antes, la música, se extiende por toda materia, por así decir, y atraviesa todo el tiempo: ordena el alma con las bellezas de la armonía y conforma el cuerpo con ritmos convenientes [...] y, lo que de verdad es más importante y más definitivo, porque tiene la capacidad de suministrar las razones de lo que es más difícil de comprender a todos los hombres, el alma, tanto del alma individual como del alma del universo” (*De Musica*, I, 1)<sup>50</sup>.

Es desde la música que nos aproximamos a los misterios mayores y menores, es la educación inaugural de los conocimientos olvidados tras la *caída del alma*, en otras palabras, es la propedéutica de la sabiduría, mientras que la filosofía será la expresión de su madurez y culmen.

En verdad, sólo la divina transformación que se produce mediante la filosofía es irreversible y segura para conseguir el cambio, ya que libera al alma de su inclinación hacia los cuerpos y, por la participación de la virtud, logra que el hombre conocedor de las cosas más preciadas sea digno de la providencia de lo divino y semejante a sí mismo, pues el alma se ha sustraído realmente a la generación cuando si le ocurre alguna adversidad la lleva con calma y con valor, cuando no considera nada como malo o como vergonzoso a excepción de la maldad y el esclavizarse al vicio, y cuando está habituada a decir y hacer todas las cosas en la virtud; y que la virtud no tiene dueño también nos lo anuncia el profeta del divino Platón (*De Musica*, III, 27).<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Teoría de la reminiscencia (ἀνάμνησις) de Platón.

49 (*De Musica*, III, 27): “και μουσική μεν πόσης μαυήσεως τας αρχάς, φιλοσοφία δε τας ακρότητας παραδίδωσιν”.

50 (*De Musica*, I, 1): μόνη δέ ή προειρημένη διά πάσης ώς είπειν ύλης παρατέταται και διά παντός διήκει χρόνου, ψυχήν τε κοσμούσα κάλλεσιν αρμονίας και σώμα καθιστάσα ρυθμοις εύπρεπέσι [...] τό μέγιστον <δέ> δη και τελεώτατον και περί τού δυσκαταλήπτου πάσιν άνθρωποις ψυχής τής τε καθ’ έκαστον, ήδη δέ και τής τού παντός λόγους έχουσα παρασχέσθαι.

51 (*De musica*, III, 27: μόνη δήτα ή θεία διά φιλοσοφίας μετάστασις άτρεκής τε και βέβαιος ές μεταβολήν, τής μεν προς τά σώματα προσπάθειας άπολνουσα τήν ψυχήν, τή δε μεθέξει τής αρετής άξιον τον των τίμιων έπιστή- μονά τής παρά τον θείου και όμοιου προνοίας άπεργαζομένη αυτη γάρ διαπέφευγεν όντως γένεσιν, εί μεν τι των

Entre la música y la filosofía se habría de complementar la reflexión y estudio de *lo conveniente*, que no puede ser sino la perfecta naturaleza de la *Naturaleza* y su expresión, misma que Arístides Quintiliano nombra como *música*. Cada cosa en el cosmos tiene su causa y principio en ese orden que se pone y expresa en sus propios términos, esto es, su propia naturaleza, que de suyo ya es *harmónica*; en sí misma contiene su orden particular y general, formal y material, que no puede ser sino lo más *conveniente* en tanto que ella es lo general y particular, lo formal y material de todo. Es la *harmónica* reunión de la *forma* con la *materia*. Cuando se manifiesta lo hace de tal manera que todo enböne y cuadre, no puede ser algo que no le sea *conveniente*, puesto que, no puede sino expresarse de manera *harmónica*, en tanto que sería contradicción de sí misma. Ese orden se descubre, reconoce, estudia y aplica por el hombre. Por siglos, el medio para registrar estos avances han sido *los números*, siendo que nuestros saberes de los patrones *musicales-harmónicos* se expresan como proporciones y las relaciones que guardan entre sí.

¿Por qué esta hipnótica fijación en la música? ¿Acaso será el anhelo del alma por tornarse semejante a lo divino que alguna vez conoció? ¿Por qué la música? Arístides Quintiliano no titubeará en afirmar que sólo la música puede ser el primer puerto en la travesía del alma por buscar su camino a casa. El hombre es *música* que ansía su cualidad primera, la que por naturaleza es la más conveniente. Desde su naturaleza buscará restituirse a su ser más puro, más semejante a su cualidad más musical y original.

## V. Arístides Quintiliano: El Macrocosmos

### 1. Introducción

Con el fin de explicar grado por grado los componentes de la respuesta afectiva del hombre frente a la experiencia musical, empezaremos por los aspectos externos y generales, dejando para el siguiente apartado los que corresponden a la naturaleza física y psicológica del hombre. La metafísica musical será una primera exposición del cómo la música como forma cósmica, ordena y ambienta al hombre para la experiencia misma del cosmos, entendiendo ésta como una experiencia musical, pero también de cómo todo el escenario cósmico sitúa al hombre de una manera particular y que tendría también una influencia en su percepción de la música en su forma sonora. Como una metáfora, diremos que el macrocosmos es como un gran teatro, donde cada asiento que puede tomar el hombre va rotando dependiendo de los ciclos propios de la Naturaleza. De esta forma, la vivencia

---

ἀτοπων συμβαίνοι φέρονσα πρῶως καὶ ἀνδρείως, κακὸν δὲ οὐδὲν ἢ αἰσχροὺν πλὴν πονηρίας καὶ τοῦ κακῆ δουλεύειν διοριζόμενη, πάντα δὲ ἐν ἀρετῇ λέγειν τε καὶ πράττειν εἰθισμένη ἥν ἀδέσποτον εἶναι καὶ ὁ τὸν θεοῦ Πλάτωνος ἡμῖν κηρύττει προφήτης,

que el hombre tenga de la música sonora está también condicionada por la relación que tenga con los ciclos que son externos a él. Cada temporada es como un cambio de tonalidad que permea en la vida del hombre y eso afecta la *disposición* con la que el hombre percibe el mundo, la Naturaleza musical en toda su extensión, sea esta en su forma cósmica, natural o sonora.

## **2. Limitaciones de la obra: Supuestos metafísicos.**

Arístides Quintiliano propone un estudio total de la música y, aunque hace uso de diversas ramas de estudios pertinentes para completar su cruzada, no termina por ofrecer el exhaustivo desarrollo cosmológico y astronómico que podría esperarse tras las exigencias hechas al inicio de su tratado. Sin lugar a dudas, la astronomía y cosmología ocupan un lugar fundamental en la doctrina filosófica y musical de los pitagóricos, las razones son simples y esenciales; en primer lugar, es necesario explicar cómo se concibe la cohesión y división del cosmos, después vendría la ubicación del hombre en el cosmos. Por otro lado, con el fin de tener un mejor conocimiento del ser humano, sus naturalezas físicas y psicológicas son imitación o réplica de las proporciones cósmicas. Y, por último, toda la vida humana es una adaptación de las proporciones del mundo superior, es decir, el hombre se subordina y tiende al orden cósmico, a la *harmonía* natural. Con otras palabras, todas las actividades humanas estarán coordinadas con los diferentes ciclos del macrocosmos en tanto que el hombre es capaz; primero, de descubrir *lo conveniente*, en tanto que primera naturaleza; y segundo, de aplicarlo en su mundo (o *región*) en la coordinación con los ya *convenientes* ciclos de la naturaleza.

Todo lo anterior es vital de analizar en la presente investigación, pues, como antes ha sido mencionado, se pretende explicar la causa de la configuración y respuesta afectivo-musical del ser humano, y, para ello, es necesario embonar lógica y argumentativamente cada aspecto que se entrama para que el efecto y sentir de la música sea tan peculiar. En tanto que el cosmos es una especie de unidad continua, la respuesta afectiva del hombre frente a la música ha de estudiarse como *un efecto encadenado*, esto es, que no puede concebirse de manera aislada o exclusiva de su naturaleza física y psicológica, la postura de Quintiliano reclama atención también en los aspectos externos, materiales y formales.

Con su intención globalizadora, Arístides sugiere tomar en cuenta de manera proporcional y equilibrada la contemplación al microcosmos y al macrocosmos. Siguiendo una línea pitagórica y platónica, en su texto no queda duda del reconocimiento del macrocosmos ni de su importancia dentro del estudio musical, mas, Arístides Quintiliano no alcanza a brindar una profundidad expositiva ni argumentativa del cómo es la cohesión y división del cosmos, como tampoco la conexión, coordinación e influjo de las regiones superiores con el mundo humano. Así mismo,

manca de explicar cómo y por qué tendría que ser que el hombre establezca sus actividades a partir de las referencias de los diferentes cuerpos celestes y regiones superiores. El interés y crítica va dirigido, en general, al Libro III, y, particularmente, al capítulo 7 del Libro III, donde se pondrán sobre la mesa nuevas temáticas se suma importancia en tanto que preceptos metafísicos que dan adherencia, congruencia y unidad lógica a todos los elementos que integran el entramado cósmico de Quintiliano, como las *emanaciones*, la división de *regiones* y el *Principio de Simpatía*. Los dos primeros contenidos de corte neoplatónico y el tercero, estoico.

De los temas antes mencionados, es de nuestro interés destacar cuatro puntos;

- Primero, que el cosmos guarda una continuidad, así podremos justificar que no hay efectos aislados en el cosmos, sino que siempre habría una causa que, para entenderse determinadamente, se deben tomar en consideración las diferentes divisiones del cosmos y su nivel de influencia en el mundo humano. Para este primer punto, pueden coexistir las doctrinas estoica y neoplatónica en tanto que ambas piensan que debe haber una unidad cósmica. Mientras que los estoicos argumentarían que se trata de una unidad viva, lógica y racional, el neoplatonismo complementa la idea de la unidad, pero con división de regiones, lo que vendría de explicar dos cosas, primero; debido a las emanaciones hay diferentes grados de afección que se reciben de las regiones superiores dependiendo de su lejanía. Segundo, puesto que la región donde habita el hombre es la más lejana, se explican sus cualidades materiales y corruptibles.
- En segundo lugar, de acuerdo a los estoicos, las afecciones entre los cuerpos guardan una correspondencia bilateral entre el alma y el cuerpo, una co-afección derivada de la mixtura entre el alma y el cuerpo. Además, la co-afección se derivado de la interacción entre los diferentes cuerpos materiales. En este punto, el alma para los estoicos es también materia, lo cual explicaría la co-afección, sin embargo, no parece que Quintiliano esté considerando esta cualidad en su pensar del alma. En todo caso, no clarifica qué clase de materia es el alma, como otros pensadores que apelan al fuego o al pneuma. Lo que sí considera Quintiliano es que los cuerpos no necesitan necesariamente de un contacto físico para recibir un efecto de otro cuerpo.

Para aproximarnos a este postulado Hierocles reporta lo siguiente en *Elementa Ethica* 3.56-4.36:

Pues bien, en primer lugar, no hay que ignorar que tal como el cuerpo del animal es tocable, por así decir, y tangible, así también lo es el alma. Pues también ella pertenece al género de los cuerpos.

Esto, sin embargo, está detallado en nuestros propios tratados, que muestran que son inadmisibles los movimientos de los otros que argumentan a favor de una cierta extravagancia del alma. Dado que es un cuerpo, [el alma] admite el contacto como estaba diciendo; por ejemplo, hace presión y opone resistencia, recibe y da un golpe, /cualquier otra cosa semejante a éstas. En segundo lugar, además de esto, hay que considerar que el alma no es contenida por el cuerpo como en un recipiente, como los líquidos contenidos en barriles, sino que se encuentra mezclada de un modo admirable y mixturada por completo, de manera tal que ni siquiera la más mínima parte de la mezcla está excluida de participar la una de la otra. Pues la mixtura es completamente similar a lo que sucede en el caso del hierro incandescente, pues en ese caso y en éste la yuxtaposición es totalmente semejante. De este modo, la co-afección de ambas cosas es completa, pues lo uno es co-afectado con lo otro, y ni el alma es desobediente a las afecciones corpóreas, ni, a su vez, el cuerpo es completamente sordo a las dificultades del alma. Es por eso que, tal como la locura y el movimiento portentoso de la mente acompañan a las inflamaciones de las partes vitales del cuerpo, o incluso un impedimento de todo el estado representativo, así también el cuerpo se resiente con los dolores, los temores, los estados de iracundia y, en general, con las afecciones del alma. Y ello ocurre hasta el punto que sobreviene un cambio de color, un temblor de los miembros, emisión de orina, rechinar de dientes, abatimiento de la voz y una impresionante transformación de todo [el organismo]. No hay duda de que [cuerpo y alma] no estarían preparados para transmitir y recibir afecciones si no estuvieran completamente mixturados entre sí del modo en que estábamos diciendo<sup>32</sup>.

- En tercer lugar, remarcar que el hombre se adapta y coordina *por conveniencia* con los ciclos del cosmos.
- Cuarto, que la adaptación y coordinación con el cosmos es posible en tanto que su naturaleza es lo más similar que hay a la propia Naturaleza. Esto último es con el fin de demarcar que el ser humano tiene un impulso natural y dependencia con su *naturaleza primera*. Es decir, termina por buscar y seguir aquello que le es más semejante y es por esa razón que tiende al curso de lo lógico y racional del cosmos. Podría especularse que el hombre posee una *preconfiguración-musical*, cuyas respuestas afectivas también estarían ya predeterminadas por su propia naturaleza física y psicológica, éstas tendrán variantes dependiendo de los elementos que lo azucen de su entorno próximo y de las regiones más lejanas, sin embargo, cual sea que fuere la respuesta afectiva, esta no podría ser sino parte de una contestación que sigue la lógica de la propia Naturaleza. Con este último punto podríamos fortalecer la prueba de que, tanto la configuración general como la particular del ser humano, incluyendo la afectiva, están supeditados a la Naturaleza. Cavilando lo anterior, veremos que el hombre

---

<sup>32</sup> Extraído de Boeri & Salles (2014). Fragmento 13.10.

*siente lo que siente con la música* porque en él influye su *preconfiguración natural*, así como los factores cercanos y lejanos que lo estimulan, influyen y están dispuestos.

A pesar de la defectuosa condición material del hombre, su primera naturaleza, la musical, será la que busque modularse hacia lo más *conveniente*, como si estuviera en una búsqueda constante por mantenerse lógico-racional y *afinado* con el cosmos. Para ello, existen algunos impedimentos; que el hombre esté encarnado lo hace un ser finito, con diferentes ciclos y etapas, cada una con ventajas y desventajas internas y externas. Además, como señalaría Quintiliano, hay diferentes disposiciones que dependen de los ciclos del macrocosmos además de los ciclos propios del ser humano particular<sup>53</sup> y general<sup>54</sup>.

De las clarificaciones metafísicas anteriores, se desconoce la razón por la cual Quintiliano no brinda una exposición minuciosa de estos temas; bien se podría especular a cerca de los diferentes motivos, tal como la misma falta de conocimientos, o bien, asumiendo que ya hizo el desarrollo de las *proporciones y relaciones* más importantes en el Libro I, tal vez habría sido irrelevante ser repetitivo. Sin embargo, sería de mucha utilidad conocer los detalles para meditar mejor acerca de las influencias de los diferentes agentes externos cercanos y lejanos que influyen determinadamente en la vida del hombre, pues, se genera una alineación específica y particular de factores cuyo efecto será característico.

### 3. Estoicismo: Principio de Simpatía (*συμπάθεια*)

En cuanto al *Principio de Simpatía*, se trata de una temática estoica que comúnmente se relaciona con Posidonio. El libro más completo dedicado a este tema es *Kosmos und Sympathie* de K. Reinhardt (1926), sin embargo, para efectos de la presente investigación sólo se ofrecerán algunas generalidades que permitan empalmar algunos supuestos dentro de la exposición hecha por Arístides Quintiliano, que sería el resaltar que el cosmos es una unidad animada cuya cohesión es, esencialmente, lógica y racional. Esto quiere decir, que no hay sucesos aleatorios dentro de ella, sino que cada causa y efecto está contenida en su naturaleza. El propósito de enmarcar el *Principio de Simpatía* es para hacer más evidente la cadena de factores que conectan con un efecto determinado, así también cómo los factores se rigen por principios lógicos y racionales. Lo siguiente a acentuar es que los efectos se explican globalmente, integrando la postura neoplatónica, diremos que va desde las regiones superiores hasta lo más particular del cuerpo humano. De esta manera se intensifica la postura de que las configuraciones y respuestas del ser humano no son una manifestación irracional y

---

<sup>53</sup> Tales como el género y la edad.

<sup>54</sup> Aspectos culturales y sociales.

aislada de la Naturaleza, sino que son una expresión de una extensa serie de componentes cercanos y lejanos a él.

En palabras de Gerard Verbeke (1991), comenta lo siguiente en torno al *Principio de Simpatía*:

In Stoic thought the unity of philosophy belongs to the very essence of philosophical reflection, since it corresponds to the organic coherence of the cosmos. All parts of the universe are interdependent: They could not exist separated from each other. The cosmos is a living organism, animated and permeated by the creative Spirit or Reason. The soul of each individual is a particle of the divine substance that penetrates everywhere. Because of this divine animation, all parts of the cosmos are interrelated. The Stoics called this cosmic coherence “universal sympathy” (Pág. 12).

Todo el cosmos se mantiene unido como un único ser vivo que tiene un alma que contiene todas las almas particulares. Resulta interesante señalar que, debido a esa unidad, todo lo que suceda dentro del cosmos tendrá un efecto que se expresará y sentirá dentro de él mismo. Una forma de ejemplificar esto, es cómo algo general afecta a algo particular, como la modulación de un cuerpo celeste que se traduce en un efecto particular en el mundo humano. Verbigracia; las fases lunares y la mareas. Sexto Empírico, *AM*9.78-80 (*SVF* 2.1013) reporta lo siguiente:

En efecto, conforme al crecimiento o decrecimiento de la luna, muchos animales terrestres y acuáticos decaen o aumentan de tamaño y ocurren mareas bajas o altas en determinadas partes del mar. Asimismo, conforme también a ciertas salidas y puestas de los astros, suceden cambios en el entorno y alteraciones muy variadas en el aire, a veces para lo mejor, pero, otras veces, de modo destructivo. A partir de estas consideraciones resulta obvio que el cosmos constituye un cuerpo unificado. En efecto, en los cuerpos compuestos de cosas en contacto o separadas, las partes no compadecen (las mismas cosas] las unas con las otras, pues efectivamente, si se diera que, al fallecer todos los soldados en un ejército, [uno quedara con vida], el que se salvó no parecería padecer nada por transmisión. En las cosas unificadas, por el contrario, existe un ca-padecimiento pues efectivamente el cuerpo en su conjunto se ve afectado cuando el dedo se corta. Por tanto, el cosmos también es un cuerpo unificado<sup>55</sup>.

Es de sumo valor reflexionar acerca de la conciencia de la interconexión, desde la cual no puede haber algo en el cosmos que sea producto de una causa aleatoria, cada efecto tiene una causa lógica y continua que lo explica, y que, desde luego, incluye las configuraciones y respuestas afectivas del hombre. De ahí que sea imperante que los Principios Lógicos se entiendan como los Principios mismos de la Naturaleza, para entonces especular correctamente los confines racionales y posibles.

El pensamiento estoico vendrá a matizar la doctrina de Quintiliano, fortaleciendo que las interconexiones del cosmos son lógicas y racionales, el pitagorismo afirmaría que estas

---

<sup>55</sup> Extraído de Boeri & Salles (2014). Fragmento 12.9.

interconexiones (lógicas y racionales) son las proporciones matemático-musicales, es decir, la naturaleza de la Naturaleza. Esta unidad viva es música, donde se albergan todos los seres que replican las formas y modulaciones musicales. Con otras palabras, los seres participan de una misma naturaleza, la musical. Probablemente los estoicos no habrían dicho que esa común naturaleza es la música, sino el fuego o el *pneuma*. Lo que se entiende de la adaptación de Quintiliano es que hay una coherencia, tendencia, comunicación y vínculo de las cosas que participan de la misma naturaleza originaria. De tal modo que cuando un ser identifica en otro ser o cosa esa naturaleza común, se genera una tendencia y vínculo conectivo llamado *simpatía*. Cada movimiento causa-efecto del cosmos guarda su continuidad entre estos seres que van comunicando y generando vínculos que se unen para ser la cadena lógica y causal de algo. Con esto, se afirma que se guarda una lógica en el curso de la naturaleza, siendo que la tendencia es la de buscar comunicación con la naturaleza originaria.

Quintiliano diría que la música es la que produce ese efecto de *simpatía*. Primero, formalmente, pues la música sería lo común entre todos los seres y modulaciones. La *simpatía* para Quintiliano sería una forma universal de la cual participarán lógicamente los particulares, pues no habría algo que saliera del curso de este orden. Luego estaría lo material, que se vuelve un modulable conector entre las formas en las diferentes vivencias musicales del hombre. El ser humano tiene diferentes experiencias musicales, es decir, *efectos simpáticos*, algunos más próximos, como la de la música como fenómeno sonoro, pero también de la música como *expresión física o natural*, que sería un *efecto de simpatía* con agentes más lejanos; esto sería la injerencia y apreciación de la coherencia de los ciclos del macrocosmos en la región del mundo humano, mismos que por tendencia natural, habría de seguir el hombre con el fin de vivir *convenientemente*. El *efecto simpático* se traduce y se ve reflejado en todas las actividades humanas, sean estas éticas, políticas, económicas, educativas o religiosas.

Como pruebas rigurosas de la afinidad simpática de las cosas de aquí con las de allí, los antiguos aportaron las estaciones del año, los cambios de los aires y los movimientos de las aguas, y los calores y las suaves temperaturas, todo lo cual se produce dependiendo de la clase de relación que se establece entre las cosas de allí; además, aquello que ocurre a cada momento, por así decir, como el crecer y marchitarse de las plantas o el llenarse y vaciarse de los animales, que son afectados por simpatía y se modifican al mismo tiempo que aumenta o disminuye el círculo lunar; y, ciertamente también, los flujos y reflujos del mar, que cambian sucesivamente a la vez que lo hacen el curso y las fases de esa misma diosa, como habitualmente sucede en el paso marítimo a través de las Columnas de Hércules, o las crecidas y retrocesos de la corriente del Nilo en Egipto,

que se producen siempre en las mismas estaciones del año, en correspondencia con los trayectos y movimientos del sol (*De Musica*, III, 7)<sup>56</sup>.

Existe una consistencia en las expresiones de la Naturaleza, o *formas naturales*, que el hombre interpreta así debido a la estabilidad de los ciclos del macrocosmos. La naturaleza musical del hombre se siente atraído por ello que le es similar, por esa razón buscará estar en tenor de los ciclos superiores. Una vez que hace conciencia de ellos encontrará la forma más *conveniente* de llevar a cabo sus actividades, tales como la agricultura, ganadería, pesca, entre otras. Todas las actividades primarias del hombre se inscriben a la lectura de los ciclos solares, lunares y estacionales.

Cuando el ser humano se deja tender por su naturaleza musical, estará en una mejor disposición de encontrar *lo conveniente*. Un ejemplo sería la navegación; cuando hay marea baja o muerta, que es cuando la luna está en fase creciente o menguante, la navegación es *conveniente*. Por otro lado, no se recomienda navegar en mareas altas o vivas, que es cuando la luna es nueva o está llena. Así podríamos hacer mención de ejemplos con otras actividades humanas, mas, lo importante es rescatar que el hombre se coordina con los ciclos de la naturaleza y encuentra *lo conveniente* con dicha suscripción. De modo que, primero se reconocen las proporciones matemático-musicales en la Naturaleza; luego viene su aplicación, que es la subordinación de las actividades humanas ante los ciclos de la Naturaleza, y así es posible apreciar cómo hay una relación y dependencia *armónica* del microcosmos con el macrocosmos, es decir, de las regiones superiores y celestes (macrocosmos) que se vuelven los parámetros para establecer lo *convenientemente* realizable en el mundo donde habita el ser humano (microcosmos).

Sin embargo, en su defecto, Arístides Quintiliano no se esmera por explicar la interconexión de los ciclos cósmicos y la lectura que hace el hombre del cosmos para adaptar las prácticas de su vida. Es cierto que Quintiliano distingue esta tendencia entre los cuerpos celestes y del hombre al tomar su referencia, empero, no clarifica argumentativamente que se deba a una tendencia en tanto que naturaleza común entre los seres. Quintiliano da por hecho que se va a comprender cómo se explica el ensamble de todos los seres en las diferentes regiones del cosmos. También, asume la compatible

---

<sup>56</sup> (*De Musica*, III, 7): τῆς δὲ των ἐνθαδὶ προς τα ἐκεῖθι συμπαθείας τὰς τε ὥρας ἀκριβῆ φέρονσι τεκμήρια, τροπὰς τε ἀέρων καὶ υδάτων φορὰς, θάλαππ τε καὶ ευκρασίας, ἄς κατὰ την των ἐκεῖθι ποιαν σχέσιν γίνεσθαι συμβαίνει, ἐτι δὲ τα καθ' ἑκάστον καιρόν ὡς εἰπεῖν γινόμενα, φυτῶν τε αὐξήσεις καὶ φθίσεις, ζώων τε πληρώσεις καὶ κενώσεις, ἰο ἅπερ αὐξομένῳ τε καὶ μειουμένῳ τῷ σεληνιακῷ κύκλῳ συμπάσχει τε καὶ συντρέπεται, καὶ μην καὶ θαλάττης παλirroιας τε καὶ υποχωρήσεις, αὶ τῆς αὐτῆς θεοῦ τῷ δρόμῳ καὶ φάσει καθ' ἑκάστα σνμμεταβάλλουσιν, οἶον δὴ κατὰ μεν τον ἐκπλουν τον δι Ὡρακλείων στηλῶν παρ' ἑκάστα γίνεσθαι φιλεῖ, κατὰ δὲ την Αἴγυπτον περὶ τό Αειλῶον ρεύμα ταις ανταῖς ἐνιαυσίοις ὥραις ἀνόδους τε καὶ υποχωρήσεις ταῖς ἡλιακαῖς ἀναλόγως πορεῖαις τε καὶ κινήσεσιν.

lectura pitagórica y platónica con los preceptos estoicos y neoplatónicos, de los cuales no esclarece hasta qué punto se está pensando cada doctrina.

#### 4. Neoplatonismo: Regiones y Emanaciones

Anteriormente se ha señalado la falta de precisión en la clarificación de los autores y doctrinas que Arístides Quintiliano está tomando en cuenta a lo largo de su tratado. Mathiesen (1999), por anticipado, habría hecho mención de los temas más importantes que encontramos del neoplatonismo en la obra de Quintiliano, sin lugar a dudas sería una discusión de carácter filosófico meritorio, sin embargo, esa discusión no se empalma dentro los límites del presente estudio. Por ello, sin abrir la discusión Neoplatónica en el pensamiento de Quintiliano, se brindarán una serie de bosquejos neoplatónicos que podrían ser parte del pensamiento de Arístides. Puesto que no se tiene certeza del nivel de influencia de autores como Jámblico, Porfirio, Proclo, Numenio, entre otros, nos basaremos en el pensamiento de Plotino por ser el primer gran expositor de la escuela Neo-Platónica.

El fragmento de Quintiliano en el que se buscará hacer énfasis es el siguiente:

[...] la actividad del universo alcanza mejor las cosas de allí, que se mantienen en la conveniencia a causa de su mayor divinidad, pero más tenuemente a las de aquí, enturbiadas por la mucha distancia y por las sombras y sedimentos corporales. Pues tal como un rayo solar, dicen<sup>57</sup>, se observa con gran pureza en el aire, mientras que en las profundidades marinas parece mortecino y evanescente- no porque él mismo sea así, sino porque nuestra sensación es impedida por lo que le rodea- así también las emanaciones que se propagan desde arriba no actúan de modo semejante en cada región, sino que dependen de la dignidad de cada una de las cosas que subyacen (*De Musica*, III, 7)<sup>58</sup>.

Del pasaje anterior se va a proponer una lectura que pueda ser compatible con el estudio de la obra de Arístides Quintiliano. Los dos temas principales son: la *división de regiones* y las *emanaciones*<sup>59</sup>. Lo primero que podemos señalar es que, de acuerdo con Plotino, la región sublunar es la más alejada del Uno. Es decir, la región donde habita el hombre es a la que llega menor emanación del Uno, lo cual condiciona su naturaleza a ser la más corruptible. Por otro lado, tenemos la *división de regiones*,

<sup>57</sup> Se refiere a Plotino y su metáfora del Sol para explicar el nous. Véase Enéadas V.3 (49) 12. 30-45.

<sup>58</sup> (*De Musica*, III, 7): [...]την εκ των παντός ενέργειαν των μὲν επέκεινα διά το ὑειότερον ἐπιτηδείως ἔχόντων μάλλον καθικνεῖσθαι, των δ' ἐνθάδε διά την πολλήν ἀπόστασιν καί διά την σωματικήν ἀχλύν τε καί || υποστάθμην τεθολωμένων ἀμυνρότερον. οἷον γάρ ἀκτίς ηλιακή, φασί, θεωρεῖται ἐν μὲν αέρι καθαρωτάτη, ἐν δέ θαλαττίοις βάθεισιν ἀμυδρά καί ἐξίτηλος, οὐκ αὐτὴ τοιαύτη τυγχάνουσα, τῆς δ' ἡμετέρας αἰσθήσεως ὑπὸ τοῦ περιέχοντος παραποδίζομένης, οὕτως δέ καί τὰς ἀνωθεν διηκούσας ἀπορροίας οὐχ ὁμοίως κατὰ πάντα ἐνεργεῖν τόπον, κατ' ἀξίαν δέ ἐκάστον των υποκειμένων.

<sup>59</sup> Para más detalles se puede revisar: *Enéadas* II, 1-3 para una revisión del cosmos de acuerdo a Plotino. Generalidades metafísicas, Enéadas V, 1. Para un desarrollo más profundo de la división de las *regiones* podría sugerirse la revisión de la obra de Proclo.

que, junto con las *emanaciones*, tendrían que reinterpretarse para empalmarse con el *Principio de Simpatía* estoico, para ello, se ha de considerar que el cosmos no es una estructura inmóvil, sino que todos los cuerpos tienen un movimiento. A su vez, hemos de contemplar que ese movimiento no es el mismo para todos los cuerpos celestes. Si se tomara a la Tierra como punto de referencia, se vería que el cuerpo celeste con mayor rapidez, es la Luna, pero los otros cuerpos celestes tienen trayectos diferentes, siendo que estos pueden tener una mayor o menor velocidad en su trayectoria. Además, se piensa que las trayectorias no son circulares, sino elípticas, permitiendo así mayor cercanía con ciertos cuerpos a lo largo de sus recorridos.

Dicho lo anterior, es menester señalar que los cuerpos celestes no guardan siempre la misma distancia entre ellos. Siguiendo las influencias estoica y neoplatónica diremos que, todos los cuerpos, incluyendo los celestes, van a tener una *co-afección* entre ellos y que será cambiante por las mismas distancias que van oscilando entre ellos. Los cuerpos tendrán mayor *co-afección* dependiendo de su cercanía, por lo que, también los niveles de *co-afección* serán cambiantes a la par de cómo los cuerpos celestes se van alejando o acercando entre ellos. Deberíamos concluir que el efecto que tiene un cuerpo celeste sobre otro cambiará por la distancia que tenga respecto al otro. El estoicismo insistirá que estas relaciones no pueden dejar de ser lógicas y que se *co-afectan* los cuerpos por un cierto tipo de magnetismo que existe en ellos debido su naturaleza común y empática. Esto sería lo mismo que decir que el *efecto de simpatía* no es el mismo todo tiempo, va a tener ciclos en los cuales los cuerpos celestes se van *co-afectando* de manera cambiante, pero constante.

Por otro lado, el neoplatonismo pensará que distancia respecto al Uno determina mayor o menor dignidad en los cuerpos, haciendo que los más cercano sean más divino que los alejados. Por lo tanto, la región sublunar recibirá emanación de los otros cuerpos celestes, y será *co-afectado* por ellos en mayor y menor medida por los ciclos de cada uno de los cuerpos, sin embargo, no deja de ser la región sublunar la más imperfecta. Lo importante de esta meditación es conocer los ciclos para saber cuándo se tiene mayor y menor emanación para encontrar lo más *conveniente* para la vida humana.

Entonces, hay diferentes *disposiciones* del cosmos que son las emanaciones cíclicas de *co-afección* entre los diferentes cuerpos del cosmos. Esta disposición es externa al hombre, y éste lo interpreta y puede sistematizar en el mundo sublunar con un calendario estacional y zodiacal (de las constelaciones), ejemplo de ello son los solsticios y equinoccios. Ahora, si diéramos una lectura musical de lo anterior, podría decirse de la siguiente manera; el cosmos es una unidad continua, pero, va a estar dividida en diferentes regiones. Al tener una idea de cosmos con regiones segmentadas con cuerpos móviles que se van *co-afectando* se puede homologar con las *relaciones* y *grados* musicales.

En la teoría musical antigua *las relaciones* se entienden como los intervalos, es decir la distancia entre un sonido y otro. Además de los intervalos están los *grados*, que es el estudio de las notas de acuerdo a su posición dentro de una escala, lo cuál brinda una lectura no sólo interválica sino de una función o, un rol particular, mismas que va posibilitando una solución más armónica para las tensiones musicales que se generan a partir del establecimiento de la nota fundamental, esto es, la primera nota de la escala.



|           |                                                                                                                         |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I grado   | Tónica                                                                                                                  |
| II grado  | Supertónica                                                                                                             |
| III grado | Mediante                                                                                                                |
| IV grado  | Subdominante                                                                                                            |
| V grado   | Dominante                                                                                                               |
| VI grado  | Superdominante                                                                                                          |
| VII grado | Sensible (cuando se encuentra a un semitono de la tónica) o subtónica (cuando la distancia con la tónica es de un tono) |

Por ejemplo; si empezamos en un acorde de Do mayor, su relación interválica de *cuarta* será Fa y su *quinta*, Sol. Si hablamos de *grados*, Do es la *tónica* o *fundamental*, el Fa será el grado *subdominante* y Sol será el *dominante*. *Las relaciones* y *grados* se estudian para conocer los intervalos (distancias), funciones y modulaciones más consonantes de acuerdo a las tensiones que se vayan generando en una pieza musical. La música considera importante; primero, las distancias, para luego determinar los movimientos posibles y más convenientes a partir de su fundamental, es decir, desde el punto que se pone como referencia para el establecimiento de las relaciones. Desde luego, todos los sonidos se van *co-afectando*, por eso cada sonido tiene una razón lógica de tomar su lugar en una secuencia rítmica, melódica y armónica.

Hay una similitud entre las dinámicas musicales con el movimiento del cosmos y sus efectos *emanativos* y *simpáticos*, pues, todos los cuerpos tienen una *relación* que se estudia respecto a los otros cuerpos, y así como cada nota puede ser empleada como la fundamental, así cada cuerpo es un punto de partida para considerar su *relación interválica* respecto a los otros cuerpos. Ahora, por un

lado, la doctrina plotiniana nos dice que el Uno es lo más elevado y divino, mientras que lo más alejado del Uno es el mundo sublunar. En el medio está la región supra-lunar que, de acuerdo con las escalas de Quintiliano, después de la Tierra seguiría la Luna (Añadido), luego Mercurio (Primero del Primero: Escala Mixolidia), Venus (Superprimero: Escala Lidia), el Sol (Diatónico: Escala Frigia), Marte (Primero del medio: Escala Dórica) , Júpiter (Superprimero del medio: Escala Hipolidia), Saturno (Indicativo Medio: Escala Hipofrigia), y por último, según la tradición pitagórica, estarían las Estrellas Fijas o Zodíaco (Medio del Medio: Octava Hipodórica).

Lo notable es señalar dos puntos que determinan el nivel de *efecto simpático* e influencia de la *emanación*. Primero, la cercanía de los cuerpos es proporcional al grado de *emanación* que se va a recibir entre los cuerpos, esto es que, mientras más cerca se esté de un cuerpo, mayor será su *emanación* en el cuerpo contiguo. En segundo lugar, el *efecto de simpatía* se favorece por la distancia, pero más bien parece que dependerá de una compatibilidad material. Pensemos por ejemplo que hay cuerpos celestes con mayor presencia de agua, tierra, fuego, pneuma, etc. De acuerdo con el *principio de simpatía*, aquellos cuerpos que tengan mayor materia común tendrán mayor atracción, por ello se dice que, la distancia tan sólo favorecería ese vínculo, aunque de cualquier manera la atracción no se pierde pese a la distancia, simplemente será mayor cuando coincidan en cercanía dependiendo de sus respectivos ciclos.

Puesto que apremia hablar de las *disposiciones* que determinan a la región sublunar para develar cómo se van estableciendo las *disposiciones* externas de la respuesta afectiva del hombre, en esta región todos los cuerpos celestes la afectan, mas no en el mismo grado. Siguiendo la exposición interválica anterior, diremos que, por su cercanía, la luna tendrá una mayor emanación sobre el mundo sublunar, mientras que el Uno es el más lejano, por lo que menos emanación recibirá de él. Ahora, lo que se debe rescatar es que no hay una afección estática, sino que hay varios factores cambiantes que van modulando también las disposiciones en la región sublunar, como engranes que se van ajustando constantemente.

Ahora bien, Plotino tendrá una preocupación; la consecuencia de la lejanía del Uno. Tanto para la tradición pitagórica como para la platónica, el alma encarnada queda enturbiada por la materia. Esta condición aleja al alma de lo divino y le dificulta su retorno debido a que constantemente el mundo material limita y desvirtúa las percepciones de lo más verdadero. Por otro lado, la materia se suma a la ecuación de factores que configuran la respuesta afectiva del hombre, siendo que ésta será el medio mediante el cual el hombre perciba la música en su forma sonora y natural. La forma cósmica de la música no es algo que pueda percibirse sino de forma especulativa, pero es posible encaminarse a

dicha meditación a partir de lo que con el cuerpo se percibe del mundo físico y la misma música sonora.

Dicho lo anterior, por esa razón es que Platón y Arístides Quintiliano ponen énfasis en la educación mediante la música, pues no hay otra manera de poder garantizar el escape de mundo corruptible si no es por la purificación que podría alcanzarse tras el arduo estudio y práctica de las verdades más altas. Y, ¿qué podría ser eso más puro que el estudio de la música y la filosofía? Así, el estudio musical y matemático desplazan al hombre de la música sonora para aproximarse a la especulativa que será reforzada, afianzada y practicada por medio de la Filosofía.

### 5. Astronomía y antiguos calendarios griegos

Desarrollar de los ciclos de la Naturaleza en términos astronómicos es una forma de exponer las *disposiciones co-afectivas* del cosmos. En suma, sería una labor inmensa desglosar cada una de las *coafecciones* resultantes de los cuerpos en cada fase de sus respectivos ciclos. Provisionalmente es apremiante dedicar un espacio a las *disposiciones afectivas externo-pasivas* de la región sublunar. En primer lugar, es *pasiva* porque el hombre no puede fijar su injerencia, a diferencia de las éticas, educativas, políticas y religiosas, que serían *disposiciones activas*, es decir, que el hombre sí las puede determinar y elegir llevar a cabo, sin embargo, los parámetros del mundo natural no los establece el hombre, sino que los descubre.

Entonces, hay *relaciones* que se establecen desde la región sublunar a los demás cuerpos celestes. La región sublunar ocupa una posición dentro del cosmos, guardando cambiantes distancias respecto a los cuerpos celestes como consecuencia de los movimientos cíclicos de cada uno de ellos. Las cambiantes distancias que haya entre éstos, darán como resultado un efecto particular, tal como ha sido señalado con anterioridad en los apartados del estoicismo y neoplatonismo. Dicho efecto cambia, y estas son las *disposiciones* en la región sublunar, escenarios que influirán en el cómo determina el hombre su lectura de la naturaleza, su vida, sus actividades, su experiencia musical del cosmos y, desde luego, de la música sonora.

Para esta sección nos apoyaremos, principalmente, en el texto *Greek & Roman Calendars* de Robert Hannah, quien a lo largo de sus capítulos mantiene un interés consonante con la propia sección; explicar la concordancia de los ciclos astronómicos (macrocosmos) y su conveniencia en conjunto con las diferentes actividades humanas. Comenta Hannah (2005): “The smooth function of an ordered society depends in part on the possession by that society of a means of regularizing its activities according to a calendar. [...] Different interests- political, economic, religious, agricultural-

produce different ways of coordinating human activities and the natural passage of days and seasons” (PP. 7-8).

¿Cómo es que se ordenaban los tiempos en la antigüedad? Es sabido que una de las formas en la que los antiguos griegos sistematizaban y organizaban el tiempo era por medio del conteo de las olimpiadas, pero éstas son también un acomodamiento de otros calendarios, como el lunar. Anota Hannah (2005). “We can therefore accept the ancient evidence that the Olympic Games were held not only at a full moon in midsummer, but also in an octaeterid system, either in the months Apollonios and Parthenios at alternating intervals of 50 and 49 months, or in the months Parthenios and Apollonios at alternating intervals of 49 and 50 months (Pág. 39)”.

Sin embargo, ya desde los tiempos de Homero y Hesíodo se reportan formas de calendarizar las distintas manifestaciones astronómicas; el sol, la luna y diferentes constelaciones. Los poetas ofrecerán algunos ejemplos de ese saber astronómico que, a diferencia de los babilonios o egipcios, no es todavía una ciencia tan sofisticada. Lo importante es señalar que ya hay una conciencia cíclica, esto es, un reconocimiento y una fiabilidad en la Naturaleza y sus modulaciones y que, en ese tenor, el hombre ha habituado su vida.

Not surprisingly, given the themes of the *Iliad* and the *Odyssey*, Homer says very little explicitly regarding any form of calendar. His year incorporates the expected elements of days and months, which were seen as bringing the seasons round in a circle (*Odyssey* 11.294-5, 14.293-4), while the year itself is called “revolving” (*Iliad* 2.551, 8.404, 8.418, 23.833, *Odyssey* 1.16, 11.248), a notion found also in Hesiod (*Works and Days* 386, and in his Creation poem, the *Theogony* 184) (Hannah, 2005, pág. 19)

Recuperando el concepto de *lo conveniente* (τον πρέποντος) de Quintiliano, es visible cómo la observación de los distintos fenómenos celestes funge como una guía para organizar los periodos más adecuados para ciertas actividades primordiales para la vida humana, dígase los tiempos para los cultivos o la ganadería. Por ejemplo;

In addition to these two periods of farming activity denoted by the setting of the Pleiades, the Hyades, and Orion (and the upper culmination of the Bear), we can find other tasks timed by the rising of these same stars. As the Pleiades, The Hyades, and Orion rose at dawn. The Bear again lay directly north but this time at the lowest point of its circuit.

Now, Hesiod exhorts his Farmer: “When the Pleiades, the daughters of Atlas, rise, being the harvest...” (*Works and Days* 383-4). More picturesquely elsewhere, he warns his farmer to stop digging his vines at this time, when the snail also appears, and instead to prepare his reaping tools:

But when the house-carrier comes from the earth up the plants, fleeing the Pleiades, it is no longer necessary to dig over the vines, but to sharpen your sickles, and rouse the servants.

Hesiod, *Works and Days* 571-3

(Hannah:2005, Pág. 23).

La lectura de la Naturaleza y la coordinación con ella trae consigo beneficios. El pitagorismo podría pensar que cuando se busca *el empaste*<sup>60</sup> con las modulaciones naturales es como la búsqueda de *afinación* con las cambiantes tonalidades de la Naturaleza, pues, es como si sus ciclos tuvieran un cambio de tonalidad y el hombre fuera buscando hacer el mejor acompañamiento y acoplamiento. En un principio el conocimiento astronómico se orienta más hacia las constelaciones y observación de las estrellas que de las fases lunares y ciclos solares, lo que vendría a explicar la importancia de los meses zodiacales. Ejemplifica Robert Hannah (2005):

Hesiod provides a more extensive and explicit range of star observations as seasonal markers in the *Works and Days* than does Homer. In all, Hesiod notes ten observations of the risings, settings or culmination of five stars or star groups (if we count the culminations of Orion and Sirius as one). For a calendar, this may seem a very thin haul of observations, and certainly Babylonian forms later Greek ones (Pág. 25).

Otro ejemplo de la observación de las estrellas para anunciar el inicio y fin de actividades es el siguiente:

Hesiod does not describe events in strict secession, but nevertheless we can reconstruct his timetable without too much trouble. He exhorts his Farmer to start the harvest at the rising of the Pleiades, after their 40-day period of invisibility (*Works and Days* 383-7, 571-3). This is a reference to the morning rise of these stars, which took place around 13 May in Hesiod's time [...]. All the hard work must be finished by the time Sirius appears and brings with it the worst heat of summer (*Works and Days* 587). The dawn appearance of Sirius can be put at 22 July, so threshing should be completed by the third week of July (Hannah: 2005, Pág. 63).

Esto quiere decir que, si bien, no se tiene un número fijo de días por mes, hay otras maneras para pronosticar el inicio y fin del ciclo para aprovechar las circunstancias temporales para las diferentes actividades, como las temporadas climáticas más adecuadas de temperatura y vientos para los diferentes cultivos o para la ganadería.

De acuerdo con lo que Hannah observa, en un principio fueron más utilizadas las observaciones estacionales a partir de las constelaciones, es más adelante que se buscará una sistematización de los ciclos lunares y solares. Noticia de ello lo reporta Diónisio Laercio, “that the statesman Solon required the Athenians “to observe their days according to the moon is intriguing, if it means that the Athenians did not adopt a lunar calendar until the remarkably late date of Solon's time in the early

---

<sup>60</sup> Término musical que se utiliza principalmente en canto cuando se busca que todas las voces tengan un mismo color.

sixth century BC (1.59)” (Hannah, 2005, Pág. 29). Cuando los griegos empiezan a estudiar la luna, determinan que su ciclo es de 29.53059 días. La regularidad de sus fases permite fundar el mes como una unidad que, de acuerdo con Hannah, inicialmente es más importante para las culturas antiguas que el año solar. También para la cultura griega será posterior es estudio de los ciclos solares.

Será lógico comprender que las festividades serán adaptaciones de estas actividades primordiales, donde se realizan sacrificios para las buenas cosechas y agradecimiento por los frutos de la temporada. Por eso también se puede entender que dependiendo de la actividad de los meses se le da un nombre de la deidad que podría representarla. Por ejemplo;

Over the period equivalent to our May-to August, one particular festival of agriculture significance calls for attention: the Eleusinia. It is connected with the cult of the goddess Demeter and Persephone (Kore), best known as the foci of the Eleusinian Mysteries which took place later in the autumn in the month of Boedromion [...] This would place the festival in the first half of August at the earliest. It was held annually, but every second year it become a games festival, with greater celebration every fourth, the prize consisting of grain from the Rarian Field, which, according to myth, was the field where grain was first cultivated (Clinton 1979:9-12) (Hannah: 2005, Pág. 65).

De este modo, podemos encontrar en la literatura varios ejemplos de festividades que rinden honor y gratitud a la temporada y sus resultados. Existían festividades para los cultivos de los cereales, de las frutas, del vino, de las flores, entre otros. Observado que existe una correspondencia de la temporada con deidades y que guardan también una íntima relación con las constelaciones y cuerpos celestes (Hannah, 2005).

## 6. Calendarios atenienses

Hannah advierte de los escasos registros que hay de calendarios griegos, por esa razón sólo nos remitiremos a dar una breve ejemplificación de los calendarios con más inventario y documentación, que son los de Atenas. Con ello será suficiente para mostrar cómo se organizaban algunas actividades más importantes a partir del estudio de los periodos astronómicos, estableciendo así tres calendarios como los más fundamentales: el festivo, el político y el estacional. Una generalidad que podemos señalar es que los griegos se caracterizaban por el empleo de dos sistemas, uno solar y uno lunar, a lo que se le conoce como *sistema luni-solar*. Ello trajo algunas dificultades e inexactitudes, pues, había varias diferencias en los números de días por mes. Por esa razón, al momento de querer homologarlos y mantener actividades que se regían con ambos calendarios, como la agricultura, se tenía dificultad en su precisión. En los mismos registros son evidentes estos esfuerzos de ajustes donde a veces hay meses extra que se agregan para cuadrar las cuentas (Hannah: 2005, PP. 34-35).

Hannah (2005) piensa que este esmero por ajustar ambos calendarios es lo que dio origen al modelo para el conteo de los Juegos Píticos y Delficos, esto sería; al cabo de 8 años solares había una diferencia de 4 meses lunares añadidos, a este conjunto de ciclos paralelos lo llamaron *octaeteris*, lo que equivale a 2,922 días. Hannah (2005) dice que, para ponerlo en término modernos, diríamos que un año solar contaba con 365.24219 días, mientras que el mes lunar era de 29. 53059 días. Veremos que para ajustar el año solar con meses lunares se requiere de más de 12 meses, pero menos de 13. Como resultado de este empeño por englobar y encontrara regularidad en el calendario lunisolar, se inventan los ciclos *metónico* y *euktemónico*<sup>61</sup>, estos comprenden el estudio de un ciclo de 19 años donde se repite la correspondencia de las mismas fases lunares en las mismas fechas.

Dentro de estos varios sistemas se integran los calendarios más importantes que serán los siguientes:

- **Calendario festivo**

Hannah (2005) señala que este primer calendario es lunar<sup>62</sup> y servía para regular las actividades religiosas, indicando el día preciso de cada mes para las diferentes ceremonias y sacrificios. Entre las actividades lunares encontramos: “The Pythian Games were one of the top four panhellenic games festivals- the Olympic Games, the Isthmian Games, and the Nemean Games being the others. In the historical period, the Pythian festival was celebrated every four years on the seventh day the month Boukatios, the second month in the lunar calendar of Delphi” (Hannah: 2005, PP. 35-36).

- **Calendario político**

Este calendario cuenta con diez meses o pritanías<sup>63</sup>, cada división, dice Aristóteles en la *Constitución de los Atenienses*, los primeros cuatro periodos son de 36 días, mientras que los siguientes seis son de 35 días de acuerdo al calendario lunar (43.2). Dando así un total de 364 días, es decir, un calendario lunar. Aunque el autor no ofrece ejemplos de las actividades políticas, se hace mención

---

<sup>61</sup> Para estos temas, véase el capítulo 3 del texto de Robert Hannah (2005).

<sup>62</sup> Los nombres de los meses lunares eran: Hekatombaion, Metageitnion, Boesdromion, Pyanepsion, Maimakterion, Poseideon, Gamelion, Anthesterion, Elaphebolion, Mounichio, Thargelion y Skirophorion.

<sup>63</sup> Una pritanía (en griego antiguo *ἡ πριτανεία*) es una división temporal utilizada en la Antigua Grecia, en la *polis* de Atenas desde finales del siglo VI a.C. Es una fracción de tiempo proporcional a una décima parte del año (es decir, 10 pritanías equivalían a un año). Esta división fue utilizada para a la organización de la *Ekklesia* y la *Boulé*; estos últimos eran divididos en 10 grupos de 50, y un grupo era el elegido para ser pritanes durante una pritanía (el mes ateniense duraba treinta y seis días).

Véase: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pritan%C3%ADa#:~:text=Una%20pritan%C3%ADa%20\(en%20griego%20antigo.la%20revoluci%C3%B3n%20ison%C3%B3mica%20de%20Cl%C3%ADstenes](https://es.wikipedia.org/wiki/Pritan%C3%ADa#:~:text=Una%20pritan%C3%ADa%20(en%20griego%20antigo.la%20revoluci%C3%B3n%20ison%C3%B3mica%20de%20Cl%C3%ADstenes).

del calendario para tomar en cuenta que éste está al margen de los ciclos lunares, y, por lo tanto, de la Naturaleza.

- **Calendario estacional**

Es un calendario que, como comenta Hannah, es distinto a los dos anteriores, guardando una similitud con el calendario granjero de Hesíodo. Este calendario se subdivide de acuerdo a los solsticios y equinoccios. Se guía más por la aparición y movimiento de las estrellas que marcan el inicio de una estación.

La importancia de conocer un bosquejo general de los calendarios antiguos es para reconocer la referencia de los ciclos astronómicos como una pauta para diversas actividades y organizaciones de la vida humana, siendo que esta sería la mejor manera de tener una *conveniencia* en sus desarrollos. Es preciso mencionar que el seguimiento que se hace al curso de la Naturaleza no es un capricho o necesidad, sino de una necesidad y tendencia de la misma naturaleza del hombre, la cual opta por seguir dócilmente debido a las conveniencias que obtiene al descubrir y acompañar su naturaleza primera, la musical. Dicho de otra forma, hay una inclinación *empática* con el cosmos, así como también hay una lectura de las formas en las cuales se recibe en la región sublunar las *emanaciones* de los cuerpos superiores y se busca la adecuación de lo más *conveniente*, expresado así, en la organización de las actividades humanas.

## **7. Macrocosmos, Microcosmos y la Armonía de las Esferas**

*La Armonía de las Esferas*, de acuerdo a lo explicado antes con Joscelyn Godwin es una teoría desde la cual se puede englobar la interconexión entre el macro y microcosmos. Una de las premisas principales es que, desde el lenguaje matemático-musical (el *número*) es posible expresar lo relativo a las distintas regiones (material y etérea), esto es; las proporciones de los cuerpos, las distancias entre los cuerpos, las modulaciones de los cuerpos particulares y en conjunto. Esto último, sería la *harmonía*, es decir, el ensamble perfecto de todo, interconectado por una estructura matemática y vivificada por el *alma del mundo*.

En cierta forma, el concepto de *música* de Quintiliano se homologa con el concepto de la *Armonía de las Esferas*, de suerte que, al margen del tratado del autor, al buscar exponer la música en su totalidad (Cf. *De Música*, I,3), se está pretendiendo abarcar todo cuanto es la *harmonía* en sus distintos grados de expresión; la *harmonía* que comprende los aspectos más particulares, la *harmonía* como ensamble, y dentro del ensamble, los distintos grados ontológicos.

La *música* es *el conocimiento de todo lo es que conveniente* (Cf. *De Musica*, I,4), se trata de un conocimiento que, apropiándose de los fundamentos matemático-musicales, expresa lo propio, lo útil, lo benéfico, lo proporcionado, lo bello y racional que algo puede tener de suyo, es decir, el orden que está dado por naturaleza. Así también anuncia el autor que “lo conveniente es lo que comunica el orden, o de la mutua consonancia, de las realidades bellas y valiosas a las cosas que no son despreciables”<sup>64</sup>(*De Musica*, I,4). He aquí la intención metafísica de integrar en su exposición los diferentes grados ontológicos de seres existentes correspondientes a las distintas regiones, comprendiendo así dos regiones; la etérea y material (Cf. *De Musica*, III, 12). En cuanto a seres, existen los divinos, los intermedios y los inanimados (Cf. *De Musica*, III, 11).

Quintiliano está partiendo del supuesto de que *lo conveniente* es aplicable a todo, es decir, que la *harmonía* está de suyo en todos los seres, aunque en algunos tendrá más presencia que en otros. Por un lado, la *armonía* del cosmos está puesta con un curso perfecto, ninguna corrupción puede tener, a diferencia del hombre, que tiene configuraciones que le posibilitan estar en *armonía*, no obstante, debe adquirir el conocimiento y ponerlo en práctica para poder *rearmonizarse* con el Todo.

Permaneciendo en la línea pitagórico-platónica, Quintiliano afirma que la manera para estudiar *lo conveniente* no puede ser a partir de las inconsistencias de las sensaciones, sino que debe ser por medio de los *números* (Cf. *De Musica*, III,1). Por esa razón,} Arístides comienza su tratado con la Teoría Musical, será en el Libro II y III donde sean mostradas sus aplicaciones. El lenguaje matemático es un medio unificador entre los distintos niveles ontológicos. Por esa razón, se debe tener presente que la Teoría Musical no sólo estudia los sonidos, las formas musicales y sus modulaciones, sino que estos son los paralelos teóricos (*máthesis*) de todos los seres. Con otras palabras, la Teoría Musical es el estudio de la *máthesis* general. En el Libro I, Quintiliano se esmerará por precisar detalles de la *música teórica*, que se divide en *física* y *técnica*. A su vez, la *técnica* se divide en *armónica*, *rítmica* y *métrica*. La otra parte de la música es la *práctica*, que se divide en *composición melódica*, *composición rítmica* y *composición poética*. De las divisiones antes mencionadas, la que más servirá para el discurrir de esta investigación es la parte *armónica*, la cual estudia los sonidos musicales (L I, 6), los intervalos (L I, 7), sistemas (L I, 8), género (L I, 9), tonos (L I, 10) y modulaciones (L I, 11).

También, es menester tener presente que se está estudiando la música, principalmente, como *especulativa*, por eso, si el objetivo es comprender el vínculo de la música en sus distintas

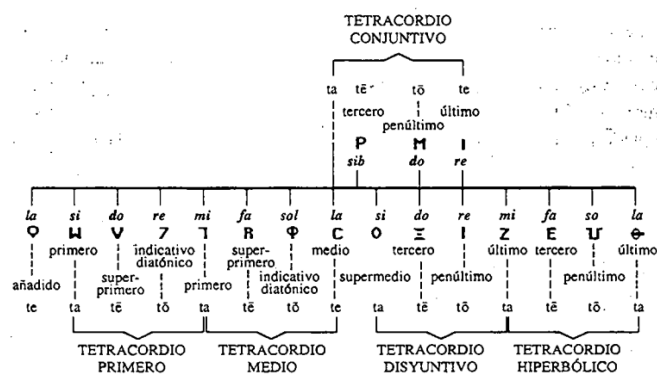
---

<sup>64</sup> (*De Musica*, I, 4): “(...) παν γάρ ευκαταφρόνητον τό του πρέποντος έστερημένον πρέπον γάρ έστι καλών και αίνετών ή τοις μη φαύλοις κόσμου μετάδοσις ή προς άλληλα συμφωνίας”.

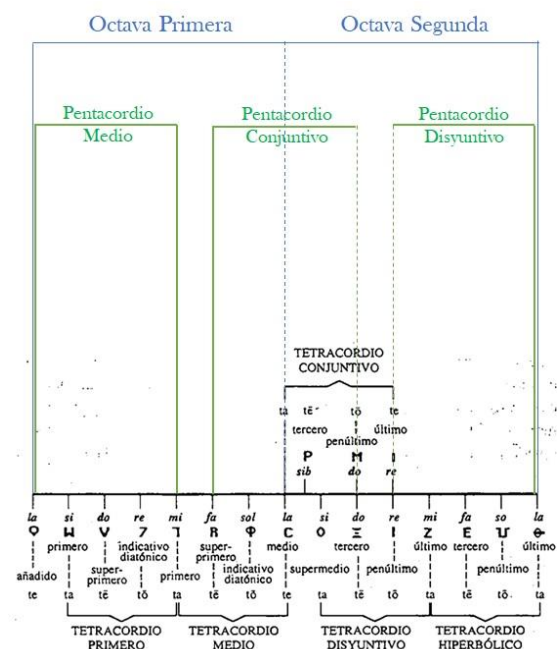
expresiones, es importante recordar que la *máthesis musical* es el modelo bajo el cual se homologan las diversas formas de seres y cualidades de los mismos, tales como los movimientos y posición armónica dentro del sistema de la doble octava. Ahora, lo que incumbe a la presente investigación es explorar con detalle cómo se entraman las *máthesis* cósmica y la humana (física y psicológica), pues, así como los aspectos externos al hombre determinan su respuesta afectiva frente a la música, así también sus configuraciones físicas y psicológicas. A continuación, con los recursos que ofrece la obra de Quintiliano, se procurará hacer una exposición detallada del entramado del macrocosmos con el microcosmos, es decir, los aspectos principales de la consonancia con la Totalidad.

## VI. Del Macrocosmos al Microcosmos

Para los siguientes desarrollos se irán integrando características y descripciones al diagrama de la doble octava presente en el Libro I. Este es el modelo bajo el cual se expondrán las cualidades de los sonidos y de los *sistemas*; octavas, pentacordios y tetracordios que se aplican para explicar los aspectos del macrocosmos, como los elementos, las estaciones del año y el orden de los planetas y, posteriormente, ese mismo sistema tiene su paralelo con cualidades del microcosmos, tales como, los sentidos físicos del hombre, las partes del alma y las virtudes.



<sup>65</sup> El esquema propuesto por los editores de la edición de Gredos (1996) es elaborado con las descripciones dadas por Quintiliano en I, 6.



66

## 1. Los opuestos

Afirma Quintiliano que lo más específico de la música es que se constituye desde los *opuestos* (Cf. *De Musica*, L III, 9, 20). Y es que, hablar de *armonía musical* no sólo es dar por hecho las consonancias, sino saber cómo se llega a ellas. La música se compone de tensiones, y la música debe conocer las cualidades de los particulares para determinar los movimientos *-más convenientes-* para llegar a la consonancia, lo que hace que haya una *modulación* con la armonía del universo. Dentro del estudio armónico de Quintiliano; sonidos, intervallos, género, tonos y modulaciones, sus cualidades principales radican en tener opuestos. Y aunque no se hará el desarrollo de cada uno de los aspectos, se presentará una recopilación de estos rasgos, cuya importancia es por ahora, entender que ésta es la versatilidad para la composición musical, entiéndase ésta no sólo en su forma sonora, sino cósmica y ontológica. Además, se buscará acentuar que la mayoría de las cualidades van en pares, es decir, sus opuestos.

De acuerdo a I,6, los sonidos se diferencian por:

- Fijos y móviles*
- Consonantes, disonantes y homófonos*: los primeros sonidos se definen así cuando al ser tocados, éstos no destacan más el *mélós* (melodía) en el sonido más agudo que en el más

<sup>66</sup> Los siguientes esquemas serán modificaciones hechas por el tesista con fin de ilustrar las descripciones.

grave. Se dice que son disonantes cuando sobresale un de los dos sonidos (grave o agudo) del *mélos*. Y, los homófonos son aquellos que, sin importar la altura tonal, tienen la misma potencia.

Siguiendo con los *intervalos*<sup>67</sup> que, en I, 7, Quintiliano dice que estos pueden clasificarse bajo diversos rubros:

- a) *Compuestos y no-compuestos*: los primeros son determinados por sonidos no consecutivos, mientras que los segundos son definidos por sonidos consecutivos.
- b) *Menores y Mayores*<sup>68</sup>
- c) *Consonantes y disonantes*<sup>69</sup>
- d) *Enarmónicos, cromáticos y diatónicos*<sup>70</sup>
- e) *Racionales e irracionales*: los primeros son los que pueden expresarse con razones como la cuarta o sesquitercia (4/3), quinta o sesquilátera (3/2) y octava o duple (2/1). Los irracionales son los que no pueden expresarse por medio de razones.

En I, 8, acerca de los *sistemas* (*cuartas o tetracordios, quintas o pentacordios y octavas*) Quintiliano propone que hay:

- a) *Continuos y Salteados*: los primeros son los que se cantan mediante sonidos consecutivos, mientras que los segundos con sonidos no-consecutivos.
- b) *Simple y no-simples*<sup>71</sup>: los primeros son aquellos que tienen un solo tropo, es decir, que no son modulantes porque tienen un solo sonido medio. Los segundos son los que entrelazan más tropos, es decir, que se permite la modulación por tener varios sonidos medios.
- c) *Conjuntivos, disyuntivos y mixtos*: los primeros son los que tienen un sonido<sup>72</sup> común -o *convergente*-, los segundos son en los que cae un sonido medio que separa el tetracordio- también se les llama *paralelos*-. Por último, los mixtos son los que tienen conjunción y disyunción.

---

<sup>67</sup> Musicalmente entendida como una magnitud -de la voz- circunscrita por dos sonidos.

<sup>68</sup> Es un paralelo de lo que hoy serían las divisiones interválicas de segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas (menores, mayores, disminuidas, aumentadas y justas).

<sup>69</sup> El autor explica que para los intervalos aplica la misma determinación antes explicada en los sonidos.

<sup>70</sup> Según las subdivisiones de los *géneros*.

<sup>71</sup> Hoy en día esto podría entenderse como *apoyaturas y notas de paso*, que permiten mayor modulación entre los compases.

<sup>72</sup> Barker (2001, pág. 414), propone entender cambiar sonido por tono.

De los *géneros*, que son el enarmónico, cromático y diatónico, en I, 9 sólo se dice que los hay *específicos* y otros no. Lo específico se determina por las *especies*<sup>73</sup>. El género enarmónico es indivisible, el cromático puede tener tres especies y el diatónico dos especies. En total, sumando al enarmónico, son seis especies.

Pasando a los *tonos* en I, 10, al igual que con los *géneros*, tan sólo se da una cualidad, que unos se cantan en toda su extensión y otros no. Esto se explica por la altura de la voz humana que es capaz de alcanzar su registro, el dórico por ser el más intermedio es el que se puede cantar completo. La explicación completa está en el mismo capítulo. Por último, las *modulaciones*. En I, 11, Quintiliano señala que éstas siguen a los intervalos y sus divisiones, como los *compuestos* y *no-compuestos*.

En resumen, la mayoría de las cualidades musicales se van definiendo por rasgos contrarios pero necesarios. De otra manera no habría movilidad entre los sonidos y sus efectos. Es parte de las particularidades que conforman la armonía de contrarios, que va definiéndose desde los aspectos más pequeños que son los sonidos, hasta sus formas más complejas en la composición, como los *sistemas* y *géneros*. A continuación, se hará un análisis más detallado de algunos de estos aspectos con su integración en la lectura metafísica y cósmica, de suerte que puedan trasladarse también los fundamentos de la armonía *musical sonora* a la *especulativa*.

#### a) Sonidos fijos, móviles, agudos y graves.

Antes de atender los opuestos, sería adecuado mencionar las 5 clasificaciones bajo las cuales participan los sonidos. En I, 6, Quintiliano dice que, primero, los sonidos se clasifican según su *altura tonal*, es decir, hay sonido graves y agudos. La segunda cualidad se da por su participación es un *intervalo*<sup>74</sup>. La tercera es de acuerdo a su participación en los *sistemas* (cuartas, quintas y octavas), pues, algunos sonidos van a estar presentes y diferentes formas de subdivisiones, como lo que es el *sonido medio del medio*, que por un lado es el sonido *apícnico* del *tetracordio medio* y de la *primera octava*, pero también es el *baripícnico* de la segunda octava. Otro ejemplo es el *super-primero del medio*, que es el segundo sonido del *tetracordio medio*, pero el primero del *pentacordio conjuntivo*. O, aun con mayor visibilidad, el sonido *tercero del disyuntivo*, que es también el *penúltimo del conjuntivo*, para el sistema disyuntivo es un *mesopícnico*, mientras que para el conjuntivo es *oxipícnico*. La cuarta cualidad es por la *región de la voz* y la quinta cualidad es por el *éthos*. De las cualidades mencionadas, la primera, segunda y tercera cualidad son en las que se indagará; los

<sup>73</sup> Las *especies*, al igual que en los *sistemas*, depende del primer sonido, si este es fijo o móvil.

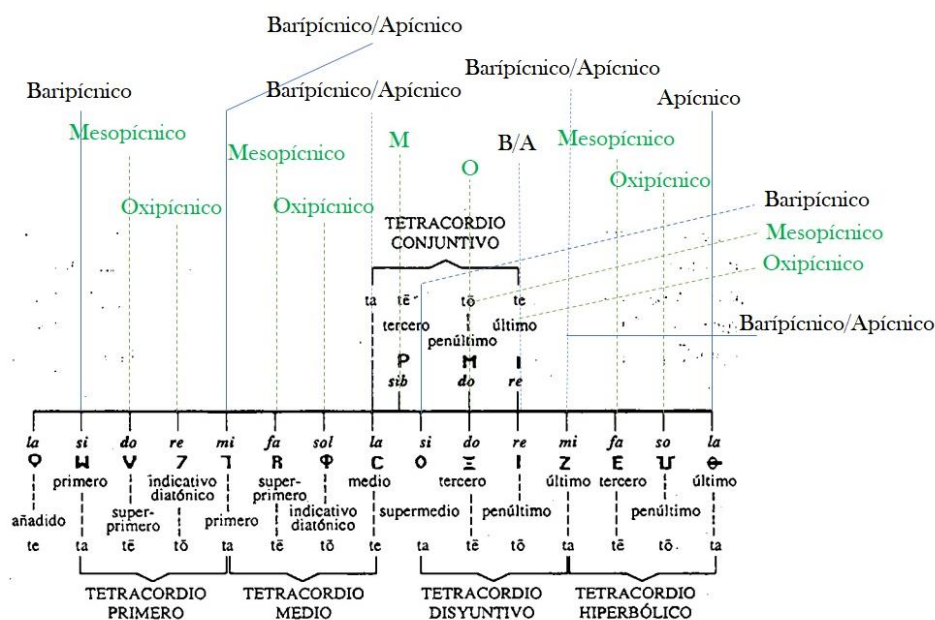
<sup>74</sup> Esta segunda cualidad no es clara, pero posiblemente se trate de los sonidos fijos y móviles en los sistemas. Cf. Nota 44 del Libro I.

opuesto de los sonidos graves y agudos, que, a su vez, están íntimamente relacionados con fijos y móviles que dependen de su posición dentro de los sistemas. Con otras palabras, estas tres determinaciones están interconectadas.

Los sonidos son clasificados por Quintiliano de la siguiente manera en L I, 6.

|                                      |         |                                                                                                                                 |
|--------------------------------------|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Barípínicos                          | Pícnico | Graves por elemento y por la conjunción de elementos que le siguen.                                                             |
| Mesopínicos o del tipo súper-primero | Móvil   | Movimiento circular                                                                                                             |
| Oxipínicos o del tipo indicativo     | Móvil   | Movimiento rectilíneo                                                                                                           |
| Apínicos                             | Pícnico | Son entes permanentes respecto a su potencia. Son principio de los restantes (sonidos), pues contienen todos los que le siguen. |

De acuerdo con el sistema de la doble octava, los estarían distribuidos, primero, por el sistema de cuartas, es decir, de los tetracordios. Esas definiciones según los tetracordios se sobrepone a los otros sistemas, así, por ejemplo, el *pentacordio conjuntivo* que empieza en el *sonido súper-primero del medio*, sería un sonido mesopícnico. Y la segunda octava que empieza en el *medio del medio* va con un sonido *apícnico*.



Trasladando esas características a otras aplicaciones dentro del cuadrivio, como la astronomía, Quintiliano menciona que, así hay sonidos con dichas cualidades, así hay también algunos entes que pueden ser fijos y otros que tienen movimiento, el ejemplo que Quintiliano ofrece es el de la Tierra,

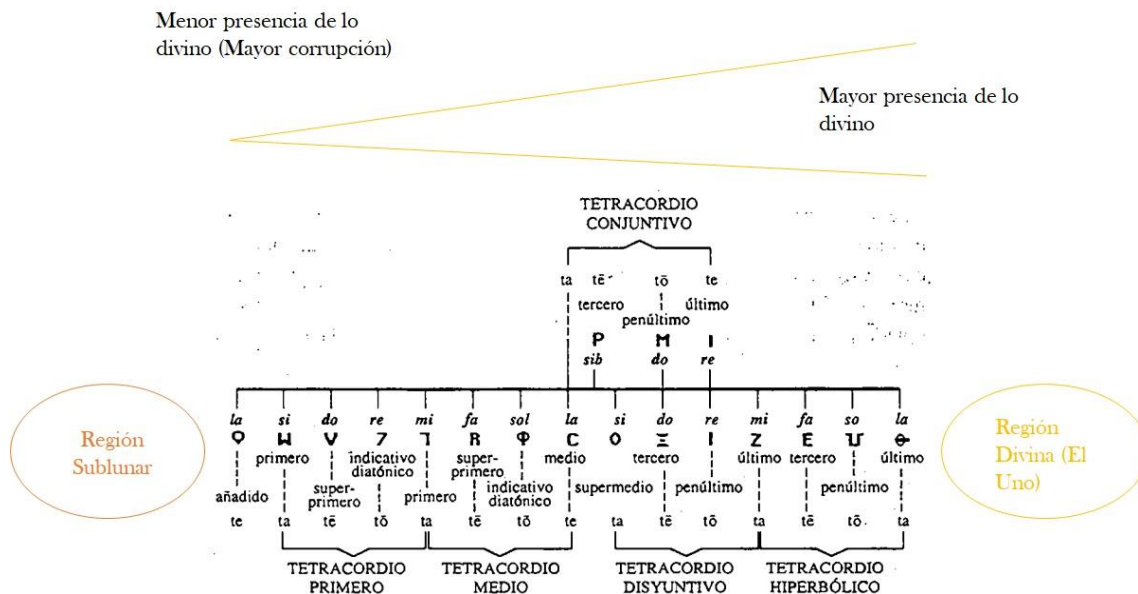
que es fija. Los seres divinos también lo son, pero porque “expresan la sustancia de estos entes, libres de conjunción corpórea” (*De Musica*, L. III, 10, 109)<sup>75</sup>.

Respecto a los cuerpos móviles, hay dos tipos de desplazamiento: recto o circular. Quintiliano afirma que los cuerpos etéreos se sirven del movimiento circular, mientras que los cuerpos sublunares llevan un movimiento rectilíneo (*De Musica*, L. III, 10). Estos dos movimientos corresponden a los sonidos móviles; los *mesopícnicos* o del tipo *súper-primer* y los *oxipícnicos* o del tipo *indicativo*. Quintiliano argumenta que la similitud entre los tipos de sonidos y movimientos con los distintos cuerpos encuentra su razón en la *porosidad* y *densidad*. Los sonidos *baripícnicos* serían los más graves de todos, su extremo serían los *apícnicos* o sonidos más agudos. Tomando nuevamente el ejemplo anterior; los sonidos graves se homologan con la pesadez de la Tierra, mientras que los *apícnicos* con lo divino y ligero. En cuanto a los sonidos móviles, los sonidos graves de los cuerpos sublunares se asemejan al sonido *indicativo* (tres distancias: la diésis, el semitono y el tono), mientras que los cuerpos etéreos son más semejantes al movimiento del sonido *súper-primer* (dos intervalos: la diésis y el semitono) (Cf. *De Musica*, L. III, 10). Es decir, el movimiento de los cuerpos etéreos es menor que el de los cuerpos sublunares. Mientras más agudos y elevados sean los cuerpos, menor es el movimiento que tienen, pues éstos están más cercanos a lo divino, por otra parte, están los cuerpos sublunares que son más pesados y el movimiento que llevar a cabo es mayor para poder acercarse a lo etéreo.

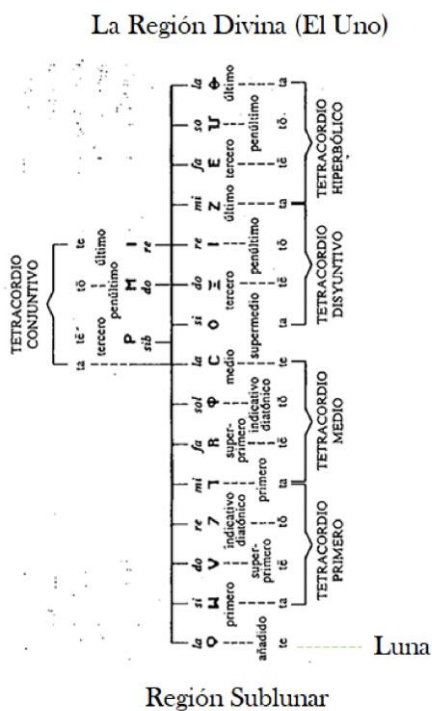
De acuerdo al capítulo 5 del Libro I, la gravedad de los sonidos es consecuencia de cierta pérdida de movimiento, y no es baladí que esta cualidad de los sonidos esté en paralelo de los cuerpos sublunares. Quintiliano estará pensando que las limitaciones que tienen los cuerpos sublunares, es decir, de su estatuto ontológico, que es consecuencia por la cantidad de emanación que recibe de lo divino. Conforme al pensamiento neoplatónico, debido a la distancia respecto a lo divino (el Uno), la región sublunar recibe una menor cantidad de emanación de lo divino, por lo cual, es una región donde hay más corrupción e imperfección. Y puesto que los seres divinos son ligeros y livianos, los de la región sublunar son pesados y graves.

---

<sup>75</sup> (*De Musica*, L. III, 10, 109): οἷς ἐοίκασιν (οἱ ἀπικνοὶ) τὴν ἐκτος σωματικῆς συζυγίας αὐτῶν ὑπόστασιν ἐνδείκνυμενοι



De modo que, los sonidos grave y agudos se homologan, en general, con las regiones ontológicas, de tal suerte que, los seres son dotados de una *dignidad* ontológica proporcional a la distancia que tengan de la región divina, que es lo que van definiendo los niveles de densidad y porosidad. Evidentemente, los cuerpos que estén más próximo a lo divino serán más livianos, y mientras más alejados estén, mayor densidad tendrán. Visto de manera vertical, se vería de la siguiente manera:



## b) Solfeo griego: lo masculino y lo femenino

Los siguientes opuestos son lo *masculino* y lo *femenino*. Para este tema, Quintiliano dedica algunos capítulos en el Libro II (12,13, 14 y 15), de los cuales el 13 y 14 son para el *solfeo*. En el capítulo 12 comenta a modo de introducción algunas primeras características de los sonidos; los masculinos son sólidos, mientras que los femeninos son reflejados. Existen otros sonidos intermedios que participan un poco de cada género. Esto se verá más claro en el capítulo 13 donde explica el solfeo. Cabría señalar que el solfeo antiguo dista de parecerse al actual. Hoy en día, el solfeo se comprende como un método para la correcta lectura de una partitura, con su entonación, adecuado valor métrico y batimento. En la antigüedad no existen todavía las partituras, pero sí hay una intención de respetar valores (musicales), como la duración. Si bien los griegos no tienen notas negras<sup>76</sup>, blancas<sup>77</sup> y redondas<sup>78</sup>, aplican la duración a las vocales simples y dobles. Y, de forma general, las cualidades de los sonidos se van determinando por la forma de su emisión. En palabras del autor:

En general, las vocales que aumentan el tamaño de la boca tienen sonidos más severos y apropiados para lo masculino, mientras que las que abren la boca a lo ancho tienen una fonación más débil y femenina. Específicamente entre las largas, es masculino el sonido de la omega, al ser redondo y concentrado, y femenino el de la eta, pues en ella el aire en cierto modo se disipa y se cuele. Por su parte, entre las breves la ómicron muestra un sonido masculino, alrededor del órgano fonador y retener el sonido antes de su fonación, mientras que la épsilon es femenina, pues necesita que la boca esté algo abierta durante su emisión. De las dícronas<sup>79</sup>, la alfa es la mejor para la melodía, pues está bien dotada para la duración debido a la amplitud de su sonido; no así las restantes a causa de su debilidad. También es posible ver en las vocales algún estado intermedio. En efecto, la alfa, al ser tanto afín como opuesta a la eta, cuando se emplea en un uso contrario a ésta es masculina, mientras que cuando se trata como un signo similar a la eta es femenina (*De Musica*, II, 13)<sup>80</sup>.

En resumen:

---

<sup>76</sup> Valor de 1.

<sup>77</sup> Valor de 2.

<sup>78</sup> Valor de 4.

<sup>79</sup> Que tiene naturaleza femenina y masculina.

<sup>80</sup> (*De Musica*, II, 13): καθόλου γάρ τά μεν ἐς μήκος αἶροντα το στόμα σεμνοτέρους τε τους ἤχους καί ἀρρενοπρεπεῖς, τά δ' ἐς πλάτος διαιρούντα καί τὰς ἐκφωνήσεις ἡττους τε καί θηλυτέρας ἔχει, πάλιν δέ εἰδικῶς ἐν μεν τοῖς μακροῖς ἀρρην μεν ὁ τοῦ ω φθόγγος, στρογγυλός τε ὢν καί συνεστραμμένος, θήλυς δε ὁ τον ή-διαχεῖται γάρ πως ἐν αὐτῷ(ι) το πνεῦμα καί διηγείται, ἐν μέντοι τοῖς βραχεσι το μεν ο τον ἀρρενα δηλοῖ, τό τε φωνητικόν συνῖλλον ὄργανον καί τον φθόγγον πρὶν ἐκφωνηθῆναι συναρπάζον, τεθηλυνται δε το ε, κεχηνέναι πως ἀναγκάζον κατὰ την ἀπαγγελίαν, τῶν δέ δίχρονων ἐς μελωδίαν το α κράτιστον ευφνες γαρ δια πλάτος τῆς ἡχίσεως ἐς μακρότητα· τά δέ λοιπά διὰ λεπτότητα ουχ ὄντως ἔχει, ἐστι δέ τινα καν τουτοις ιδεῖν μεσότητα· το μεν γάρ α κοινωνίαν τε ἔχον και ἀντιπάθειαν πρὸς το η, ή μεν ἐς ἀντίστροφον χρεῖαν ἐκεῖνου παραλαμβάνεται τιεφνεν ἀρρεν, ή δέ την ὁμοίαν ποιείται σημασίαν τεθηλυνται.

| Masculina       | Intermedia masculina | Intermedia femenina | Femenina       |
|-----------------|----------------------|---------------------|----------------|
| Ω               | A                    | E                   | H              |
| Sonidos sólidos |                      |                     | Sonidos flojos |

Tal como puede verse en el primer diagrama de la doble octava, cada sonido se presenta con su vocal del solfeo acompaña siempre, al inicio, con un τ. El autor afirma que esta letra posee un sonido similar al de las cuerdas de los instrumentos, siendo un sonido definido, pero al mismo tiempo suave, lo que permite acompañar sin dificultad a cualquiera de las vocales. De modo que, en la secuencia de *tetracordios* dentro de la doble octava, empezando con el sonido añadido, las vocales llevan el siguiente orden:

Sonido añadido: τε (intermedio femenino)

Tetracordio primero: τα, τη, τω, τα (intermedios masculinos al inicio y final, en medio femenino y masculino).

Tetracordio Medio: τα, τη, τω, τε (intermedios masculino y femenino al inicio y fin, en medio femenino y masculino).

Tetracordio Conjuntivo: τα, τη, τω, τε (Intermedio masculino y femenino al inicio y final, en medio femenino y masculino).

Tetracordio Disyuntivo: τα, τη, τω, τα (Intermedios masculinos al principio y fin, en medio femenino y masculino).

Tetracordio Hiperbólico: τα, τη, τω, τα (Intermedios masculinos al principio y fin, en medio femenino y masculino).

Cada una de las vocales tiene una cualidad particular:

|   |                                            |
|---|--------------------------------------------|
| H | Sonidos lánguidos, pasionales y femeninos. |
| Ω | Sonidos activos y masculinos.              |
| A | Naturaleza, principalmente, masculina.     |

|   |                                                     |
|---|-----------------------------------------------------|
| E | Naturaleza, principalmente, femenina. <sup>81</sup> |
|---|-----------------------------------------------------|

Dirá Quintiliano que la predominante presencia de vocales en cada sistema (tetracordios, pentacordios y octavas), es lo en parte determinará la cualidad de cada uno. La otra parte que determinará la composición será el ritmo, y aunque no se ahondará en el tópico, se pueden consultar sus características en II, 15.

## 2. Elementos y Estaciones del año

El sistema de la doble octava permite ver de manera horizontal la homologación de los grados de perfección en los seres. El *sonido añadido* es el más bajo de todos, de modo que el punto más perfecto corresponde al *sonido último*. La siguiente explicación tiene como fundamento el desarrollo geométrico presente en *Timeo* 55d y ss. Para entender la secuencia geométrica de Quintiliano, primero expondremos los elementos y luego su ubicación en el sistema de la doble octava.

En III, 19, el autor, siguiendo a Platón, desarrollar las *razones* de los cuerpos, empezando con el fuego que se homologa con la pirámide y el número 4. El número 4 es asignado así por el número de ángulos. Le sigue la tierra con el cubo y el número 6 por el número de superficies. El siguiente es el aire con la figura del octaedro y el número 8, nuevamente así por la cantidad de superficies. A continuación, está el agua con el icosaedro y el número 12, este número determinado por los ángulos de la figura. Finalmente, el éter del cual no se dice más. Este es el orden geométrico y de generación, sin embargo, el orden musical es diferente, pensando que será el orden de acuerdo al grado de perfección. Se ha de notar que algunos números se fijan por los ángulos y otros por las superficies. Quintiliano pensará que la cualidad de los ángulos son números *activos*, que serían los números del fuego y del agua. Mientras que las superficies son números *pasivos*, pues, el aire es reunido y disipado por el fuego, así como la tierra es disipada y reunida por el agua.

Estas mismas particularidades de los elementos y números tienen su correlato con las estaciones del año. En este mismo capítulo, Arístides desglosa los aspectos de las estaciones de la siguiente manera: la primavera lleva el número 8, por lo tanto, es un número pasivo y también le corresponde el elemento del aire. Al verano le consigna el número 4, será entonces un número activo, y que por su vínculo con el calor no podría sino tener el elemento del fuego. Sigue el otoño, al cual le determina el número 6, que es el número de la tierra. Este es un número pasivo y que Quintiliano relaciona con la

---

<sup>81</sup> *De Musica*, LII, 14.

sequedad y los tiempos de espera de los cultivos. Por último, al invierno con el número 12 y el elemento del agua debido a la presencia de humedad.

|        |           |    |                     |                    |
|--------|-----------|----|---------------------|--------------------|
| Fuego  | Pirámide  | 4  | Ángulos: activo     | Verano (calor)     |
| Tierra | Cubo      | 6  | Superficie: Pasivo  | Otoño (sequedad)   |
| Aire   | Octaedro  | 8  | Superficies: Pasivo | Primavera (blando) |
| Agua   | Icosaedro | 12 | Ángulos: activo     | Invierno (humedad) |

Las cualidades de las estaciones del año tendrán repercusión en las actividades de la vida del hombre. El verano y el invierno como temporadas activas, y la primavera y el otoño, pasivas. Aunque podrían no ser tan claras estas características con la primavera y el invierno, es en verano y otoño donde la coherencia es más notoria en la actividad humana, así como bien se refleja en la agricultura, donde el hombre, activamente, se sirve del calor y las lluvias del verano para sus cultivos y el otoño, como pasivo, por los tiempos de espera de los mismos. Otro paralelo que será expuesto más adelante, es el de los elementos con los sentidos físicos del hombre. Antes de llegar a la región sublunar es necesario aclarar que pasa con los otros cuerpos.

### 3. Solfeo y elementos

Quintiliano pensará que la constitución del mundo se equipara con la composición musical (Cf. *De Musica*, III, 25). Y los sonidos además de ser masculinos, femeninos e intermedios, se homologan también con rasgos antes mencionados de los elementos. De acuerdo al solfeo, la primera letra antes de las vocales es la τ, a esta letra se le asigna el éter como elemento. Razón de ello es que, según Quintiliano, tiene similitud con el plectro<sup>82</sup> “y está consagrada al dios a quien el discurso de los más sabios declara el plectro del universo. Por ello la tau va unida a todas las vocales en los sonidos musicales, tal como el éter comunica a los demás elementos su poder vivificador” (*De Musica*, III, 25)<sup>83</sup>. Vale recordar que *lo conveniente* es lo que *comunica el orden*, y nuevamente es visible esta particularidad al inicio de cada sonido que, acompañados por el éter, se conectan y tejen con los sonidos que le siguen. Ahora, pasando a las vocales, la primera es la ε, siendo intermedia femenina, es símbolo de la *generación*, por lo cual le fijará el elemento de la tierra. La segunda es la α, también

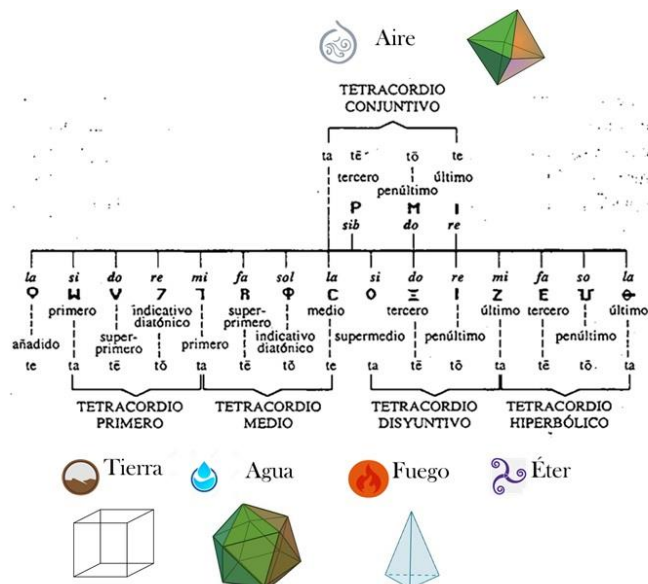
<sup>82</sup> Púa o plumilla utilizada para los instrumentos de cuerda.

<sup>83</sup> (*De Musica*, III, 25): πλήκτρα(ι) τε γάρ ἰο ἐστι τό σχῆμα παραπλήσιον, ιερὸν τέ ἐστι θεοῦ ὃν τοῦ παντός εἶναι πλήκτρον ὁ τῶν σοφωτέρων ἀποφαίνεται λόγος· διό τοῖς ἀπασι συντέτακται φωνήεσι κατὰ τοὺς φθόγγους, ὥσπερ ὁ αἶθηρ τοῖς λοιποῖς ζωτικὴν δυνάμιν μεταδίδους.

intermedia, pero más masculina, a ella se le asigna el agua, de modo que se muestra su efecto de generación sobre la tierra. A la  $\eta$ , que es completamente femenina se le fija el viento por su carácter variable y de gran perturbabilidad. Por último, la  $\omega$ , que es totalmente masculina, le va el fuego, por ser el más activo y vivaz de los elementos. Sumando algunos de los rasgos mencionados, podría resumirse así:

|          |                      |        |           |    |        |
|----------|----------------------|--------|-----------|----|--------|
| T        |                      | Éter   |           |    |        |
| E        | Intermedia femenina  | Tierra | Cubo      | 6  | Pasivo |
| A        | Intermedia masculina | Agua   | Icosaedro | 12 | Activo |
| H        | Femenina             | Aire   | Octaedro  | 8  | Pasivo |
| $\Omega$ | Masculina            | Fuego  | Pirámide  | 4  | Activo |

Con la suma de estos rasgos, ahora es visible como lo masculino funge como un principio activo, mientras que el femenino como uno pasivo. Y lo que conecta estos dos principios es el éter, es decir una cualidad divina. Ahora, en cuanto a su lugar en el sistema se la doble octava, respetando el ascenso ontológico, es decir, su grado de perfección, al *tetracordio primero* le corresponde la tierra y el cubo, al *tetracordio medio* el agua y el icosaedro, al *tetracordio conjuntivo* el aire y el octaedro, al *tetracordio disyuntivo* el fuego y la pirámide, y, por último, al *tetracordio hiperbólico* el éter. Y aunque no se asigna una figura al éter, es posible que se le pudiera designar la esfera debido a su perfección.



#### 4. Cuerpos y Armónica (Sistemas, Géneros)

Como antes se ha señalado, hay distintos grados de perfección entre los seres del universo, y así también se entiende que hay *sistemas* y *géneros* musicales más perfectos que otros. En III, 20, Quintiliano afirma lo siguiente: “Hay también, así pues, en el cuerpo del universo un claro paradigma de la música. En efecto, la cuarta refleja la *tetraktys* materia, la quinta representa el cuerpo etéreo, y la octava el melodioso movimiento de los planetas, sobre la cual vamos a decir unas pocas cosas”<sup>84</sup>. Complemento a esta cita, en III, 11, el autor antes había anunciado la correspondencia de la naturaleza triádica del universo; el sistema perfecto es la octava, pues ésta contiene todos los sonidos anteriores. A este sistema le pertenece la naturaleza de los seres incorpóreos y divinos. Al sistema de quintas, le concierne la naturaleza de los entes intermedios. Más adelante a este sistema se le homologarán las partes del alma, que tiene también esa característica de ser intermedia. Por otro lado, esta el sistema de cuartas, al cual se da el correlato con lo corpóreo, con el cual, como se ha previsto, se homologan los sentidos físicos.

La primera mención de los niveles de perfección de los sistemas es en I, 8, el capítulo dedicado a los intervalos. El autor está haciendo la presentación de algunas de los rasgos -opuestos- de los intervalos, entre ellos menciona que unos son perfectos y otros no: “el tetracordio y el pentacordio no son perfectos, mientras que el octacordio es perfecto, pues todo sonido que va detrás del octacordio es por completo semejante a uno de los sonidos precedentes”<sup>85</sup>.

Otra nota importante es que, los *sistemas* tienen cualidades, que como es previsible, se asumirán a los cuerpos con los que tengan su paralelo. En I, 8, Quintiliano menciona que, de los *sistemas* (octavas, quintas y cuartas), unos son consonantes y otros disonantes. La razón de que haya sistemas consonantes y disonantes es porque hay intervalos que son desiguales, como la diésis, el semitono y el tono. Es decir, las subdivisiones. Hoy en día, como antes fue aclarado, la música puede dividir estas diferencias en intervalos: justos, mayores, menores, aumentados y disminuidos.

Otra de las diferencias es que algunos de los *sistemas* pueden comenzar, en un sonido fijo o en uno móvil. De acuerdo al inicio del primer sonido es que se hacen las clasificaciones de *especies* de sistemas. Con otras palabras, hay tetracordios, pentacordios y octavas que pueden tener su primer sonido en un lugar fijo o en uno móvil, lo cual dará a su sistema una cualidad y función musical. Por

---

<sup>84</sup> (*De Musica*, III, 20): “Ἐστιν συν κἀν τῷ τοῦ παντός σώματι παράδειγμα μουσικῆς εναργές, πάλιν γάρ τό μέν διά τεσσάρων τήν υλικήν ἐμφαίνει τετρακτύν, τό δέ διά πέντε καί τό αἰθέριον προσσημαίνει σωμα, τό δέ διά πασῶν τήν τῶν πλανητῶν ἐμμελή κίνησιν, περί ἧς μικρά διαλάβωμεν.

<sup>85</sup> (*De Musica*, I, 8): σύμφωνα μέν οὖν ἐστί [τετραχορδα] τά ὑπό συμφῶνων φθόγγων περιεχόμενα [πεντάχορδά τε καί ὀκτάχορδα], ἀσύμφωνα δέ τά μή οὕτως ἔχοντα. τις δέ ἡ φθόγγων συμ φωνία, προειρήκαμεν.

ejemplo, el *tetracordio primero* que empieza en el *sonido primero del primero* es un sonido *baripécnico*, por lo tanto, es un sonido fijo. El *pentacordio disyuntivo* que empieza en el *super-primer del medio*, es un sonido *mesopécnico*.

Además de los *sistemas* (octavas, quintas y cuartas), la música comprende *géneros melódicos*, los cuales son: *enarmónico*, *cromático* y *diatónico*, su distinción radica en las divisiones, de las cuales, el enarmónico es el que tiene divisiones más pequeñas, mientras que el diatónico el que menos posee. En I,8, Quintiliano explica las subdivisiones, que se pueden resumir de la siguiente forma:

|                               | Enarmónico | Cromático    | Diatónico                |
|-------------------------------|------------|--------------|--------------------------|
| Octava<br>(διαπασῶν)          | 24 diesis  | 12 semitonos | Seis tonos               |
| Pentacordio<br>(διαπεντε)     | 14 diesis  | 7 semitonos  | Tres tonos y un semitono |
| Tetracordio<br>(διὰ τεσσάρων) | 10 diesis  | 5 semitonos  | Dos tonos y un semitono  |

Los géneros melódicos tienen también su explicación geométrica, que de acuerdo al capítulo 11 del Libro III, se resumen así:

- Enarmónico: línea, indivisible, es simple e imperturbable: refleja la esencia anímica.
- Cromático: plano, 3 especies: refleja la sustancia intermedia entre el alma y el cuerpo, a la cual los humanos llaman *naturaleza*.
- Diatónico: profundidad, dos especies: refleja el cuerpo sensible.

La distinción se hace principalmente para justificar los usos musicales, siendo que el más empleado sería el cromático por ser el más conveniente para la naturaleza humana, no sólo por lo que representa la forma de divisiones, sino porque también es el más aplicable, puesto que el enarmónico, al tener tantas microtonalidades, resulta muy complicada para su interpretación.

## 5. Planetas, Octavas (escalas o *modos*) y Ensemble

Anteriormente se han señalado algunas de las características de los sonidos masculinos y femeninos, como lo activo y lo pasivo, lo lánguido y pasional. En el capítulo 21 del Libro III, Quintiliano va a dedicar la sección para exponer cuáles son los cuerpos masculinos y femeninos, mas no lo hará

exhaustivamente, se limitará a dirigir su exposición con los planteas. Para el presente estudio es importante rescatar estos aspectos, pues, serán las mismas cualidades que asumirán las escalas musicales, es decir, los *modos*.

Tal como se aclara en el apartado de Astronomía, no es muy claro cuál sea el sistema planetario que esté adaptando Arístides Quintiliano, simplemente se seguirá el orden de su exposición de los cuerpos celestes. Como antesala, Quintiliano afirma que: “Por consiguiente, se ha de definir en primer lugar qué es por naturaleza lo masculino y lo femenino. En el cuerpo, lo masculino es duro y seco, y en las almas, activo y amante del esfuerzo; mientras que lo femenino es húmedo y permeable, es tranquilo y evita el esfuerzo. A partir de estas cualidades, tanto si predomina una de ellas como si se mezclan todas por igual, se producen las diferencias en las actividades de los planetas”<sup>86</sup> (*De Musica*, III, 21, 121). Dicho lo anterior, se continúa con la exposición de los planetas y sus características.

- Luna: es húmeda y permeable. Participa de lo femenino y lo masculino, aunque, según el autor, tendrá más de lo femenino por recibir las *emanaciones* de los otros planetas. Su parte masculina es la que envía -desde ella misma- sus potencias generadoras y nutritivas a la Tierra.
- Mercurio: es *desactivado* debido a su cercanía con el Sol. También tiene participación mixta con lo masculino y femenino, pero más masculino.
- Venus: es luminoso, agradable, prodigador de gozos y contiene humedad de forma predominante. Tiene un sonido muy femenino.
- Sol: seco, abrasador, cálido y siempre activo. Sin duda, un sonido masculino.
- Marte: aunque es cálido e impulsivo tiene también configuraciones húmedas y nocturnas. Participa de naturaleza mixta masculina y femenina, con predominancia masculina.
- Júpiter: es agradable y émulo – en casi todo lo de Venus- se dice que en él se puede reflejar, respecto a los círculos (de Venus), una especie de relajación cuando disminuye el calor de Marte y se mitiga el frío de Saturno. Se presenta como un cuerpo fértil durante los vientos diurno y engendrador de niños y nupcial en las uniones de los cuerpos. Por eso se considera un sonido más bien femenino.

---

<sup>86</sup> (*De Musica*, III, 21): Πρότερον οὖν διοριστέον τί το ἄρρεν φύσει καὶ θήλυ. το μὲν οὖν ἄρρεν ἐν μὲν σώματι σκληρόν τε καὶ ξηρόν, ἐν δὲ ψυχαῖς πρακτικόν τε καὶ φιλόπονον, τό δὲ θήλυ υγρόν διειμένον ἡρεμαῖόν τε καὶ φυγόπονον. τούτων δὴ κατακρατουμένων ἢ μιγνυμένων ἐπίσης τὰς τῶν ενεργειῶν διαφορὰς γίνεσθαι συμβαίνει.

- Saturno: es duro, seco y laborioso. Es un sonido masculino.

Cada uno de los planetas tiene una *potencia* particular que se deriva de su género, los femeninos serán considerados *pasivos* y *nocturnos*, mientras que los masculinos son *activos* y *diurnos*. Los planetas con naturaleza mixta, tal como las vocales que son mixtas, pero con una predominancia masculina o femenina, en ese mismo tenor servirá para identificar su *potencia*. Por ejemplo, la Luna, que tiene naturaleza masculina y femenina, pero es más femenina.

En el siguiente capítulo, el 22 del Libro III, es donde el autor va a decir con poca claridad a qué sistema de octava corresponde cada planeta. En palabras de Quintiliano:

[...] pues asignaremos a la Luna y las potencias que son análogas a ella la armonía que va desde el sonido añadido [*proselambanómenos*]; a Mercurio y lo que se le asemeja, el segundo sistema; al tercer dios y a los que es similar a él, el tercer sistema; el cuarto y lo que se le parece, el cuarto, y así sucesivamente. Y al Zodíaco entero le haremos corresponder todas las especies, pero a sus extensiones parciales las especies que tienen cualidades análogas a sus sonidos, sirviéndonos de la consonancia hacia el grave. De nuevo, con los restantes sonidos, que hemos asignado a las actividades nocturnas, utilizaremos el orden tal como fue dado, pero estableceremos la armonía hacia el grave.<sup>87</sup>

Con seguridad, el autor sólo brinda la información de los dos primeros sistemas. Los siguientes se pueden ir deduciendo por las cualidades que da de los planetas y que guardan coherencia y compatibilidad con el orden del solfeo que se sigue en la doble octava. En cuanto al Zodíaco o Estrellas Fijas, parece que es una región completa, puesto que tienen 12 partes, éstas embonan bien con la segunda octava que contiene los *tetracordios conjuntivo, disyuntivo e hiperbólico*, puesto que cada uno tiene 4 sonidos, en total se completarían los 12 sonidos, análogos a las 12 partes del Zodíaco.

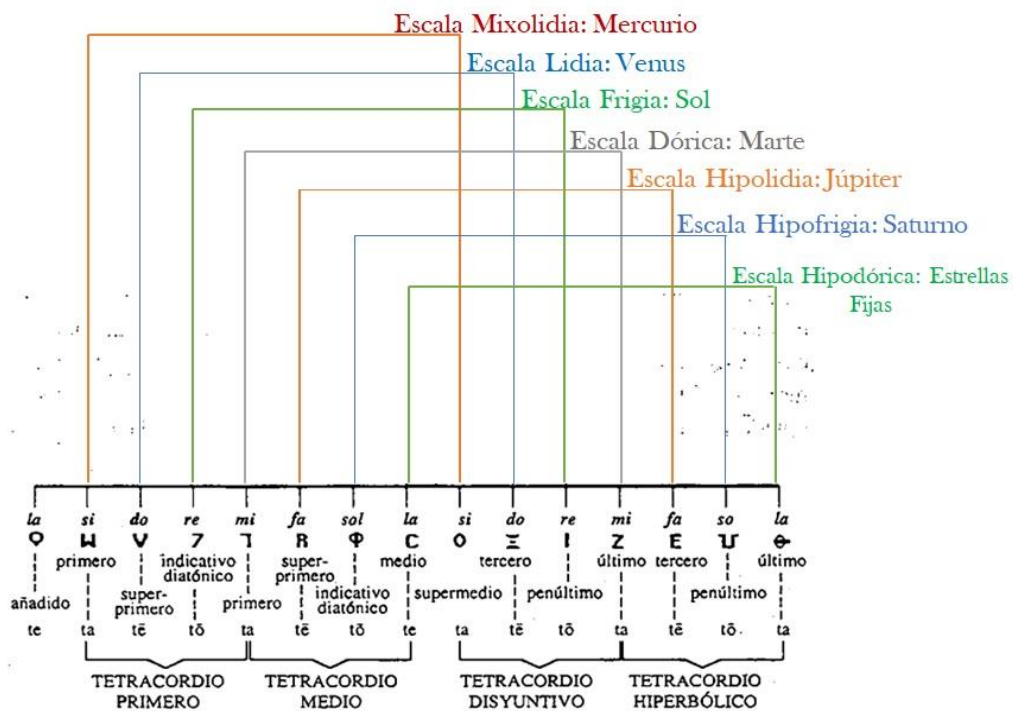
Por último, en I, 8, el autor asigna las octavas, escalas o *modos* de acuerdo el primer sonido que les corresponde, empezando por el *sonido primero del primero* hasta el *sonido medio del medio*. En la siguiente tabla añadiremos varias de las características que se empalmarían con los planetas ahora fijados a una escala.

<sup>87</sup> (*De Musica*, III, 22): [...] σελήνῃ μὲν καὶ ταῖς ἀναλόγοις δυνάμεσι τὴν ἀπὸ προσλαμβανόμενου νέμοντες ἀρμονίαν, Ἑρμῇ δὲ καὶ τοῖς ὁμοίοις τὸ δευτερον σύστημα, τρίτον δὲ τῷ τρίτῳ καὶ τοῖς παραπλησιοῖς, τέταρτον τῷ τετάρτῳ(ι) καὶ τοῖς ἑμφορεσι, καὶ ἐπὶ τῶν ἑξῆς ὁμοίως, τῷ δὲ ζωδιακῷ παν μὲν εἶδος ἀποδώσομεν ἅπαντι, τοῖς δὲ παρὰ μέρος αὐτοῦ μεγέθεσι τὰ τοῖς φθογγοῖς ἀναλογούντα ἐπὶ τὸ βάρος χρώμενοι τῇ συμφωνίᾳ, πάλιν δὲ ἐπὶ τῶν λοιπῶν φθόγγων, οὓς ταῖς νυκτεριναῖς ἐνεργεῖαις ἀφωρίσαμεν, τῇ μὲν τάξει καθάπερ ἐδοθη χρησομεθα, τὴν δὲ ἀρμονίαν ἐπὶ τὸ βάρος συστήσομεθα.

| Sistema                                                 | Altura Tonal y movilidad                            | Vocal | Género               | Sonido                           | Escala o Modo              | Planeta  | Potencia                        |
|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|-------|----------------------|----------------------------------|----------------------------|----------|---------------------------------|
| (Primera Octava)                                        |                                                     | Τε    | Intermedio femenino  | Sonido añadido                   |                            | Luna     | Pasivo: Nocturno                |
| Tetracordio Primero (Primera Octava)                    | Baripónico: Grave y fijo                            | Τα    | Intermedio masculino | Sonido primero del primero       | Escala mixolidia           | Mercurio | <u>Activo:</u><br><u>Diurno</u> |
| Tetracordio Primero (Primera Octava)                    | Mesopónico: Móvil                                   | Τη    | Femenino             | Sonido Super primero del primero | Escala Lidia               | Venus    | Pasivo: Nocturno                |
| Tetracordio Primero (Primera Octava)                    | Oxipónico: Móvil                                    | Τω    | Masculino            | Sonido diatónico del primero     | Escala Frigia              | Sol      | <u>Activo:</u><br><u>Diurno</u> |
| Tetracordio Primero/ Tetracordio Medio (Primera Octava) | Apónico: Agudo y fijo /<br>Baripónico: Grave y fijo | Τα    | Intermedio masculino | Sonido primero del medio         | Escala Dórica              | Marte    | <u>Activo:</u><br><u>Diurno</u> |
| Tetracordio Medio (Primera Octava)                      | Mesopónico: Móvil                                   | Τη    | Femenino             | Sonido super primero del medio   | Escala hipolidia o Jónica  | Júpiter  | Pasivo: Nocturno                |
| Tetracordio Medio (Primera Octava)                      | Oxipónico: Móvil                                    | Τω    | Masculino            | Sonido diatónico del medio       | Escala hipofrigia o Locrio | Saturno  | <u>Activo:</u><br><u>Diurno</u> |

| Octava)                                                                          |                           |    |                        |                             |                                 |                                               |         |
|----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|----|------------------------|-----------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------|---------|
| Tetracordios<br>Conjuntivo,<br>Disyuntivo e<br>Hiperbólico<br>(Segunda<br>Octava | Apícnico:<br>Agudo y Fijo | Τε | Intermedio<br>femenino | Sonido<br>medio de<br>medio | Escala<br>hipodórica<br>o Eolia | Estrellas<br>Fijas o<br>Zodiaco <sup>88</sup> | Pasivo. |

Si se sumaran estos aspectos al primer esquema de la doble octava, podríamos apreciar el conjunto de forma horizontal con esta nueva ilustración.



Hasta este punto se ha expuesto la primera parte de los aspectos generales que favorecerán para que se responda a la pregunta de investigación, que, a modo de resumen, cada uno de los rasgos mencionados, son las *disposiciones* globales y externas que configuran la *respuesta afectiva* de la música en el hombre. La composición musical tiene infinitud de posibilidades, por ello es que solamente se exponen las variables de sus componentes. Se pueden destacar rasgos fijos y generales que estarán latentes en la configuración musical, y, por lo tanto, afectiva. Lo importante es destacar la

<sup>88</sup> Divido en 12 partes, que son los 12 sonidos que abarcan los *tetracordios conjuntivo, disyuntivo e hiperbólico*. Cf. III, 23.

lectura metafísica del planteamiento musical. El mismo autor hace un comentario al respecto hacia el final del Libro III, en el capítulo 26, donde dirá lo siguiente:

[...]del mismo modo que en el universo es posible ver en los grandes periodos modificaciones de las formas de vida, cambios en las constituciones políticas, épocas de fertilidad y épocas de esterilidad en animales y plantas, y del mismo modo que en las cosas individuales unas dependen y son transformadas por una alteración artificial o causal. Y así, los principios que rigen la vida, los impulsos que mueven a la acción, la dedicación a unas ocupaciones, y los cambios de lugar, cuando no se producen de acuerdo con las causas iniciales cambian totalmente la específica manera de ser que se deriva de la generación<sup>89</sup>.

La parte científica de la música es la que aporta los conocimientos *necesarios* e inmutables de la *harmonía*, que cuando se aplican al estudio del cosmos, son los conocimientos con los que se puede decir del *porvenir*. En este mismo capítulo, Quintiliano señala que:

Los sabios también dicen que la cualidad del porvenir es doble: una, la necesaria e inmutable, a la que llamamos <<lo que ha de ser>>; otra, la variable y no enteramente determinada, a la que denominan <<lo que probablemente será>>. Dicen que la cualidad necesaria atiende y se ocupa de los acontecimientos supra-lunares; la incierta y posible de los de aquí. Y que los acontecimientos universales son inmutables y necesarios, mientras que los particulares son fácilmente modificables en todo momento. Ciertamente, dicen, cuantas cosas al existir co-operan a la preservación y al orden del universo, y no existiendo lo impiden, sin necesarias; cuantas cosas ni al existir contribuyen al gobierno del Todo, ni no existiendo perjudican su constitución, son ambiguas en cuanto a su resultado<sup>90</sup>.

Tras lo expuesto, podemos afirmar que mientras la *harmonía* del cosmos es inmutable, la del hombre, por habitar en la región sublunar, será mutable y con menor grado de perfección. No obstante, de los seres que pertenecen a la región sublunar, el hombre puede propiciar su ascenso fuera de estas regiones. Quintiliano piensa que:

---

<sup>89</sup> (*De musica*, III, 26): [...] ὥσπερ ἐστὶ καὶ νῦν παντὶ συνιδεῖν ἐν τε ταῖς μακροτάταις περιοδαῖς βίων τε ἀλλαγὰς καὶ πολιτειῶν μεταβολὰς ευφορίας τε καὶ ἀφορίας ζῶν τε καὶ φυτῶν, καὶ τοῖς καθ' ἑκάστον τὰ μὲν ταῖς τῆς πρώτης γενέσεως αἰτίαις ἡρτηαί τε καὶ συνέπεται, τὰ δ' ἐκ τεχνικῆς ἢ τυχερᾶς ἐναλλαγῆς μετέστη τε καὶ μετεσχηματίσθη. οὕτω δὲ καὶ βίων ἀρχαί καὶ πράξεων ὁρμαὶ καὶ ἐπιτηδευμάτων μελέται καὶ τόπων μεταστάσεις μὴ κατὰ τὰς πρώτας αἰτίας γινόμεναι τὴν σύμπασαν τῆς γενέσεως μετέβαλον ἰδιοτροπίαν.

<sup>90</sup> (*De Musica*, III, 26): ἀλλὰ καὶ οἱ σοφοὶ διττὴν τὸν μέλλοντος εἶναι φασὶ τὴν ποιότητα, τὴν μὲν γε ἀναγκαίαν καὶ ἀτρεπτον, ἣν καλεῖσθαι γενησόμενον, τὴν δ' ἁλλοιωτὴν καὶ οὐ πάντως ἀφωρισμένην, ἣν φασὶ μέλλον τὴν μὲν οὐν ἀναγκαίαν τὰ ὑπὲρ σελήνην ἐπέχειν καὶ κατελιγμένα, τὴν δ' Ἀμφίβολον καὶ ἐνδεχομένην τὰ ἐπὶ τὰδε· καὶ τὰ μὲν καθόλου συμβαίνοντα ἀτρεπτά τε εἶναι καὶ ἀναγκαῖα, τὰ δ' ἐπὶ μέρους εὐμετάβλητα διὰ παντός καὶ μὴν ὅσα γινόμενα μὲν τῇ τοῦ παντός συνεργεῖ σωτηρία τε καὶ τάξει, μὴ γινόμενα δὲ ἐμποδίζει, τὰντα τυγχάνειν ἀναγκαῖα' ὅσα δὲ οὔτε γινόμενα τῇ τῶν ὅλων διοικήσει συμβάλλεται οὔτε μὴ γινόμενα βλάπτει τὴν σῶστασιν, ταῦτα δὲ ἐπαμφοτερίζειν κατὰ τὴν ἐκβασιν.

En verdad, sólo la divina transformación que se produce mediante la filosofía es irreversible y segura para conseguir el cambio, ya que libera al alma de sus inclinación hacia los cuerpos y, por la participación en la virtud, logra que el hombre conocedor de las cosas más parecidas sea digno de la providencia del lo divino y semejante a sí mismo, pues el alma se ha sustraído realmente a la generación cuando si le ocurre alguna adversidad la lleva con calma y con valor, cuando no considera nada como malo o como vergonzoso a excepción de la maldad y el esclavizarse al vicio, y cuando está habituada a decir y hacer todas las cosas en la virtud; y que la virtud no tiene dueño también nos lo anuncia el profeta del divino Platón (*De Música*, III, 27)<sup>91</sup>.

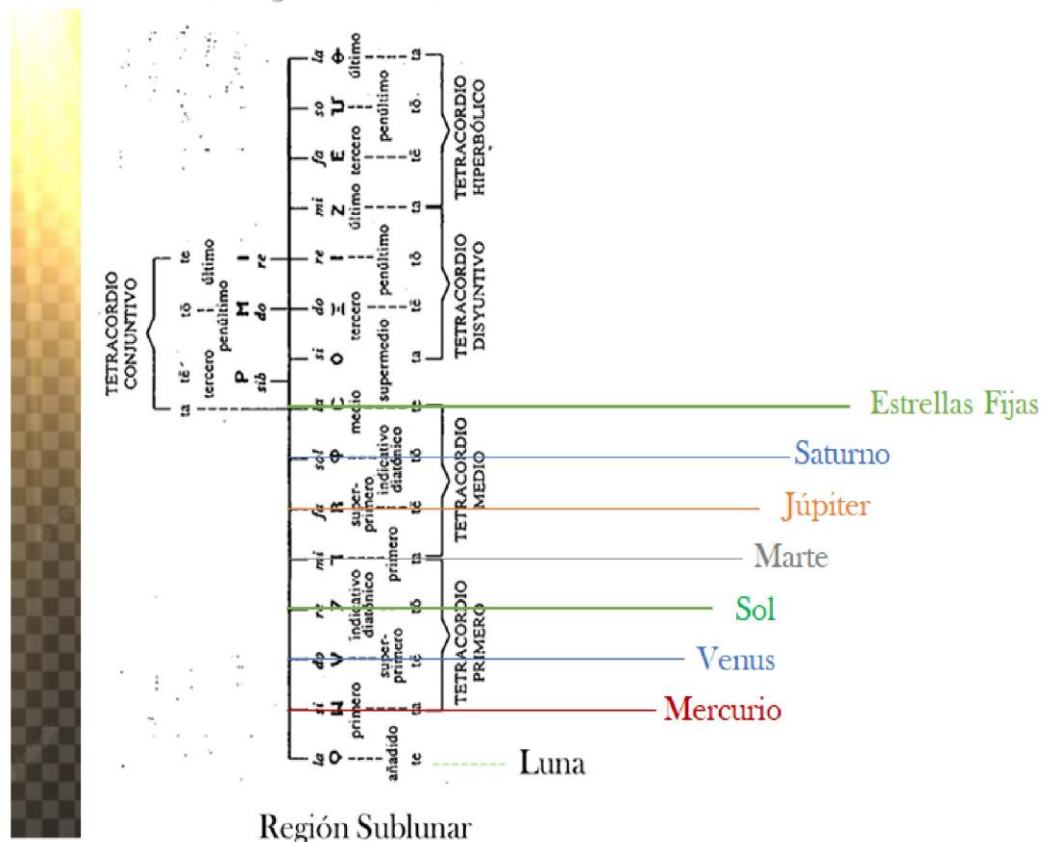
Pero antes de entrar en detalles del microcosmos y la recapitulación de *la vida filosófica*, se hará un recuento de lo propio del macrocosmos y su importancia metafísica, así como de ser un conocimiento *-harmónico- necesario*. Primero están *los opuestos* de los cuales se proponen dos lecturas, de acuerdo al esquema de la doble octava, una sería horizontal y la otra la podemos imaginar vertical. En ambos casos lo que se proponen ilustrar, son los grados de perfección ontológicos, siendo que el punto más imperfecto es el *sonido añadido*, al cual le corresponde la Luna, y el punto más alto es el *sonido último*, que está dentro del sistema de la segunda octava y ésta abarca la región del Zodiaco o Estrellas Fijas. Fuera del sistema de las dos octavas estarían; en lo más bajo, la región sublunar, y en lo más alto la región divina o el Uno, del cual se desprenden las *emanaciones* con dirección descendente. De acuerdo al Neoplatonismo, según la cercanía con la región divina es el grado de *dignidad* que tiene el cuerpo, se define así por la *emanación* que recibe de lo divino; a mayor cercanía, mayor *dignidad*. La Luna o *sonido añadido* es la frontera con el mundo sublunar, el cual no entraría en el sistema, pero por lógica, sería la región que menor emanación reciba de las regiones superiores.

---

<sup>91</sup> (*De Música*, III, 27): μόνη δῆτα ἡ θεία διὰ φιλοσοφίας μετάστασις ἀτρεκῆς τε καὶ βέβαιος ἐς μεταβολήν, τῆς μὲν πρὸς τὰ σώματα προσπάθειας ἀπολνύουσα τὴν ψυχὴν, τῇ δὲ μεθέξει τῆς ἀρετῆς ἄξιον τὸν τῶν τίμιων ἐπιστήμονά τῆς παρὰ τὸν θείου καὶ ὁμοίου προνοίας ἀπεργαζομένη· αὕτη γὰρ διαπέφυγεν ὄντως γένεσιν, εἰ μὲν τι τῶν ἀτοπῶν συμβαίνει φέρουσα πρῶως καὶ ἀνδρείως, κακὸν δὲ οὐδὲν ἢ αἰσχρὸν πλὴν πονηρίας καὶ τοῦ κακῆ δουλεύειν διοριζόμενη, πάντα δὲ ἐν ἀρετῇ λέγειν τε καὶ πράττειν εἰθισμένη· ἣν ἀδέσποτον εἶναι καὶ ὁ τοῦ θείου Πλάτωνος [Γβ8ρ. X617e] ἡμῖν κηρύττει προφήτης.



## La Región Divina (El Uno)



Aunque Quintiliano adopte esto del Neoplatonismo, hay otros factores que irán permeando intercaladamente entre los planetas, pues la *harmonía* requiere de la tensión de los opuestos, que más allá de ser vistos uno con mayor *dignidad* que otro, los opuestos guardan una misma dignidad en tanto que necesarios para su autodeterminación como opuestos. Por ejemplo, lo masculino y lo femenino. Arístides Quintiliano no pensará que lo masculino sea, *per se*, mejor que lo femenino, o que lo consonantes es mejor que lo disonante. El autor probablemente argumentaría que, de no ser por los opuestos sólo existiría el *unísono*, entonces, no habría música, pues no habría en dónde direccionar *lo conveniente* como variaciones, modulaciones o melodías. Así como los sonidos graves son necesarios para el contraste con los agudos, así también lo son el resto de los opuestos. En cuanto a la lectura ontológica de la música, sirve ubicar, en una especie de mapa, dónde están las *regiones* de los diferentes cuerpos y conocer también sus características musicales: si son móviles, fijos, femeninos o masculinos, de suerte que al comprenderse todos los componentes y sus opuestos, se inclinen hacia la opción más *armónica*, es decir, la más *conveniente*.

Siguiendo lo expuesto, cada escala asume cualidades por los sonidos con los cuales inicia su octava. Estas características se otorgan a partir de los opuesto masculino y femenino dentro del solfeo griego. No debe perderse de vista que siempre hay un principio conector entre todas las cosas, Quintiliano lo presenta como la *tau*. De tal manera que, aunque se pierda cierta *dignidad* por la distancia que se va teniendo respecto a la región más alta, no deja de estar presente un *principio armónico* en todos los sonidos. Así que, aunque haya rasgos *activos* y *pasivos* en los seres y movimientos, cada uno es necesario para la consonancia de la Totalidad. Con otras palabras, no habría *armonía de contrarios*. Y es que, los opuestos son condición de posibilidad para que la *harmonía* pueda suscitarse. Tal como se insiste, es lo que permite que haya las tensiones y soluciones armónicas.

Entonces, la *armonía de contrarios* es fundamental en la configuración musical y afectiva. Los aspectos antes mencionados son las posibles *disposiciones musicales*, cada uno de los opuestos en los *sonidos*, *intervalos*, *sistemas* y *géneros*. No sólo como aspectos musicales sonoros, sino también sus asimilaciones en las lecturas que se dan a los elementos, cuerpos generales y cuerpos celestes. Globalmente son los escenarios que pueden interconectarse y existir musical y cósmicamente, así que, también son las posibles configuraciones que *co-afectan* al mundo sublunar con sus diferentes instancias, verbigracia, las *potencias* de los planetas y sus *potencias diurnas* y *nocturnas* a la par de las estaciones del año. De suyo, las tensiones y resoluciones armónicas están todo el tiempo en la *harmonía* misma. Es decir, todos los sonidos y cuerpos se están *co-afectando* siempre, es parte de la naturaleza musical, de su curso y sus ciclos. Arístides Quintiliano toma el concepto estoico de *simpatía* para decir que hay una *-co-afección* dentro del cosmos, de esta forma se argumenta y justifica que no hay ni movimiento ni causalidad que salgan de la lógica del mismo. En este caso, no habría aspecto musical que saliera de su propia lógica. Este *principio de simpatía*, como *co-afección* constante, explicaría el eterno movimiento musical, pues, si dejara de haber *co-afección*, dejaría de haber tensiones y soluciones armónicas, no habría más *armonía de contrarios* y la música dejaría de existir. Y aunque el cosmos mantendrá su curso con esta *armonía de contrarios*, el hombre buscará como fin una suerte de *unísono*. Es decir, buscará trascender en su forma física para que su alma pueda reincorporarse con lo divino.

El hombre tendrá también una *máthesis* física y psicológica que se leerá desde su adaptación en el sistema de la doble octava, pues en él reside también la naturaleza de los opuestos. Con la lectura horizontal del sistema de la doble octava se integrarán y empalmarán cualidades del ser humano como las de los elementos y figuras geométricas, de tal manera que pueda apreciarse nuevamente cuáles serían sus rasgos de mayor y menor perfección. Dicho desarrollo se expondrá en el siguiente apartado. Antes de atenderlo, es menester puntualizarse que, el desglose de todos estos factores

anteriores serviría para que, como dice Quintiliano, se pueda apreciar y elegir *lo conveniente*. Teniendo un mapa (o esquema) de todas las interconexiones es más sencillo visualizar las cualidades que son más *convenientes* para diferentes situaciones, ya sea temporales *cósmicas*, como las estaciones del año y la determinación de actividades del ser humano, así como también las disposiciones naturales paralelas entre la Naturaleza y la naturaleza humana, como lo serán los sentidos físicos, las partes del alma, las virtudes y su *conveniente* desarrollo de acuerdo a la temporalidad humana. Cuando las disposiciones no son elegidas de manera correcta, el resultado es la *disonancia*. Como antes se ha mencionado, la diferencia es que, la Naturaleza del cosmos resuelve las disonancias por sí misma. En el caso del hombre, se manifiesta como vicios. El hombre debe aprender a conocer las disposiciones de la Naturaleza, empezando por las propias, para que pueda conducirse sobre las mejores soluciones -armónicas- que le permitan estar en *harmonía*, esto sería, conocer *lo conveniente* en sus diferentes grados de expresión para procurar su armonía con la Totalidad.

## VII. Microcosmos

### 1. Introducción: Pitagorismo Platónico

Tal como se anunció en el capítulo pasado, la *Armonía de las Esferas* abarca las interconexiones del macrocosmos y del microcosmos. Entre los andamios del pensamiento de Arístides encontramos también esta *harmonía*, de la cual se ha profundizado en la parte del macrocosmos. Ahora, en este aparatado dedicado al microcosmos, se tiene la alta aspiración de desglosar los entramados entre los engranes del macrocosmos con el microcosmos, de suerte que pueda ser visible cómo se van determinando las *afectividades* externas y propias en el hombre.

Gracias al mapeo hecho sobre el *sistema de la doble octava*, el hombre, respecto a la región divina o del Uno, se ubica por debajo de la región sublunar, o sea, la región más baja e imperfecta de todas. Arístides Quintiliano, asumiendo desde el pitagorismo platónico, presupone conocer la causa de que el hombre habite en esta región; *la caída del alma*<sup>92</sup>. Como consecuencia, el alma se ve aprisionada en un cuerpo que, físicamente, ha de ser compatible con la región que ahora habita. El ser humano es ahora la convergencia de un cuerpo y un alma, cada uno con una *máthesis* que contiene opuestos y -pre- configuraciones que hacen posible la *harmonía*.

En efecto, las cosas de este mundo, si debían ser dotadas de algún ritmo y de algún orden, necesitaban la administración de un alma que las dirigiera; pero el alma no podía estar presente ni

---

<sup>92</sup> Aunque el autor nunca dice literalmente *caída del alma*. Se puede sobrentender así por sus influencias, así como sugerir por su contexto, particularmente en III, 27 y en II, 2 (54).

actuar en las cosas de la Tierra sin ser rodeada por las ligaduras del cuerpo (el cual, al descender al lugar grave que le es propio, la arrastra hacia abajo y le impide abandonarlo), ni tampoco era posible que ella realizara correctamente y en consonancia con el universo la providencia de las cosas de aquí si no poseyera también la comprensión y la percepción de las bellezas de aquí. Por eso, el alma necesitó cierta doble naturaleza, que fuera a su parentesco con el cuerpo, no despreciara las cosas de este mundo (*De Musica*, II, 2)<sup>93</sup>.

Tanto el cuerpo, como el alma, no obran *per se* en *lo conveniente*, a diferencia del cosmos, que se auto-regula, por así decirlo. En el hombre, el agente que lleva las moderaciones es el alma, en ella recae su decisión de dignificarse, pues, la capacidad la contiene ya en su *máthesis* (*preconfiguraciones*), pero la voluntad de llevar el ejercicio de amonizarse y ascender a las regiones divinas yace en ella. Más adelante se hablará de sus *especies* y su labor como gobernadora.

Volviendo a la condición humana, ésta es un gran factor a considerar para el estudio de las *afecciones*. Por una parte, el hecho de que esté situado en la región sublunar, lo condiciona a tener una experiencia musical particular; necesariamente empieza en la parte física o *sonora* pero no necesariamente tiene su culmen en la *especulativa*. Dependerá de cómo se vaya descubriendo la *máthesis* general para que el hombre haga buenas y diversas aplicaciones de todo *lo conveniente* que le concierne al hombre. De no ser por la *caída del alma*, ésta no tendría que pasar la dificultad de lidiar con las limitaciones físicas; no tendría que hacer un esfuerzo en *recordar*, así como tampoco en comenzar su apreciación y estudio musical como expresión sonora. Es decir, probablemente no tendría que lidiar con *re-aprender* todos los tecnicismos musicales. Sin embargo, puesto que esa la situación del hombre, ese será su obrar si pretende el alto fin de la *vida filosófica*. A continuación, se hablará de ella y la precisión que amerita, así como su conexión con el tema central de la investigación; *las afecciones*.

## 2. Fármaco y Diagnóstico

Resulta conveniente destacar el enfoque desde el cual se van a considerar las *afecciones*. En el capítulo anterior se llegó a la conclusión de que las *afecciones* atribuidas a los *modos*, son algo así como un *catálogo de experiencias musicales* que se desprenden de una serie de secuencias musicales

<sup>93</sup> (*De musica*, II, 2): τῶν γὰρ ἐνθάδῃ, διοικησεως εἴπερ ἐμελλε ρυθμοῦ τίνος καὶ τάξεως τευξεσθαι, ψυχῆς ἀρξουσης δεόμενων, ταυτης δε ουτε παρεῖναι καὶ πράττειν ταπί γης δυναμένης, εἰ μη τοῖς σώματος περιέχοιτο δεσμοῖς, ὅπερ ἐπὶ συγγενή βαρύτητα καταφερόμενον κατασπα τε αὐτήν καὶ αποφοιτάν κωλύει, ουτε μην ὀρθως ἂν ποτέ καὶ τῷ παντί συμφωνως την των δεύρο πρόνοιαν ἐπιτελεῖν οἷας τε ουσης, εἰ μη καὶ των ἐκεῖθεν καλῶν σύνεσιν τε εχοι καὶ κατάληψιν, διπλῆς τίνος ἐδέησε φύσεως, ἢ καὶ φρονή//σεως ἢν ἐπήβολος καὶ σώματος οἰκειότητι τα τῆδε ουκ ἂν ἀπέστερξεν.

específicas. Quintiliano no lo piensa particularmente de esa manera, más bien, desde su exposición de la educación musical es que se pueden destacar aspectos de *lo conveniente* en diferentes escenarios, en los cuales se deben tomar en cuenta situaciones para que realmente tengan un efecto *conveniente y específico*. Es decir, que la aplicación de las formas musicales, primero, deben estar bien estructuradas, pero para que en el hombre tengan el efecto esperado, deben emplearse bajo ciertos criterios. Dichos criterios son ahora pensados como factores que configuran la *respuesta afectiva* del hombre, tal como sería la edad o su tendencia por género.

En II, 4, Arístides Quintiliano afirma que la música debe considerarse como un *fármaco*, no sólo porque algún bien pueda aportar a la naturaleza humana, sino porque ésta requiere de dosis particulares para situaciones específicas. El autor lo dictamina así: “Ciertamente, tal como un fármaco aplicado a una afección similar en muchos cuerpos no puede actuar de igual modo, al margen de la moderación o gravedad de los casos, sino que cura con rapidez a unos y con más lentitud a otros, así también el *méllos* mueve instantáneamente a la persona más predispuesta para ello, pero tras un tiempo mayor cautiva a la que lo es menos”<sup>94</sup>.

De este modo, el autor sugiere que han de considerarse las *disposiciones* del hombre para que el efecto del *fármaco* tenga el resultado esperado. Lo que nosotros podemos destacar, además de los efectos, son los aspectos que encausan a los resultados y las convenientes aplicaciones de la música. Para ello, se pondrá atención en las formas de educación que señala el autor. Si bien la música es el *fármaco* y el hombre el paciente, como bien advierte Quintiliano, se deben de tomar en cuenta las particularidades del paciente para que se le asigne el fármaco adecuado con su respectiva dosis. Para determinar el *fármaco* y la dosis se debe hacer un *diagnóstico*, bajo el cuál se han de tomar en cuenta aspectos: “Hay también en las almas ciertas predisposiciones según el sexo y la edad hacia determinadas especies de melodía: las almas de los niños son conducidos a cantar por el placer, las de las mujeres en gran parte por la pena, y las de los ancianos por el entusiasmo, como, por ejemplo, por la inspiración durante las festividades religiosas” (*De Musica*, II, 5)<sup>95</sup>. Estos son los rubros principales del diagnóstico; el sexo y tendencias del género en las almas y la edad. Con base a ello se buscará la melodía y aprendizaje más *conveniente*.

<sup>94</sup> (*De Musica*, II, 4): ὥς γάρ ἐν καὶ ταυτό φάρμακον πρὸς ἐν ὁμοιότητι πάθος || πλείοσι σώμασι προσιόν ουχ ὁμοίως <αν> ἐνεργήσῃε παρὰ τὴν τῶν πραγμάτων ἥτοι μετριοπάθειαν ἢ χαλεπότητα ἀλλὰ τὰ μὲν θάττον, τὰ δὲ βράδιον ἰάσατο, οὕτως δὲ καὶ μέλος τὸν μὲν ἐπιτηδειότερον κινεῖ παραχρήμα, τὸν δὲ ἥττον διὰ πλείονος αἶρει χρόνου.

<sup>95</sup> (*De Musica*, II, 5): || εἰσι γὰρ τοῖσι καὶ κατὰ γένη καὶ ηλικίας πρὸς εἶδη τινὰ μελωδίας ἐπιτηδειότερες· αἱ μὲν γὰρ παίδων δι' ἡδονὴν, αἱ δὲ γυναικῶν κατὰ πολὺ διὰ λύπην, αἱ δὲ πρεσβυτῶν δὲ ἐνθουσιασμόν, οἷον διὰ τὰς ἐν ἑορταῖς ἐπιπνοίας, εἰς τὸ ἀδεῖν ἐξάγονται.

### 3. Acerca del alma

Comenzaremos por poner en palabras del mismo autor lo que concierne al *descenso del alma* y aunque se trata de una citación larga, los detalles son necesarios para el destinado examen de las *afecciones*:

La materia y la naturaleza de los instrumentos es análoga a la primera constitución del alma mediante la cual ella se ha unido a este cuerpo. El alma en efecto, mientras está asentada en la región más pura del universo sin mezclarse con los cuerpos permanece inalterada e inmaculada y gira acompañando sin cesar al soberano de este universo, pero cuando, debido a su inclinación hacia las cosas de aquí, toma algunas imágenes procedentes de lo que está en torno a la región terrena, entonces poco a poco se olvida de las bellezas de allí y se hunde, y cuanto más se separa de las cosas de arriba, tanto más, al aproximarse a las de aquí, se llena de una mayor irracionalidad y se vuelve hacia la oscuridad corpórea, y no sólo es incapaz, a causa de la disminución de su anterior dignidad, de seguir siendo inteligiblemente coextensiva con el universo, sino que, debido al olvido de las bellezas de allí y a su conmoción por lo terreno, es arrastrada hacia las cosas más sólidas y emparentadas con la materia. Por eso el alma, buscando un cuerpo, dicen, toma y arrastra consigo de cada una de las regiones superiores algunas partes del ensamblaje corpóreo. Y así, cuando va a través de los círculos etéreos recoge cuanto es luminoso y apropiado para calentar el cuerpo y para mantenerlo naturalmente unido, tejiendo para sí en su irregular desplazamiento, ciertos lazos a modo de red de esos círculos y de las líneas que se establecen entre los círculos en sus mutuos desplazamientos. Cuando el alma se precipita a través de las regiones lunares- [...] pierde su forma esférica y la cambia por la de un hombre. [...] Y así el alma muda sus superficies, que han sido producidas con la materia luminosa y etérea, a la forma de membrana, y transforma sus líneas, que provienen de la región empírea y que han sido ligeramente teñidas de amarillo del fuego, al aspecto de los nervios, y, finalmente, desde las cosas de aquí añade un viento húmedo, de suerte que esto sea una especie de primer cuerpo natural para el alma, compuesto de superficies membranosas, líneas nervadas y viento. Dicen que esto es la raíz del cuerpo y lo denominan también <<armonía>> y que mediante él se alimenta y se mantiene unido nuestro instrumento ostroide (*De Musica*, II, 17)<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> (*De Musica*, II, 17): τή γάρ δὴ προτέρα τῆς ψυχῆς συστάσει, δὲ ἥς σύναψήν πρὸς τοντὶ πεποιήται τὸ σῶμα, τὴν τῶν ὀργάνων ἀναλογεῖν ὕλην τε καὶ φύσιν' ταύτην γάρ, ἕως μὲν ἐν τῷ καθαρωτέρῳ τον παντός ἴδρνται ἀμιγῆς οὕσα σώμασιν, ἀκίβδηλόν τε εἶναι καὶ ἀχραντον καὶ τῷ τουδε τοῦ παντός ἡγεμόνι συμπεριπολοῦσαν ἐπὶν δὲ ἐκ τῆς ἐπὶ τὰδε νεύσεως φαντασίας τινὰς ἐκ τῶν περὶ τον γῆϊνον ἀναλαμβάνη τόπον, τῆνικαῦτα των μεν ἐκεῖθι καλῶν κατὰ μικρόν αὐτὴν λήθην τε ἴσχειν καὶ υφίζανειν ὅσω δὲ των ἄνω χωρίζεται, τοσούτω τοῖς ἐνθαδὶ προσάγουσαν πλείονος ἐμπύλασθαι τῆς ἀνοίας καὶ ἐς τὸ σωματικόν τρέπεσθαι σκότος, διὰ μὲν ἐλάττωσὲς τῆς προτέρας ἀξίας οὐκέτι τῷ παντὶ νοητῶς συμπαρεκτείνεσθαι δυναμένην, ὑπὸ δε λήθης των ἐκεῖθι καλῶν καὶ ἐκπλήξεως τῆς ἐπὶ γῆϊνοῖς ἐς τὰ στερεώτερα καὶ ὕλη σύντροφα καταφερομένην. διὸ διὰ σῶματος ἐφριεμένη, φασίν, ἀφ' ἐκάστου ἰο των ἀνωτέρω τόπων μοίρας τινὰς τῆς σωματικῆς συγκρίσεως λαμβάνει τε καὶ ἐφέλκεται. διὰ μὲν οὖν των αἰθερίων ἰσῶσα κύκλων παν ὅσον αὐγοειδὲς τέ ἐστὶ καὶ ἐς τὸ ἀλεαίνειν τὸ σῶμα καὶ φυσικῶς συνέχειν ἐπιτήδειον μεταλαμβάνει, δεσμούς τινας ἐκ τωντων αὐτῇ των κύκλων καὶ των ἐν αυτοῖς γραμμῶν ἡταῖς ἀλλήλων φοραῖς † ἀτάκτω φορά δικτύου τρόπον διαπλέκουσα· διὰ δὲ των περὶ σελήνην φερομένη τόπων [...] τὸ σφαιροειδὲς ἀπόλλνσι σχῆμα, ἐς δὲ τὸ ἀνδρειον μεταβάλλεται. τὰς μὲν οὖν ἐπιφάνειας, κατὰ τὴν αὐγοειδὴ γενομένης καὶ αἰθέριον ὕλην, ἐς τὴν ὑμενοειδὴ μορφήν ἐναλλάττει, τὰς δὲ γραμμάς, περὶ τον ἐμπύριον

El capítulo 17 del Libro III, es un capítulo importante para detectar las influencias del autor. De nueva cuenta están presentes Platón y el Neoplatonismo, donde hay una explicación de la *caída del alma*, pero sumando las *regiones* del Neoplatonismo. Un poco menos visible en este pasaje, pero que serviría para complementar el capítulo 7 del Libro III, son las intenciones estoicas. Parte del cómo funciona el *Principio de Simpatía*, es debido a que hay una *co-afección* entre los cuerpos debido a su materia común. En este pasaje, Quintiliano describe que, en el descenso del alma, ésta va tomando y arrastrando materia de los diferentes círculos, o sea, de los diferentes cuerpos celestes. Como una bola de nieve que va descendiendo, ésta va aumentando su tamaño con la materia que tiene a su paso, algo así pasa cuando el alma desciende entre las regiones y va tomando materia de todos los cuerpos. Esto permitirá que, al tener materia común con los cuerpos celestes, pueda -co-afectarse de ellos. Estos nuevos materiales estarán presentes en la *máthesis* del hombre, tanto en su cuerpo como en su alma. De suerte que, el *Principio de Simpatía* funciona por la interconexión de regiones, pero también de la materia que se comparte entre todos los cuerpos del cosmos, y el alma, habiéndose apropiado de un poco de cada uno, posee materia común con Todo. Por otra parte, puesto que todo está constituido por el sumo artífice -demiurgo- no puede hacer algo en el cosmos que no tenga *razón* -o proporciones matemáticas-, y este principio armónico está presente en cada elemento, en cada partícula o mínima manifestación de ser, lo que Quintiliano expresa con el *tau* en el solfeo griego. Gracias todos estos componentes es que en el hombre residen los principios armónicos que le posibiliten armonizarse.

El cuerpo humano, el *instrumento ostroide*, como antes había dicho Platón en el *Fedro* (250 c), es en su conjunto, su condición de posibilidad para el trascender, sin embargo, siguiendo el mismo texto platónico, es el alma la encargada de gobernar. En palabras del autor:

Así pues, el que administraba la Totalidad, dicen los antiguos, habiendo establecido que el alma debía ser la gobernadora de los cuerpos, separó para ella de la parte divina la sustancia de la razón, por la cual debía ordenar las cosas de este mundo, y de la parte racional añadió el deseo, para que tendiera a las cosas de aquí. Pero velado para que el alma, a causa de sus muchas ocupaciones en este mundo, no se olvidara completamente de las bellezas de allí y para que no fuera encadenada por su inclinación hacia cosas menos estimables que ella misma, instaló la memoria en ella como un antídoto contra la irracionalidad y envió junto al alma que caía tal inefable belleza de las ciencias

---

καταντησάσας καὶ τή || τοῦ πυρός ἐπιχρωσθείσας ξανθότητι, ἐς τὴν τῶν νεύρων ιδέαν τρέπει, πνεῦμα δε υγρόν || ἐκ τῶν τήδε προσλαμβάνει λοιπόν, ὡς εἶναι τοῦτο πρῶτον αὐτὴ σώμα τι φυσικόν, ἐκ τινῶν ἐπιφανειῶν ὑμενοειδῶν τε καὶ γραμμῶν νευροειδῶν καὶ πνεύματος συγκεκριημένον τοῦτο καὶ ρίζαν εἶναι σώματος, τοῦτο καὶ ἀρμονίαν ὠνόμασαν τοῦτω καὶ τρέφεσθαι τοῦτ' ὅστρον ὅδε ὄργανον καὶ συνέχεσθαι φασιν.

que al volver hacia ella su innato amor pudiera pasar su vida aquí honestamente, ordenada con nobles impulsos y acciones, y pudiera hacer después su separación del cuerpo feliz en lo posible (*De Musica*, II, 2)<sup>97</sup>.

El alma, en su búsqueda por la *vida filosófica*, y de terminar con los ciclos de reencarnación, deberá re- conocer a fondo su naturaleza, para que así, pueda hacer un buen diagnóstico de aquello que le es *más conveniente*. Pues, como afirma Quintiliano, cada particular tiene disposiciones específicas, sin embargo, es posible abordar algunas generalidades que servirían al alma para su examen.

#### a) Dualidad: Masculino y Femenino

En primer lugar, los opuestos se hacen presentes de nuevo. Un capítulo muy importante para el estudio del alma dentro del tratado de Quintiliano es el 8 del Libro II. A modo de introducción, el autor nos recuerda que el alma, cuando habitaba la región superior, carecía de deseo, sin embargo, una vez instalada en el mundo físico va a tener *inclinación* hacia las cosas de la región sublunar, es decir, empieza a tener *necesidades*.

Lo interesante es que, el alma va a seleccionar sus inclinaciones a partir de los géneros: masculino y femenino. De suyo, dice Quintiliano:

El alma es en sí mismo simple e indiferenciada en la forma, pero al revestirse con este aspecto humano oculta su belleza natural y configura, respecto al lugar y el tipo de esta envoltura, unas cosas voluntariamente y otras por necesidad. El alma, por consiguiente, no sólo tiende al cuerpo, sino que también a una determinada clase de cuerpo. En efecto, ella quiere un cuerpo masculino o uno femenino. Y unas veces el alma quiere un cuerpo con puramente masculino o femenino, y otras veces un cuerpo con una extraordinaria y realmente extraña mezcla de ambos. Y en el caso de que ellas no obtengan un cuerpo que sea por naturaleza de tal clase, inmediatamente lo acompañan con arreglo a sus propias revoluciones y lo transforman en algo semejante a sí mismas. De este modo, tanto sobre los cuerpos masculinos se superpone una forma femenina, a causa de la cual su estilo de vida se aprecia así también, como sobre mujeres con un aspecto varonil, por el que también conjeturamos un *éthos* similar<sup>98</sup>.

97 (*De Musica*, II, 2): δὴ τό σπαν, φασί, διοικῶν ψυχὴν συνιστάς ἐπίσταθμον σωμάτων ἐσομένην λόγον τε ὑπόστασιν αὐτὴ τῆς θείας μοίρας ἐνεδάσατο, <η> τάνθαδε κατακοσμήσειν ἐμελλεν, ἐπιθυμίαν τε, δι' ἣν τῶν τῆδε ἐπορέγεται, τῆς ἀλόγου μερίδος προσήψε· προνοῶν δὲ μή τῇ δεύρο πολλή διατριβὴ τῶν μὲν ἐκεῖθι καλῶν τελέως ἐπλάθοιτο, τῇ δὲ πρὸς τα αὐτῆς αἰμότερα προσπάθεια πεδηθεῖν, μνήμην τε ἐνέθηκεν αὐτῇ τῆς ἀλογίας ἀλεξίρ || φαρμακὸν ἐπιστημῶν τε κάλλος ἀμύθητον ὅσον κατιόνση συναπαστεῖλεν, εἰς ὃ τρέπουσα τὸν συμφωνόν ἐρωτα τὸν τε ἐνταύθα βίον ὁσίως ἂν διαγάγοι ὁρμαῖς ἀγαθαῖς καὶ πράξεσι κατακοσμουμένην τὴν τε ἀπαλλαγὴν κατὰ δύναμιν εὐδαίμονα ποιήσεται.

<sup>98</sup> (*De Musica*, II, 8): αὐτὴ μὲν οὖν καθ' αὐτὴν ἀπλή τέ ἐστὶ καὶ ὡς ἐν μορφῇ ἀδιάφορος, εἶδος δὲ τοῦτ' ὁ ἀνθρώπῳ ἡμφιεσμένη τὸ μὲν κατὰ φύσιν αὐτῆς ἀπέκρυψε κάλλος, ἐς δὲ τὸν τοῦ ἐλύτρου τόπον τε καὶ τύπον τα μὲν ἐκουσίως, τα δ' ὑπ' ἀνάγκης σχηματίζεται, οὐ μόνον οὖν ἐφίεται σώματος ἄλλα καὶ τοῦτου ποιῶν τίνος· ἢ γὰρ ἄρρεν ἡγάπηκεν ἢ θῆλυ, καὶ τούτων ὅτε μὲν ἄκρατον θάτερον, ὅτε δὲ ἐξ ἀμφοῖν ἔχον δεινὴν τινα καὶ ὄντως ἀτοπὸν μίξιν. αὐτίκα, καὶ μὴ φύσει τοῦ τοιούτου τύχῳσι σώματος, αὐταὶ ταῖς σφετέραις τροπαῖς μετερρύθμισαν

Parece ser entonces que, antes del nacimiento, el alma ya tiene una tendencia hacia lo masculino o lo femenino, que no sólo buscará revestirse con un cuerpo del género preferente, sino también su forma de vida. Ello explicaría porqué algunas almas están mejor predispuestas para los sonidos y melodías de los distintos géneros. Más adelante, Quintiliano afirma que esta inclinación es lo que determina las pasiones en el alma, que, de acuerdo a los géneros, estos se explicarían de la siguiente manera:

Lo femenino es excesivamente relajado, y con ello concuerda la parte deseante, mientras que lo masculino es vehemente y activo, y a ello se asemeja la parte impulsiva. En consecuencia, en la parte femenina del alma y en el género femenino de la humanidad abundan las penas y los placeres, y en la masculina, la ira y el coraje. Pero también se producen conjunciones entre las pasiones: de las penas con los placeres y de la ira con el coraje, del coraje con el placer y con la pena y, una vez más, de la ira con cada una de las otras, y, de nuevo, mezclas de cada una de ellas con una y con más. Y a partir de éstas uno podría encontrar miles de imágenes de las pasiones, al ser observadas en su complejidad (*De Musica*, II, 8)<sup>99</sup>.

La complejidad radica en que las pasiones subyacen de manera distinta en cada individuo, de tal forma que hay predisposiciones y pasiones infinitamente mezcladas, lo que llevaría a tener múltiples formas de percepciones y predisposiciones musicales. Aun con esa complejidad, éstas siguen oscilando entre los principales extremos; lo femenino y lo masculino. Cabe entonces destacar que, para la respuesta afectiva del hombre, de forma particular, lo primero que hay presente es una tendencia hacia lo masculino y lo femenino y que también tendrá lugar dentro de la apreciación e inclinación general, pero de forma particular, está a la base de la predisposición musical del hombre, de modo que, en su *diagnóstico* para *lo conveniente*, a veces requerirá de sonidos opuestos para un equilibrio o de sonidos afines para potenciar su propia inclinación general.

#### **b) Especies y Partes del Alma, Tipos de Aprendizaje y Etapas de la Vida Humana**

Tal como se acaba de mencionar, los géneros se relacionan con las partes del alma: la parte deseante con lo femenino (lo relajado, las penas y los placeres), y la parte impulsiva con lo masculino (lo activo y vehemente, la ira y el coraje). Siguiendo a Platón, Aristides Quintiliano afirma que el alma tiene una doble naturaleza. En II, 2, el autor explica que hay dos especies de alma: *la especie racional*, la cual se ocupa de la sabiduría. Y, *la especie irracional*, que se refiere al cuerpo. Esta segunda especie se

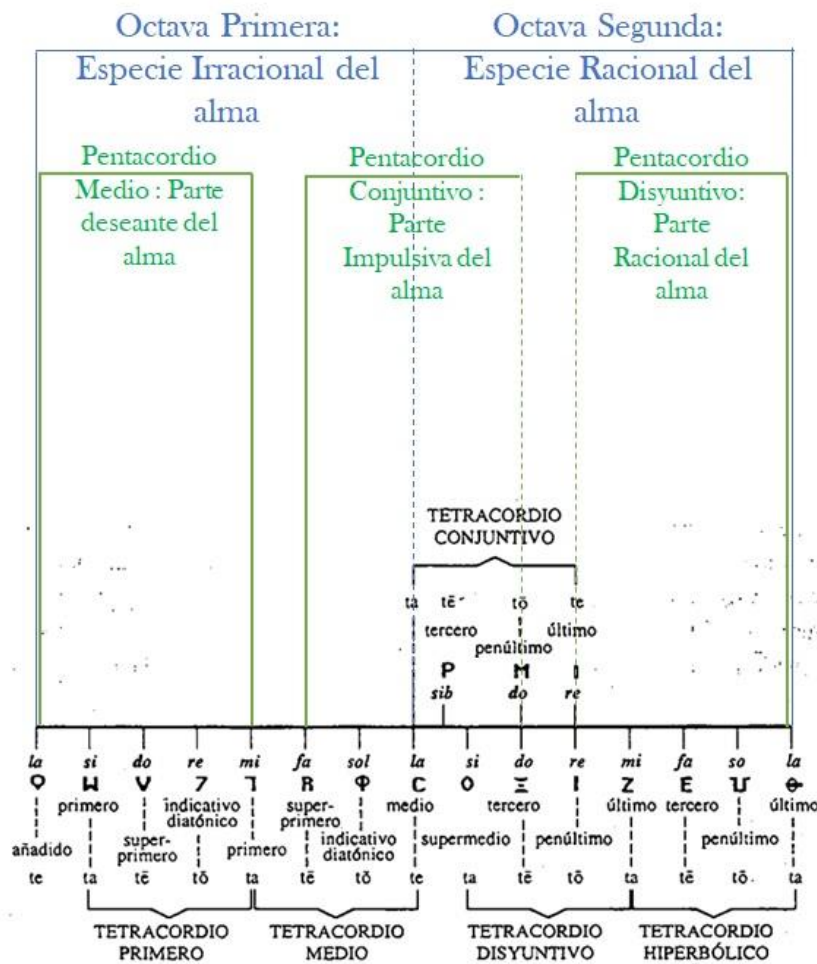
---

τε και ες το αυταῖς ομοιον μετέστησαν, οὕτως ἐν μὲν αρρεσι θήλυς ἐπτρέχει μορφή, δι ἣν καὶ ὁ βίος ὥπται τοιουτος, ἐν δὲ γυναιξὶν ἀνδρεῖον εἶδος, ὡ καὶ τό ἦθος ομοιον τεκμαιρόμεθα.

<sup>99</sup> (*De Musica*, II, 8): το μεν ουν θήλυ λίαν ἀνειμένον, ὡ συνάδει το ἐπιθυμητικόν, τό || δ' αρρεν σφοδρόν τε καὶ δραστήριον, ὡ τό θυμικόν ὡμοίωται. περί μεν οὖν τό θήλυ ψυχῆς τε μέρος καὶ ἀνθρώπων γένος πλεονάζουσι λῦπαι τε καὶ ἡδοναί, περί δέ τό αρρεν οργή καὶ θράσος, πάλιν δέ τούτων γίνονται συζυγίαι, λυπών τε προς ἡδονάς καὶ οργῆς προς θράσος, καὶ θράσους προς ἡδονήν καὶ λύπην, καὶ οργῆς αὐθις προς ἐκάτερον, καὶ πάλιν ἐκάστου πρὸς τε ἐν καὶ προς πλείω μίξεις· καὶ μυρίας αν τις εκ τούτων ευροι των παθῶν εικόνας ἐν ποικιλία θεωρουμένων.

subdivide en dos según su manera de obrar: la *parte deseante* [*epimêtikê*], que es la cual se inclina hacia una relación excesiva, y la *parte impulsiva* [*thymikê*], de tensión desmedida. Complementando algunas características de las dos partes de la irracional, y a la racional, en II, 5, el autor añade que, en la *parte deseante* abunda el placer, mientras que en la *impulsiva*, la pena y la ira. En cuanto a la racional, en ella abunda el entusiasmo.

De acuerdo a III, 16, también podemos hacer un esquema sobre la doble octava de las especies del alma. Siguiendo que el punto de perfección más bajo, o sea, el *sonido añadido*, la primera octava es para la *especie irracional*, mientras que la segunda octava es para la *especie racional*. A su vez, se asignan tres pentacordios para las partes del alma, primer pentacordio, el *medio*, que empieza en el *sonido añadido* le corresponde la *parte deseante del alma*. El segundo pentacordio, el *conjuntivo*, que va del *sonido súper-primer* del *medio* hasta el *tercero* del *disyuntivo*, va con la *parte impulsiva del alma*. Por último, el *pentacordio disyuntivo*, que va del *sonido penúltimo* del *disyuntivo* hasta el *sonido último* del *hiperbólico*, que se corresponde con la *parte racional del alma*.



Partiendo de estas dos *especies* del alma se pensaron dos tipos diferentes de aprendizaje, en II, 3, Quintiliano lo describe así:

[...]unos mantienen la parte racional en su natural libertad, ya que, por la comunicación de la sabiduría, la hacen sobria y la preservan pura; otros, mediante el hábito, cuidan y domestican la parte irracional como si fuera una fiera que se mueve desordenadamente, no permitiéndole perseguir tareas excesivas ni caer totalmente en la indolencia. De los primeros, la filosofía es soberana y guía misteriosa; de los segundos la música es rectora, pues ya desde la infancia modela los *éthé* por medio de armonías y hace más melodioso el cuerpo mediante los ritmos<sup>100</sup>.

A continuación, Quintiliano irá señalando los hábitos que deben enseñarse de acuerdo con las edades, lo cual es importantes porque muestra cómo dentro de la *temporalidad humana* hay mayor predisposición hacia ciertos vicios, pero también hacia ciertos tipos de sonidos, por lo cual, ha de usarse eso a favor para educar en la virtud. Así, empieza con el periodo de *juventud*, donde advierte que: “En efecto, no era posible educar a los excesivamente jóvenes con palabras puras, que sólo poseen la advertencia carente de placer, ni tampoco dejarlos completamente descuidados. Para ellos, así pues, quedaba la educación que no mueve la parte racional antes de tiempo, la cual permanece en reposo durante la juventud, y que beneficia al resto educándola placenteramente en el hábito” (*De Musica*, II, 3)<sup>101</sup>. De modo que, empezando por los niños Quintiliano afirma que estos están inclinados al canto y más dispuestos a los movimientos musicales alegres. Aspecto que vuelve a confirmar en II, 5, donde vuelve a mencionar que los niños tienen disposición a la educación por medio el canto, y éste es placentero. Cuando termina la infancia, comienza una etapa en la que el hombre empieza a sentir su cuerpo con mayor solidez, entonces busca los movimientos naturales a él.

El autor hace mención de algunas de la bondades y principales rasgos de la educación en la primera etapa del hombre, que como se ha señalado, la parte racional todavía no se puede manifestar, pero se puede ir moldeando de la mejor manera para desde la edad temprana el alma pueda estimularse por medio de la música. Y ha de ser la música, pues:

---

<sup>100</sup> (*De Musica*, II, 3): [...] αἱ μὲν γάρ τὸ λογικόν ἐν τῇ κατὰ φύσιν ἐλευθερίᾳ διασώζουσι, φρονήσεως μεταδόσει νηφάλιον τε ποιῶσαι καὶ ἀκηρατον διατηροῦσαι, αἱ δὲ συνήθεια τὸ ἄλογον, ὥσπερ τι θηρίον ἀτάκτως κινούμενον, ἰώνται τε καὶ τιθασεύουσιν, οὔτε τὰς ὑπερβολὰς διώκειν οὔτε μὴ παντελῶς ὑπτιάζειν ἐπιτρέπουσαι. ἐκείνων μὲν ἡγεμῶν καὶ μυσταγωγὸς φιλοσοφία- των δ' ἐτέρων ἀρχεὶ μουσικὴ πλάττουσά τε εὐθύς ἐκ παίδων ἀρμονίαις τὰ ἦθη καὶ τὸ σῶμα ρυθμοῖς ἐμμελέστερον κατασκευάζουσα.

<sup>101</sup> (*De Musica*, II, 4): τοῖς μὲν γάρ χρώματα, τοῖς δὲ ὅγκοι, τοῖς δὲ λόγος ἀλλότρια τῆς ἀλήθειας υποβέβληται, μουσικὴ δὲ ἐνεργέστατα πείθει τοιοῦτοις γὰρ ποιεῖται τὴν μίμησιν οἷς καὶ τὰς πράξεις αὐτὰς ἐπ' ἀληθείας τελεῖσθαι συμβαίνει, ἐν γοῦν τοῖς γινόμενοις βουλῆς μὲν καθηγουμένης, || ἐπομένου δε λόγου, μετὰ δε ταῦτα τῆς πράξεως ἀποτελουμένης, ψυχῆς μὲν ἐννοίαις ἦθη μιμείται καὶ πάθη, λόγους δὲ ἀρμονίαις καὶ φωνῆς πλάσει, πράξιν δὲ ρυθμοῖς καὶ κινήσει σώματος.

En efecto, mientras que unos casos los colores, en otros los volúmenes y en otros las palabras suponen cosas ajenas a la verdad, la música persuade con la mayor eficacia, pues hace la imitación con cosas similares a aquellas con las que se realizan las mismas acciones de verdad. Efectivamente, puesto que en los hechos que acontecen, la voluntad va en primer lugar, le sigue la palabra, tras de ello se realiza la acción, la música imita los *éthé* y las pasiones del alma con los conceptos, las palabras con las armonías y las modulaciones con la voz, y la acción con los ritmos y el movimiento con el cuerpo (*De Musica*, II, 4).

La música en su forma sonora es capaz de recrear diferentes *máthesis*, que cuando actúan en el hombre, lo hacen directamente a su *máthesis*, mientras que otras artes, hacen una imitación indirecta de las cosas -o verdades-, no de la propia estructura del hombre y por lo tanto la *afección* no es inmediata. Es decir, a diferencia de las otras artes, la música puede tener un vínculo inmediato con el hombre. La razón es simple, comparten la misma naturaleza -musical-. De suerte que, a pesar de que racionalmente el hombre no esté listo para aventurarse al estudio teórico de las diferentes ciencias, es posible que vaya teniendo experiencia de aquellas cosas que son verdaderas, como lo son las melodías y los ritmos. Dicha experiencia comienza, necesariamente, desde lo sensible. Con el tiempo es que esos conocimientos se encapsulan en lo teórico y especulativo.

Una vez más el autor no es suficientemente completo con sus explicaciones, pues no dice nada de las etapas intermedias, y de la vejez tan sólo anuncia en II, 5, que éstos se mueven por el *entusiasmo*<sup>102</sup>, es decir, que hay una tendencia a la música, más bien, religiosa. No obstante, se podría pensar que la etapa intermedia se define por los géneros y también por las actividades humanas, pensando en que se haría una especie de adaptación de las organizaciones políticas, a su vez asignadas de acuerdo a los tipos de conocimiento: vigilancia, trabajo y sabiduría de la *República*, así como hay guardianes, también hay artesanos y filósofos<sup>103</sup>, a estos, según su categoría, se fija un tipo de educación.

Una vez más, las etapas de la vida del hombre tienen también su lugar en el sistema de la doble octava. Esta propuesta la desarrolla Quintiliano en III, 17. La *juventud* abarcará los dos primeros tetracordios, el *primero* y el *medio*, que son también la primera octava. Se puede apreciar cómo, principalmente, la *juventud* está del lado del *alma irracional*. Quintiliano piensa que en esta primera etapa todos los hombres son dominados igualmente por las pasiones. Dentro de la juventud, el *tetracordio medio* simboliza las dos formas de vida que hay después de la infancia; la virtud y el vicio. Siguiendo con el *tetracordio conjuntivo*, este representa la *facilidad*, Quintiliano piensa que es el del sonido más agradable y que, debido a su conjunción semitonal, simboliza la naturaleza fácil y

<sup>102</sup> Cf. III, 128-129. El autor aclara que se trata de un estado anímico que se deriva de la inspiración divina.

<sup>103</sup> Cf. *Rep.*, IV, 428d- 429 a.

agradable del vicio. Aunque se pueda apreciar que el *tetracordio conjuntivo* pertenece a la segunda octava, es decir, al *alma racional*, es el *pentacordio conjuntivo*, es decir la *parte impulsiva del alma*, la que ha atender esta etapa de *facilidad*. Este mismo *pentacordio conjuntivo* abarca también la siguiente etapa, es decir, le sigue correspondiendo a la *parte impulsiva* del alma el llevar la siguiente etapa, que, según Quintiliano, el *tetracordio disyuntivo*, al ser mayor, éste representa la *dificultad*. Entre las cualidades técnicas de este tetracordio se dice que “al hacer un cambio por un intervalo de tono<sup>104</sup> y estar limitado por la potencia de la voz, muestra la fuerte e intensa transformación hacia una forma de vida mejor, así como el poder de la virtud. En efecto, en lo más elevado está la sustancia de la virtud, mientras que toda clase de vicio pone en evidencia una naturaleza imperfecta y supone una total impotencia” (*De Musica*, III, 17)<sup>105</sup>. Esta transformación hacia una mejor vida es visible porque, la primera parte del tetracordio se empalma con la *parte impulsiva del alma*, pero la segunda parte ya está en la *parte racional del alma*. Finalmente, en el punto más alto está el último tetracordio, la última parte último pentacordio y el final de la segunda octava. El último de los tetracordios, el *hiperbólico*, estaría representando la última etapa de la vida, donde se espera que la *virtud* sea protagonista.

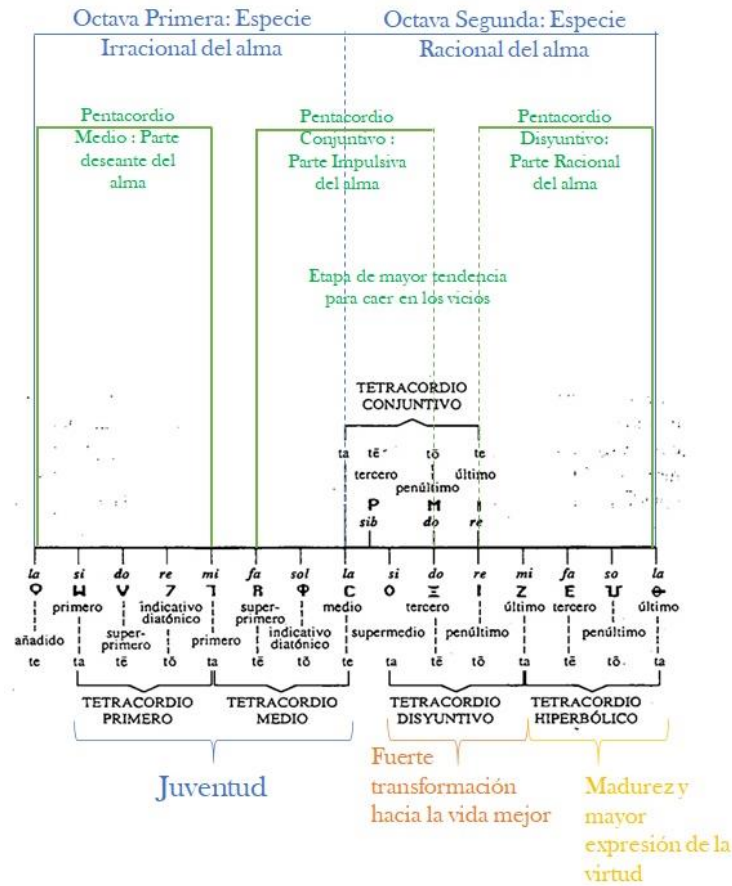
En efecto, en lo más elevado está la sustancia de la virtud, mientras que toda clase de vicio pone en evidencia una naturaleza imperfecta y supone una total impotencia. Por eso algunos sabios han llamado a la perfección de la virtud <<divinidad>>, proclamándola como el supremo orden y salvación para cada individuo; y, conocedores del carácter minorativo y destructivo de toda naturaleza y constitución propio del vicio, le llamaron <<bestialidad>>, en tanto inconveniente al ser racional (*De Musica*, III, 17)<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Quintiliano está considerando que el *tetracordio disyuntivo* está separado del sistema anterior por un tono, lo cual rompe con la continuidad de la serie interválica.

<sup>105</sup> (*De Musica*, III, 17): τονικην δε ποιουμενον μεταβολήν περατούμενον τε τή τής φωνής δυνάμει την σφοδράν καί σύντονον ες το βελτιον βίου μετασταςιν δηλοι τήν τε τής αρετής δύναμιν.

<sup>106</sup> (*De Musica*, III, 17): ἐν ἀκρότητι γάρ αὐτῆς ἡ ὑπόστασις, κακίας δε εἶδος ἅπαν ατελοῦς τε φύσεως ἐλεγχος καὶ παντελής ἀδυναμία, διό καί τινες των σοφῶν τό μεν τέλειον τῆς αρετῆς ὡς μέγιστόν ἐκάστω κόσμον και σωτήριον ἀποφαινόμενοι θεότητα προσειρήκασι, τό δέ τῆς κακίας μειωτικόν τε καὶ φθαρτικόν πασης φύσεως τε καὶ συστάσεως συνειδότες ὡς || ἀπρεπές λογικῶ ζῶω θηριωδίαν ἐπονόμασαν.

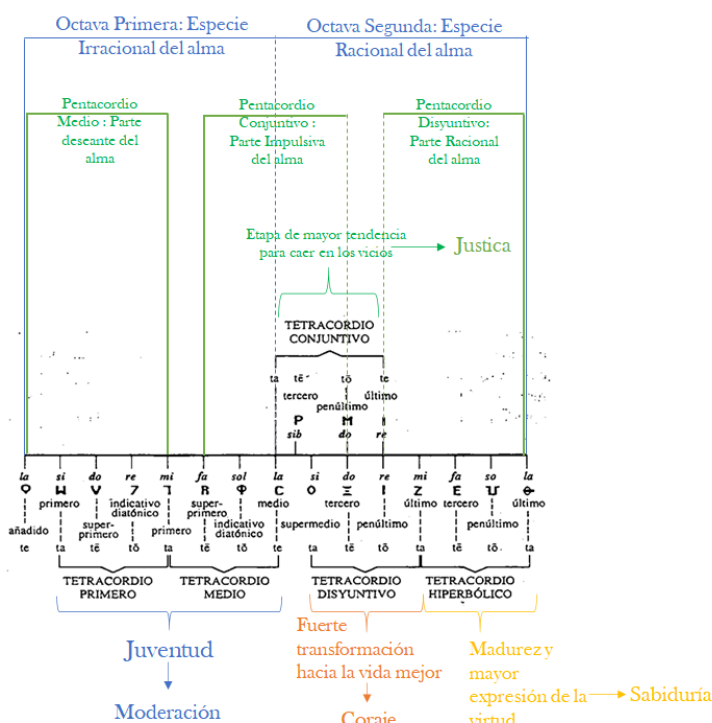


### c) Etapas de la Vida Humana y Las Virtudes Morales

Ahora, con este esquema se puede ver con nitidez el paralelo que también existe entre las etapas de la vida y las *partes* y *especies del alma*, lo cual sugiere que en esas etapas es cuando se tienen las mejores disposiciones para educar dicha *parte* y *especie* del alma. Para complementarlo, en III, 16, Quintiliano también propone que cada etapa debería tener por eje una virtud particular, la cual será el punto gravitacional de la educación -por etapas-. Dando inicio con la *juventud*, la virtud que le asigna Quintiliano es la *moderación*. Como diagnóstico previo, antes se había dicho que en la primera parte de la *juventud* abundan las pasiones, y en su término, hay una bifurcación hacia las dos formas posibles de vida - la virtud y el vicio-. Comenta el autor que la *moderación* tiene una doble actividad. “En efecto, hay un placer que es ilegítimo y, en tanto que recomendamos respecto a él una total abstención y una ausencia de perturbación, lo vincularemos no de modo incoherente al más grave de los sistemas; pero hay otro que es legítimo, por cuyo carácter comedido es recomendable, al

que pondremos, sin caer en el absurdo, bajo el tetracordio medio”<sup>107</sup>. Continuando con el *tetracordio conjuntivo*, a este se le consigna la *justicia*, primero, por su cercanía con la *moderación* y porque su ejercicio espera tener aplicaciones políticas y de la vida personal. Al *tetracordio disyuntivo* le fija el *coraje* siendo que ésta es, principalmente, la virtud que aleja a los vicios y al alma de las inclinaciones corporales. Por último, al *tetracordio hiperbólico*, por naturaleza, le toca la *sabiduría*. Para cerrar con el capítulo 16, Quintiliano sugiere sumar a la reflexión el *sistema de quintas* para tomar en cuenta las partes del alma:

De nuevo si establecemos semejanzas entre estas cosas y las tres quintas, haremos corresponder la primero de ellas a dos virtudes, al colocar juntas a la justicia y la moderación, en tanto que son orden para la parte deseante del alma; la segunda al coraje, ya que muestra la virtud y la sustancia de la parte impulsiva del alma y la alternativa propensión hacia cada una de las dos naturalezas; y la tercera a la sabiduría, pues muestra la esencia racional del alma.<sup>108</sup>



<sup>107</sup> (*De Musica*, III, 16): τῆς γάρ ἡδονῆς τὴν μὲν παράνομον εἶναι συμβέβηκεν, || τῆς ἀποχῆν παντελῆ καὶ ἡσυχίαν ἐπαινοῦντες οὐκ ἀλόγως τῷ βαρυτατῶν συστημάτων ομοιώσομεν, τὴν δὲ ἔννομον, ἥς περὶ συμμετρίαν ὁ ἐπαινος, ἢν οὐκ ἀτόπως τῷ μέσῳ ὑποτάξομεν.

<sup>108</sup> (*De Musica*, III, 16): πάλιν ταῦτα τοὺς διὰ πέντε τρισὶν εἰ παρομοιώσομεν, <τό μὲν πρῶτον δυσὶν ἀρεταῖς ἀποδώσομεν> δικαιοσύνην τε καὶ σωφροσύνην ἀμα τάττοντες ὥς τοῦ τῆς ψυχῆς || ἐπιθυμητικοῦ κόσμον οὖσας, το δὲ δεῦτερον ἀνδρεία τὴν τὸν θυμικοῦ δηλοῦν ἀρετὴν τε καὶ υποστασιν καὶ πρὸς ἑκατέραν τῶν δυνει φύσεων παρὰ μέρος ροπήν, το δὲ τρίτον φρονήσῃ τὴν λογικὴν οὐσίαν δηλοῦν. εἰ μὴ καὶ τὴν δυνάδα τοῦ διὰ πασῶν τῆ γενικῆς τῆς ψυχῆς δυνάδι παραβλητέον, τό μὲν πρότερον τῷ πρακτικῷ καὶ ἀλόγῳ μέρει, το δ' ἕτερον τῷ λογικῷ καθ' ομοιότητα παρατιθέντας.

El autor presenta también una explicación aritmética de las virtudes, así, en III, 24, empieza por afirmar que hay una semejanza de las virtudes con los números. En primer lugar, la *sabiduría* con la *unidad*, pues es unitaria y simple; sigue con el *coraje* y la *diáda*, pensando que en ambos hay un reflejo del impulso y el paso de una cosa a otra distinta; sigue la *tríada* con la *moderación*, que son mezclas proporcionadas entre la deficiencia y el exceso. Finalmente, la *justicia* y la *tétrada*, las cuales expresan la igualdad.

Dicho lo anterior, Quintiliano pretendería que un diagnóstico previo a la aplicación del *fármaco*, tendría que perfilar el *género* y la etapa de la persona en cuestión, para saber cuáles son las *disposiciones* que se tiene a favor y en contra, así como determinar la región del alma que se está atendiendo. Por otro lado, es menester también unir los *sistemas* del alma con los del cuerpo, para que también se tenga atención a los sentidos que tienen mayor afinidad con las partes del alma y con las etapas de la vida humana, de suerte que, éstos son también coadyuvantes en la educación. Es importante pensar que, aunque hay una búsqueda por el despojo absoluto del cuerpo, éste es también el primer medio para experimentar el mundo.

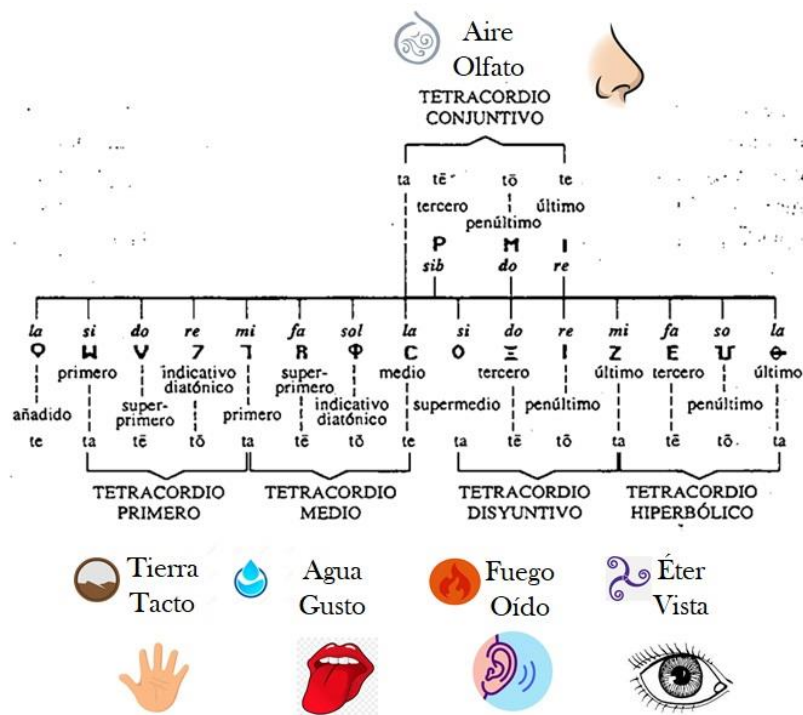
#### 4. Sentidos Físicos y Los Bienes Corporales

En los sentidos también existen diferentes grados de perfección. En total son 5 sentidos y por eso se adaptan con el sistema de tetracordios. Siguiendo el orden que ofrece Quintiliano en III, 14, al *tetracordio primero* le asigna el *tacto*, probablemente sea el sentido que más se asocia con el cuerpo y porque éste lo cubre por completo. Al *tetracordio medio* le fija el *gusto*, pues, siguiendo al autor, el *gusto* es una extensión del tacto. Sigue el *tetracordio conjuntivo*, va con el *olfato* por su cercanía y reciprocidad con el *gusto*. El *tetracordio disyuntivo* se vincula con el *oído*, ya que está alejado de los otros sentidos, tal como el *tetracordio disyuntivo* se aleja del *tetracordio medio* por el *conjuntivo*. Finalmente, el *tetracordio hiperbólico* con la vista, que, así como éste es el tetracordio más agudo, así también la vista es el sentido más perfecto. A diferencia de los otros sentidos, no necesita de la proximidad de los objetos para percibirlos.

El autor propone mencionar en el mismo capítulo las analogías de los sentidos con los elementos:

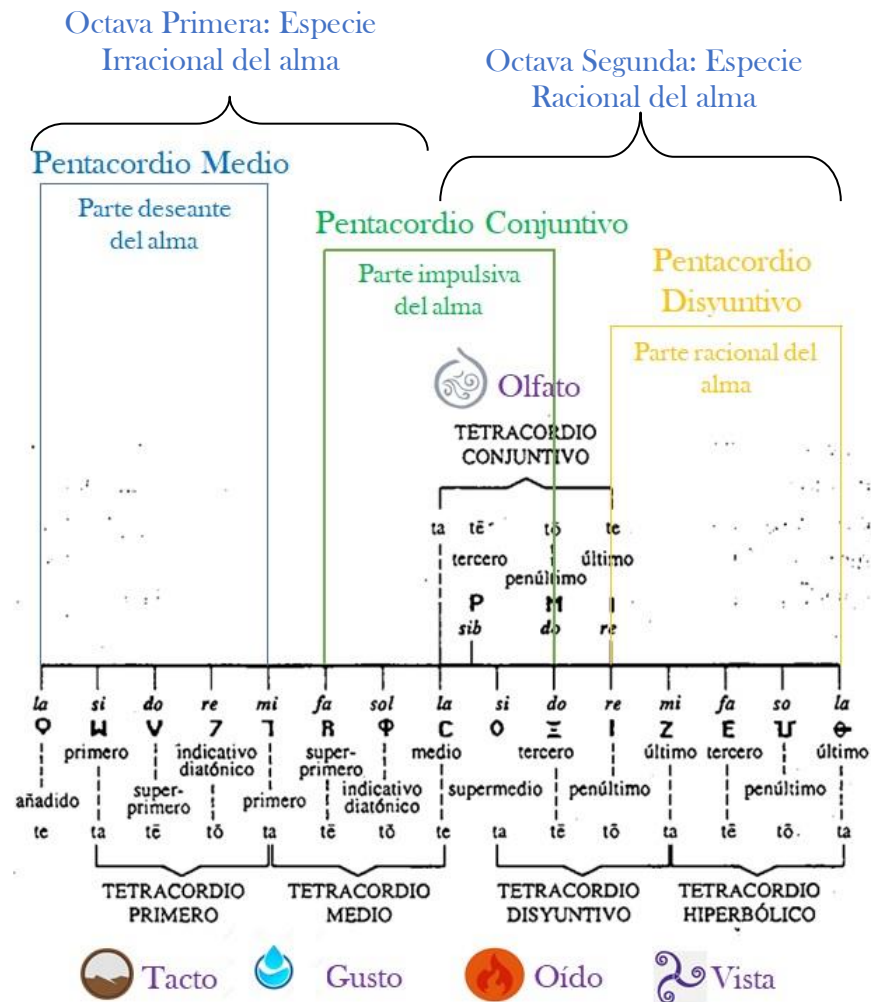
[...]la tierra, como elemento consistente, es análoga al tacto, el cual es capaz de distinguir lo duro y lo blando; el agua es análoga al gusto (pues a través de la humedad el gusto es capaz de percibir las cualidades); el aire es análogo al olfato (pues mediante la respiración se prueban todas las fragancias); el fuego lo es al oído (pues este sentido actúa bien con mucho calor, mientras que con el frío se corrompe y se destruye, y por eso se ha colocado delante un protector de viento, las

orejas); y el éter es análogo a la vista (pues la actividad de la vista se produce mediante un cuerpo así iluminado)<sup>109</sup>.



Ahora, habrá que sumar a este mismo esquema el *sistema de quintas* con las *partes del alma* para conocer sus afinidades.

<sup>109</sup> (*De Musica*, III, 14): [...] γην μὲν ὡς ἀντίτυπον ἀφ᾽ ἰσχυρῶν τε οὐσῆ καὶ μαλακῶν ἀντιληπτική, ὕδωρ δὲ γεύσει (δι᾽ ὑγρότητος γάρ αὐτῇ τῶν ποιότητων αἰσθητική), ἀέρα δ᾽ ὀσφρήσει (δι᾽ ἀναπνοῆς γάρ εὐωδίαί πάσαι δοκιμάζονται), πῦρ δὲ ἀκοή (θερμότητι γάρ ἐνεργεῖ πολλή τουτί τό αἰσθητήριον, ψυχρότητι δὲ φθείρεται τε καὶ ἀπόλλυται, διό καὶ προβέβληται τό τῶν ὠτων ἀλεξάνεμον), αἰθέρα δὲ ὁράσει (διὰ γάρ αὐγοειδούς ταύτη σώματος ἢ ἐνέργεια).



Cada vez que se suman componentes al sistema de la doble octava se debe tomar en cuenta que estos van concordando porque hay en ellos algo semejante, así los elementos con los sentidos, así los sentidos con las partes del alma. Quintiliano habla de esta relación en III, 15, de lo cual destaca lo siguiente:

En efecto, la quinta que va a través de los sonidos primeros [*hypátôn*] y medios [*mésôn*] muestra en la naturaleza humana el gusto y el tacto a la vez, a causa de que la actividad de estos sentidos ejerce sobre cosas consistentes; y en el universo, la tierra y el agua, debido a su igual propensión hacia el centro. Asignamos la quinta que va por los sonidos conjuntivos [*synêmménôn*], por un lado el olfato y, por el otro, al aire, por las causas que hemos dicho. Y asignamos la quinta que va por los sonidos disyuntivos [*diezeugménôn*], por un lado, al oído y a la vista (pues la afinidad de ambos

sentidos se debe al calor, al que no es posible ver separado de la luz), y, por el otro, al fuego y al éter, pues ambos elementos ocupan la región de arriba.<sup>110</sup>

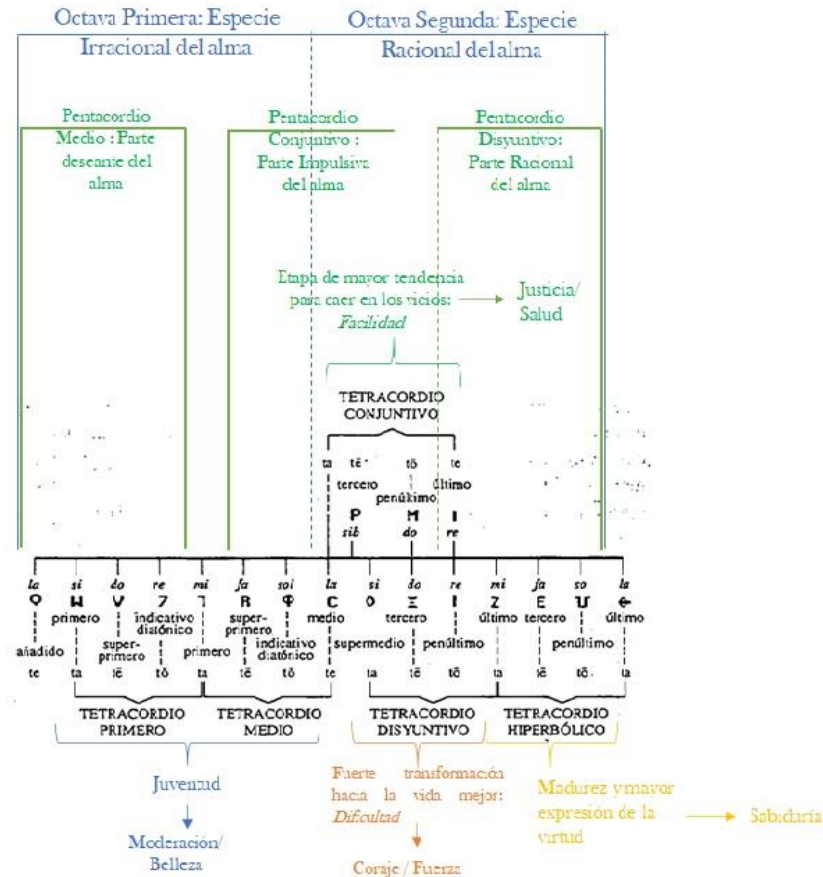
Ahora, aunque el autor no lo mencione, es posible conectar también con las etapas de la vida y las virtudes, de modo que, en el punto más bajo está la *juventud*, donde abundan las pasiones, a esta etapa le corresponden los sentidos del *tacto* y el *gusto*, que como podría interpretarse, es por medio de estos sentidos que se encuentra mayor placer irracional, y, por lo tanto, con una natural predisposición a la vida de los vicios corporales. Viniendo de la *juventud*, donde la racionalidad apenas se hará presente, los estímulos físicos son los que marcan las pautas para la vida a elegir, de ahí la importancia del estímulo adecuado del alma antes de la racionalidad, por ello se busca la *moderación* como una búsqueda proporcional de la deficiencia y el exceso. Por eso, en la siguiente etapa, que es cuando el cuerpo adquiere más vivacidad y solidez, debe culminar la *moderación* con la *justicia*, pues es la etapa donde puede haber mayor propensión a los vicios, y la *justicia* es la manifestación de la moderación previa. La siguiente etapa será de madurez, donde el *coraje* es el eje central para transformar la vida en la consistencia de los buenos hábitos. El *coraje* se representa como el aire fuerte y persistente que tendrá su fin en la *sabiduría*, la última de las etapas, donde ya se ha agudizado el aprendizaje y la razón ha asumido legítimamente su dominio.

Por último, están los *Bienes Corporales*, que serán algo así como las virtudes físicas que predominan en las etapas de la vida humana. Siguiendo con el capítulo 24 del Libro III, Quintiliano diría que en la etapa de *juventud* que va acompañada de la *moderación*, tiene como bien corporal la *belleza*- física- por su buena proporción de las partes y de los colores. La etapa de *facilidad*, que va con la *justicia*, se homologaría con la *salud* debido a la concordia entre las partes que se modera. Sigue la etapa de *dificultad* con el *coraje* y la *fuerza* debido a la persistencia que se requiere para mantenerse en los buenos hábitos. Finalmente, está la etapa de más madurez, donde rige la *sabiduría*. Quintiliano no menciona ningún bien corporal, pues el sabio ya ha aplicado adecuadamente las proporciones en su vivir.

Después de agregar los últimos aspectos en la descripción, la ilustración con los elementos añadidos se vería de la siguiente manera:

---

<sup>110</sup> (*De Muisca*, III, 15): τό μὲν γάρ δι' ὑπάρ\των καί μέσων ἐν μὲν ἀνθρώπου || φύσει γεῦσιν καί ἀφήν ἅμα δηλοῖ διὰ τὴν ἐν ἀντιτύποις αὐτῶν ἐνέργειαν, ἐν δὲ τῷ παντὶ γῆν καὶ ὕδωρ διὰ τὴν ἐπὶ τὸ μέσον ἐπίσης ροπὴν τό δὲ κατὰ συνημμένων <νέμομεν> οὐδὲ μὲν ὁσφρήσει, οὐδὲ δὲ ἀέρι, δι' αὐτῶν εἰρήκαμεν αἰτίας· τό δὲ κατὰ διεζευγμένων οὐδὲ μὲν ἀκοή τε καὶ ὁράσει (διὰ <γάρ> θερμότητος, ἢν χωρὶς αὐγῆς οὐκ ἐστὶν ἰδεῖν, ἀμφοτέρων ἢ κοινωνία), οὐδὲ πῦρ καὶ αἰθέρι τὸν ἀνω τόπον ἀμφοτέροις κατεληφόσιν.



## VIII. Ensamble: La Afectividad Musical

### 1. Los Componentes Musicales

Lo último que restaría sería hacer una lectura general con todos los factores expuestos con anterioridad para finalmente brindar una respuesta a la pregunta inicial de la investigación. Primero se atenderán los aspectos generales del sistema de la doble octava, integrando los sistemas de quintas y cuartas, luego se hará una exposición de las cualidades de los *modos* de acuerdo con las características ofrecidas en el desarrollo del texto.

La primera octava, esta empieza en el *sonido añadido* y termina en el *sonido medio* del *tetracordio medio*. Respecto al alma, ésta abarca la *especie irracional*, es decir, un periodo de la vida humana donde la racionalidad todavía no se hace presente, en su lugar las pasiones son lo que predominan que, musicalmente, se expresa con el *pentacordio medio* y parte del *pentacordio conjuntivo*. El primero de estos pentacordios representa la *parte desceante del alma*, que es la que mayor tendencia tiene a las pasiones. Por otro lado, está la *parte impulsiva del alma*, con mayor inclinación hacia las penas y la ira. Estas características se encuentran emparentadas con los dos primeros tetracordios y

con la primera etapa de la vida humana, la *juventud*, donde, precisamente, lo más concreto en la experiencia humana es la física, y dentro de ella, la más básica de todas, que es por medio del *tacto* y del *gusto*. De estos sentidos se pueden desprender vicios corpóreos, como la gula y la lujuria, de ahí que la *moderación* sea la virtud más adecuada para los retos que esta etapa implica, y tal parece que, cuando esa *moderación* se encuentra y aplica entre las cosas materiales, deviene el *bien corporal* de la *belleza*. Pues, por una parte, el cuerpo que es moderado es bello, pero también empieza a reconocer que lo bello, en general, implica proporción.

El *tacto* se acompaña del elemento de la *tierra*, pues es lo más común que hay en la región que habita el hombre. El *gusto* se vincula con el *agua* porque necesita de ésta (saliva) para poder reconocer sabores. En otro punto están las estaciones del año, el primer tetracordio se homologa con el *otoño*, que representa un tiempo de espera y escasez, tal como lo es la vida humana, donde los recursos aún son escasos y un tanto primitivos como en los tiempos de sequía, por lo cual es también plausible añadir el carácter *pasivo* del otoño, que igual que la vida humana, es aún una temporalidad donde la actividad -racional- está en preparación. El *tetracordio medio* es puesto con el invierno, mismo que tiene un carácter activo debido a la fuerza de los fríos y la constante actitud de sobrevivencia del hombre.

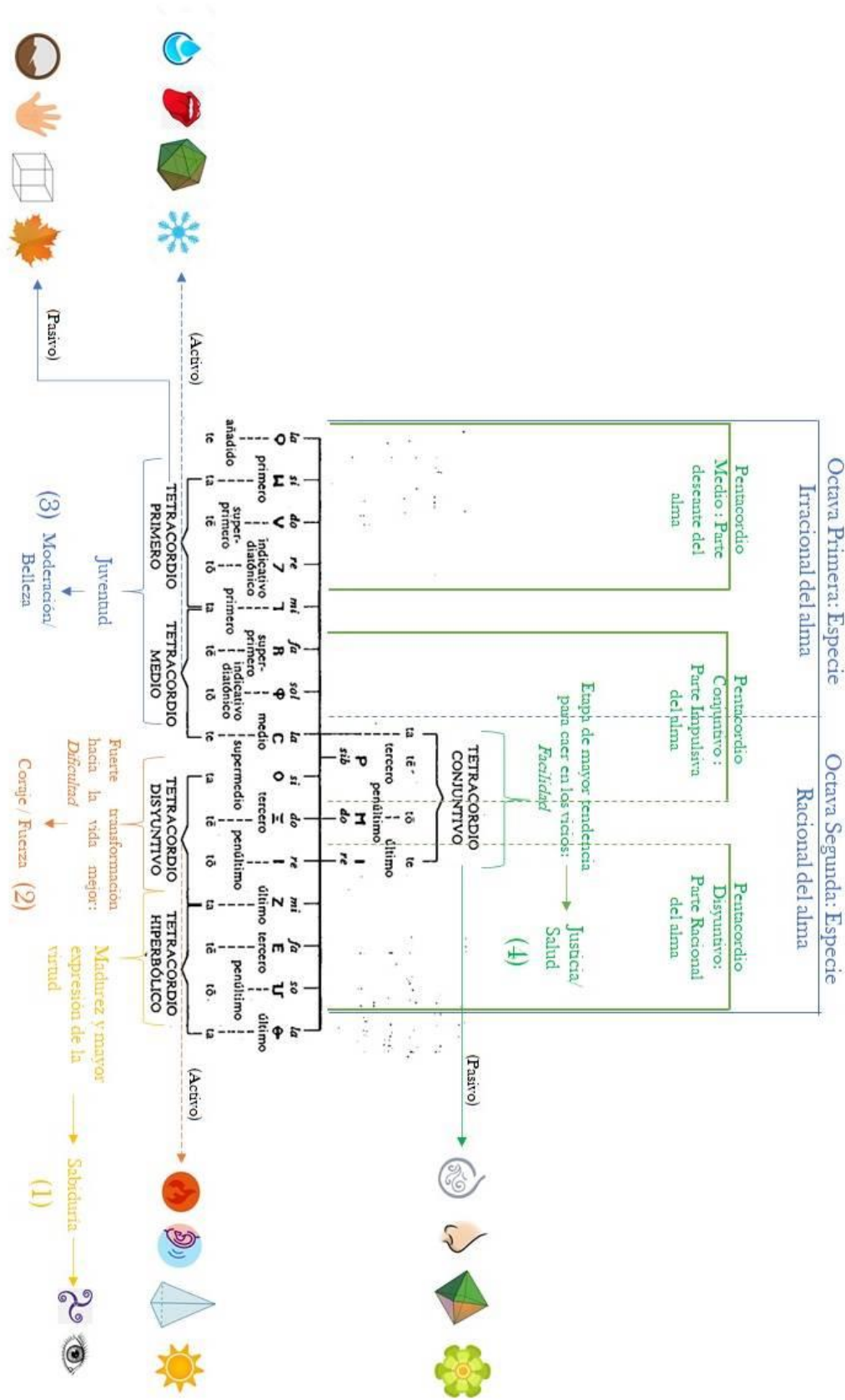
La segunda octava es más compleja que la primera, ésta va a estar conectada con la *especie racional del alma*, abarcando también parte del *pentacordio conjuntivo*, que es la segunda parte del alma impulsiva, y con el *pentacordio disyuntivo*, que es la *parte racional del alma*. Lo que se marca aquí es el paso al gobierno del alma *concupiscible* frente a la *irascible*. La primera octava termina con la *juventud* y la segunda octava abarca las demás etapas de la vida del hombre. La *juventud* termina con un tensión en la que se tiene que optar por el camino de la virtud o el vicio, la siguiente etapa tendrá que ser para hacer frente a esa decisión, pues, la razón ya está presente pero con la dificultad de que el *tetracordio conjuntivo* representa la etapa de la vida donde hay mayor *facilidad* para caer en los vicios, pues es cuando el cuerpo adquiere mayor fuerza y sus impulsos, si no están bien direccionados, pueden tener paradero fácil en los vicios, de ahí que sea la etapa de *facilidad*-para caer en los vicios-. Por esa razón al *tetracordio conjuntivo* se le da la virtud de la *justicia*, como la conquista de las moderaciones que, expresando en lo físico, es la *salud*, puesto que se ha logrado un alejamiento de los vicios. Al *tetracordio conjuntivo* le corresponde el *olfato* y el *aire*, pues, sin este elemento, no podría el *olfato* percibir ni discernir entre los diferentes aromas. A diferencia del *tacto* y el *gusto*, el *olfato* es un sentido más agudo y requiere de mayor esfuerzo para hacer un reconocimiento de los objetos, y esto es lo que demanda la parte del *tetracordio conjuntivo* que pertenecen a la segunda octava, que haya un mayor esfuerzo del uso de la razón, frente al *tacto* y

*gusto* que son más pasivos y sencillos de apreciar. Al *tetracordio conjuntivo* lo homologa Quintiliano con la *primavera*, y al igual que las etapas de la vida, esta es una etapa en la que hay un resurgimiento tras los fríos del invierno. La primavera, al igual que el otoño, son estaciones *pasivas*. En el caso de la *primavera* recibe tanta luz como el alma recibe la llegada de la racionalidad.

Continuando con el *tetracordio disyuntivo*, dentro de la segunda octava, éste pertenece por completo a la *especie racional del alma* y comparte pentacordios, una parte con el *conjuntivo* y otra con el *disyuntivo*. Este tetracordio es el puente entre la *parte impulsiva* y la *parte racional* del alma, y por ello es que la virtud para esta sección es el *coraje* y como *bien corporal* la *fuerza*, pues, una vez que se ha logrado la *justicia* sobre la *moderación*, ésta no es permanente, sino que requiere de un esfuerzo constante que amerita de valor y coraje para no desistir. Cuando el hábito se ha mantenido, se manifiesta la *fuerza*. Este tetracordio se homologa con la etapa de la vida de la *dificultad*, pues es cuando ya hay madurez, ya ha habido varias conquistas, pero todas ellas pueden perderse si no hay persistencia en los hábitos. Para este tetracordio le vienen de compañía el *oído* y el *fuego*. El *fuego* representa la virtud y el bien corporal asignado a este tetracordio, sin lugar a dudas, es una etapa de la vida donde hay mucha tensión, por lo que no puede ser pasiva. En cambio, el fuego marca esta etapa como *activa*, al igual que el *verano*, que es la estación del año donde más actividad humana hay.

El último tetracordio, el *hiperbólico*, está en la parte más racional, pues, está al final de la octava segunda y sólo converge con el *pentacordio disyuntivo* que alude a la *parte racional del alma*. En las etapas de la vida, es la de mayor madurez, donde lo esperado es que la virtud de la *sabiduría* se haga la soberana y se exprese en todo esplendor. Para este tetracordio el elemento es el *éter*, cuya cualidad es lo etéreo y divino. Por sentido, se le asigna la *vista*, por ser el más agudo e independiente de lo material. Quintiliano no fija ni una estación del año ni un bien corporal, pues, la *sabiduría* lo que expresa es también la unidad -de todo lo anterior-.

Integrando la mayoría de los factores al sistema de la doble octava, la ilustración sin los *modos* quedaría así:



## 2. La Respuesta Afectiva

El esquema de la doble octava nos permite poner en una sola vista las *disposiciones* generales con sus diferentes convergencias y agrupaciones, siendo que la división de los sistemas va delimitando lo particular y más *conveniente* entre sus paralelos. El mismo esquema permite dar una lectura donde fácilmente se pueden reconocer los grados de perfección desde el *sonido añadido* hasta el *sonido último*, recordando así que el hombre se ubica por debajo de la región lunar debido a la *caída del alma*. Estando encarnada el alma, dependiendo de los ciclos cósmicos y de su temporalidad como ser humano tendrá más afinidad a cierto tipo de sonidos, así como también habrá algunos que le sean más *convenientes* para potenciar las virtudes y bienes corporales que cada etapa tiene como *disposición*. Con otras palabras, se deberá evaluar como un *diagnóstico* cada etapa para determinar lo que le es más *conveniente*. Al margen de una conveniencia general, se buscará que, llevando el proceso musical adecuado, o sea la *vida filosófica*, se logre el fin de preparar al alma para su trascendencia, logrando así el término de los ciclos de reencarnación.

El hombre siente lo que siente con la música porque, en primer lugar, tiene una *máthesis* que contiene configuradas diferentes potencias para los diferentes ciclos cósmicos y humanos. También, gracias a la *máthesis*, el hombre se verá *co-afectado* por diferentes estímulos de su región, así como de los que le llegan de regiones superiores. De acuerdo con el autor, en la *caída del alma*, ésta fue tomando materia de cada uno de los cuerpos celestes y los hizo propios. De esta manera, el hombre puede verse *co-afectado* en tanto que tiene materia común con los cuerpos del cosmos, a esta forma de afección se le llama *Principio de Simpatía*, el cual se complementa con la idea Neoplatónica de que, tomando en cuenta la distancia de los cuerpos, se recibirá mayor o menor *emanación* de los cuerpos que se estén *co-afectando*. La *región sublunar* es la más distante de la región divina, no obstante, por medio del ejercicio de la música y la filosofía será capaz de potenciar sus *pre-configuraciones* para poder *recordar* las verdades olvidadas tras la *caída del alma*.

Entre sus *pre-configuraciones*, hay una que es voluntaria del alma, que es la de la tendencia hacia lo masculino y femenino, cuya elección hace antes de encarnar. Esta *disposición* también será importante, pues será una determinación general para la afinidad con los cuerpos y sonidos. Las siguientes disposiciones son involuntarias, como *afecciones* recibidas de las *emanaciones* de las regiones superiores, las estaciones del año o las particularidades de cada tetracordio en su recorrido en las etapas de la vida humana. Todos los engranes de las *máthesis cósmica y humana* van rotando, y las distintas *disposiciones* van embonando armónicamente de acuerdo a los ciclos. Según las configuraciones humanas internas junto con las externas, la *experiencia musical* tendrá una

*predisposición* global, que no puede ser exactamente igual para todos los seres humanos, pues cada uno tiene una mezcla de pasiones diferentes, una educación que lo hace más agudo y afín a los sonidos y un recorrido distinto de la vida filosófica. A pesar de las variables particulares, se ha hecho el esfuerzo de exponer los aspectos que engloban las *predisposiciones* generales.

### 3. Los Modos

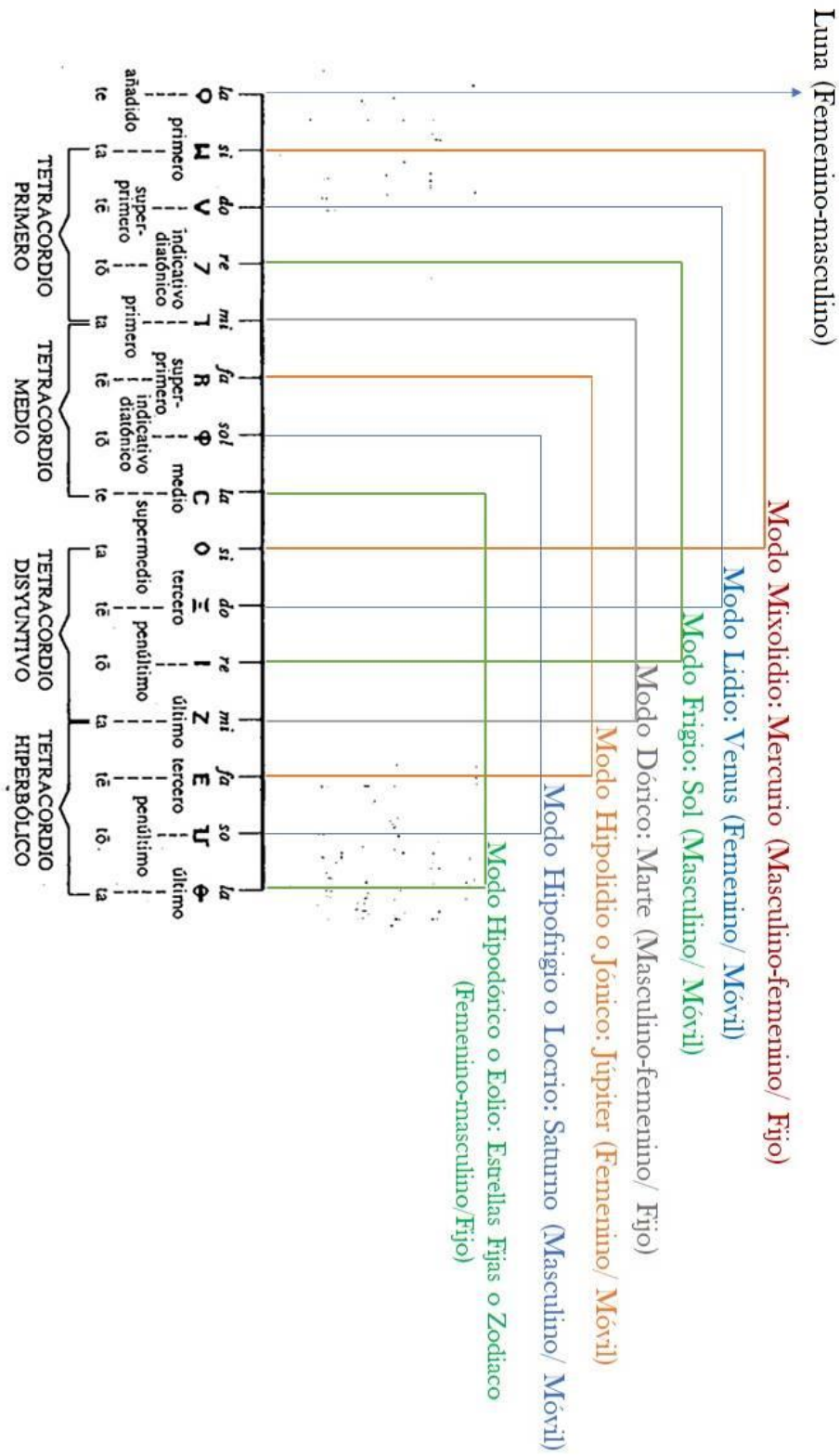
La aplicación musical de los *modos*, está basado en el reconocimiento de efectos generales que suscitan por el uso de cierto grupo de sonidos en secuencias específicas. Tras el conocimiento de sus efectos y bondades, sus aplicaciones son dos: o para potenciar lo que le es semejante o, siendo un opuesto, un medio para llegar a un equilibrio. Entre las características podemos dictaminar lo siguiente:

- Modo Mixolidio: Este modo empieza el *sonido primero* del *primer tetracordio* (τα) que es masculino/ femenino. Dentro del sistema de la doble octava, ocupa su lugar con el primer sonido del *tetracordio primero*, este es un sonido *baripónico*, lo cual hace que esta escala sea de carácter fijo. Al pertenecer al primer tetracordio también se homologa con el elemento de la *tierra*, que es de actividad *pasiva*, le corresponde el sentido del *tacto* y la estación del año, *otoño*. Su planeta es Mercurio.
- Modo Lidio: Comienza en el *sonido súper-primer* del *tetracordio primero* (τη) que es femenino. Este es un sonido *mesopónico*, por lo cual es una escala móvil. También está dentro del *tetracordio primero*, por lo cual se homologa también con el elemento de la *tierra*, que es de actividad *pasiva*, le corresponde el sentido del *tacto* y la estación del año, *otoño*. Su planeta es Venus.
- Modo Frigio: Empieza en el *sonido indicativo* del *tetracordio primero* (τω) que es masculino. Se trata de un sonido *oxipónico*, por lo cual el *modo* es de carácter móvil. Puesto que también pertenece al *tetracordio primero*, se homologa con el elemento de la *tierra*, que es de actividad *pasiva*, le corresponde el sentido del *tacto* y la estación del año, *otoño*. Su cuerpo celeste es el Sol.
- Modo Dórico: Comienza en el *sonido primero* del *tetracordio medio* (τα) que es masculino/femenino. Es un sonido *apónico/baripónico*, lo cual hace a este modo el segundo de carácter fijo. Este es el sonido intermedio de la *primera octava*, pertenece al *primer sonido* del *tetracordio medio*. A este modo le corresponde el planeta a Marte, que es de

actividad *activa*, se le asigna también el sentido del *gusto*, el elemento agua y la estación del año, invierno.

- Modo Hipolidio o Jónico: Tiene inicio en el *sonido súper-medio* del *tetracordio medio* (τη) que es femenino. Este es un sonido *mesopícnico*, por lo cual es un modo móvil. El *tetracordio medio* se le homologa con el elemento del *agua*, que es de carácter *activo*, con el sentido del *gusto* y el *invierno* como estación del año. Su planeta es Júpiter.
- Modo Hipofrigio o Locrio: Comienza en el *sonido indicativo* del *tetracordio medio* (τω) que es un sonido masculino. Es un sonido *oxipícnico* lo que le da al *modo* una cualidad móvil. Por pertenecer al *tetracordio medio*, éste se homologa con el elemento del *agua*, que es de carácter *activo*, con el sentido del *gusto* y el *invierno* como estación del año. Su planeta es Saturno.
- Modo Hipodórico o Eolio: Empieza en el *sonido medio* del *tetracordio medio* (τε) que es un sonido femenino/masculino. Es un sonido *apícnico/baripícnico*, lo que hace a este *modo* ser fijo. Está dentro del *tetracordio medio* y, por lo tanto, se homologa con el elemento del *agua*, que es de carácter *activo*, con el sentido del *gusto* y el *invierno* como estación del año. A este *modo* le corresponde el Zodíaco o las Estrellas Fijas.

Entere algunas generalidades, es rescatable notar que los sonidos mixtos (masculinos/femeninos y femeninos/masculinos) son *fijos*, mientras que los que son puros en su género, son móviles, como si debido a su mezcla, fueran más pesados y no pudieran tener un movimiento independiente. Los tres *modos* fijos son: Mixolidio, Dórico e Hipodórico. De los *modos* móviles, los femeninos son el Lidio e Hipolidio, mientras que los móviles masculinos son el Frigio e Hipofrigio.



## IX. Conclusiones

En contraste con la postura inicial del musicólogo Hans H. Eggebrecht, es posible encontrar en la Filosofía y el pensamiento musical antiguo una respuesta más cabal a la *respuesta afectiva* del hombre, donde lo cultural, histórico, político, social es importante, pero éstos se supeditan al mismo pensamiento musical. En efecto, la propuesta de Arístides Quintiliano resulta ser muy abarcante por su definición de música, así como también por las diferentes aristas que fundamentan su pensamiento, entre ellas, la principal es el *pitagorismo platónico* ya éste lo complementa con preceptos estoicos y neoplatónicos que permiten extender la coherencia de la *harmonía* cósmica y sus modulaciones.

En el primer capítulo es visible lo dificultoso que puede ser un estudio homologado de los *modos antiguos*, tema de interés pues, a partir de éste se puede cuestionar si la *respuesta afectiva* es dada solo por el hombre y su contexto o si la música como *fenómeno sonoro* contiene cierta causalidad. De acuerdo a los antiguos, la *música sonora* tiene potencias capaces de suscitar en el hombre un efecto específico, no obstante, no es sino hasta Arístides Quintiliano donde se pueden hallar desarrollos que permitan dicha argumentación. A lo largo del capítulo dedicado al pensamiento de Quintiliano se aprecia que la respuesta no puede ser inmediata, sino que exige un extenso recorrido entre el macrocosmos, microcosmos junto con sus fundamentos matemático-musicales.

Muchas son las limitaciones que existen para poder lograr un estudio fidedigno de la música antigua, como lo es la falta de consistencia en la terminología, las diversas apreciaciones en distintas regiones, una falta de sistema de afinación, la carencia de una notación musical, entre otras cosas. A pesar de ello, se pueden aún recopilar algunos de los testimonios que ofrecen algunas cualidades de las experiencias musicales que cada uno de los *modos* posee. Para emprender la búsqueda de la causalidad de los efectos de las experiencias musicales se direccionó la investigación hacia el tratado musical más completo de la antigüedad que, según los estudiosos, se trata de *Sobre la Música* de Arístides Quintiliano.

La obra de Quintiliano demanda asumir muchos supuestos, principalmente metafísicos, pues, mientras el autor desarrolla sus tesis con la imperante preocupación de que la filosofía y la música sean las vías más dignas para la trascendencia del alma, se asume que todo su tratado se leerá a la luz de un platonismo que fundamenta la doctrina del alma, un neoplatonismo que contiene los grados de perfección según las regiones, y un estoicismo que mantiene la lógica de las dinámicas co-afectivas (*simpatía*). Arístides también asumirá que, gracias al pitagorismo, las matemáticas no se estudiarán

restrictivamente en su forma aritmética, sino que, éstas se usarán para expresar la *Naturaleza* en sus distintos grados de ser, así la aritmética, pero también la geometría, la astronomía y la música.

El autor del tratado musical no se propone explícitamente a abordar la *afectividad* de la música o explicar a qué se debe la *respuesta afectiva*, su principal atención está en dos cosas: devolver a la música su estatuto científico y artístico, siendo que en ella están contendidas las verdades más bellas, porque el cosmos fue creado con esas *razones*, ésta será el mejor antídoto para el alma caída. Por esa razón, su segunda ocupación es la educación musical, de suerte que ésta sea la vía con la que el alma pueda llevar la vida filosófica que le garantice el fin de los ciclos de reencarnación. De modo que, el enfoque de Quintiliano es, predominantemente, sobre la educación y ésta requiere de una evaluación previa para determinar la mejor forma y dosis de educación para las almas. Cada uno de los aspectos a considerar en el *diagnóstico* son las mismas *disposiciones* -particulares- que hay para la *respuesta afectiva*. Mientras Quintiliano explica lo necesario para una buena o mala educación, también está exponiendo las posibles experiencias musicales en diferentes circunstancias.

Dichas circunstancias son específicas en cierta forma y en otra no. Por un lado, Quintiliano suscribe la temporalidad del hombre con los ciclos de la Naturaleza, de tal manera que, el hombre tenga siempre que adaptarse al curso natural y cuando no lo hace, ningún beneficio puede encontrar para su vida. En cambio, si se suscribe de manera particular y como sociedad, hallará *lo conveniente* para obtener beneficios. Por otro lado, Quintiliano expone las etapas de la vida humana con el orden de los cinco tetracordios dentro del sistema de la doble octava, en cada etapa se expresan las *disposiciones* físicas y del alma, así como las geométricas y astronómicas. A su vez, cada etapa está regida por una virtud y un bien corporal, que, en conjunto son las guías del alma para su formación y última finalidad. De acuerdo a estas *disposiciones* se plantea lo que corresponde a una tendencia natural en el ciclo del hombre con su paralelo cósmico. Grosso modo, es perceptible el progreso del alma irracional hasta su punto de mayor madurez y racionalidad. Tal como se insiste, cada etapa está delimitada por ciertas tendencias naturales que hacen al hombre más afín a cierta musicalidad sonora y cósmica. Sumado a ello es importante mencionar la particular tendencia que cada hombre tendrá hacia lo masculino y femenino, pues, antes de que el alma encarnara tuvo la oportunidad de elegir un cuerpo masculino o femenino, y aunque éste no se le haya podido conceder, el alma, de suyo, no tiene un género, pero siempre tendrá una tendencia, que en la vida se expresa como una afinidad hacia la forma de ser y actividades dentro de una *polis*. Así mismo, esa afinidad estará presente en las tendencias musicales sonoras. Globalmente, las tendencias entre los géneros, lleva a cada hombre

individual a crear una mezcla particular de pasiones, lo que haría que la dictaminación de la música como *fármaco* pueda ser distinta, pues, a veces las tendencias ayudan a potenciar al alma y otras veces se aplican como opuestos para buscar un equilibrio. En suma, estos dos puntos son los más generales e importantes para el diagnóstico musical; las etapas de la vida y el género.

Por otro lado, están los aspectos externos al hombre que en él influyen para su experiencia musical, pues, no sólo es diferente apreciar música en *la juventud* que en la *vejez*, también lo es distinto en la primavera que en el otoño. Lo principal es señalar que los ciclos cósmicos influyen en la apreciación musical, pues, tal como afirma el estoicismo, todos los cuerpos del cosmos se están constantemente *co-afectando*. Y como agregaría el neoplatonismo, de estos cuerpos recibimos ciertas emanaciones que depende de la distancia que haya respecto a ellos. Y, puesto que el cosmos no es estático, tampoco las distancias son siempre las mismas entre los cuerpos. A pesar de que la Tierra se mantiene fija, en la región sublunar también afectan las modulaciones cósmicas, haciendo que la *disposición* pasivo-receptoria de la Tierra sea cambiante.

Cuando el hombre aprende a leer la *máthesis* de lo que rige su vida, encuentra *lo conveniente*, es decir, todo aquello que le permite estar en *harmonía* con el Todo. Esto se puede ver expresado en sus esmeros por crear calendarios y administrar sus diversas formas de vida de acuerdo al orden natural. También es posible apreciar *lo conveniente* cuando la educación se fundamenta de acuerdo al diagnóstico de los tetracordios. Ese es el verdadero camino de la *vida filosófica*, el gran antídoto de la *caída del alma*. A pesar de la *caída del alma*, en ella yacen las *preconfiguraciones* necesarias para su retorno, aunque ello implique el gran esfuerzo de *la vida filosófica*. Entre las particularidades más destacables que también explican la *respuesta afectiva* del hombre, está el hecho de que, durante la *caída*, el alma tomó para sí un poco de materia de todas las esferas. De acuerdo al estoicismo, la materia común entre los cuerpos es lo que posibilita su *co-afectividad*, es decir, el *efecto simpático*. Aunque, como se ha indicado antes, esta *co-afectividad* está al margen de las *emanaciones* -neoplatónicas-. Al autor le interesa resaltar la condición humana, que se haya en la región más baja de todas, donde permea la imperfección y corruptibilidad. La ubicación cósmica del hombre es una *disposición* relevante de describir, pues ésta enmarcará cómo serán las condiciones de la *experiencia musical*, que primeramente tendrá que ser *sonora*. Una vez que el alma se esfuerce en el estudio y recuerdo de la *máthesis* viene la experiencia de la *música especulativa*. ¿Cómo se aprecia la *música especulativa*? Con la *vida filosófica*.

A lo largo de *la vida filosófica* no deja de haber *música sonora*, lo importante es el *diagnóstico* y la dosis que se aplica del *fármaco*, procurando así, *lo conveniente* para cada circunstancia. Ahora, no es

posible reconocer *lo conveniente* sin antes asentir la convergencia entre la *máthesis* cósmica y humana. El hombre tiene una respuesta particular y específica por que se azuza un estímulo particular -del hombre- dentro de un ciclo del cósmico. La *respuesta afectiva* no se configura aisladamente en el hombre, y ello tampoco significa que se deba a un factor histórico, cultural, social o político, sino a las *co-afecciones* cósmicas. Cuando se entrama las *disposiciones* del cosmos con las sugerentes a potenciar según los tetracordios y se aplica la música sonora correspondiente, entonces el hombre tendrá la más conveniente de las experiencias musicales. No puede ser el hombre aislado ni la música por sí sola, sino ambas partes, junto con los ciclos cósmicos, las que configuran la *respuesta afectiva conveniente o no-conveniente*.

Arístides Quintiliano se esmera en destacar todos los rubros necesarios para evaluar la *música sonora* más conveniente, si bien no para toda circunstancia, al menos para una idea general dentro de la educación. Los *modos* son entonces, formulaciones que se establecen a partir de efectos musicales reconocidos (*éthos*). Tal como se menciona en el capítulo II, algo así como un *catálogo de experiencias musicales matematizadas*. Quintiliano esperaría que sus aplicaciones fueran realizadas en tenor del *diagnóstico* sugerido para que el efecto fuera el más *conveniente*.

En resumen, la *respuesta afectiva* del hombre se configura a partir de una *máthesis* que está vinculada con la *máthesis* del cosmos. El hombre al estar inserto en el cosmos, recibe de manera pasiva co-afecciones externas de las distintas regiones del cosmos dependiendo de su cercanía con los otros cuerpos. Puesto que la *máthesis* del hombre está configurada a causa de la *caída del alma*, al estar encarnada experimentará etapas en su vida que tendrán distintas disposiciones que tendrán variaciones en su percepción y tendencia musical debido a sus propios ciclos, así como a aquellos que se van alternando del cosmos. La *respuesta afectiva* del hombre es un estímulo generado por el específico entramado de su *máthesis* con la del cosmos.

## Bibliografía

### Obras Griegas

**Arístides Quintiliano**, *De Musica*, (Edición de R.P. Winnington- Ingram), Alemania, Trent University Library, 1963.

\_\_\_\_, *Sobre la música*, (Introducción, Traducción y Notas de Luis Colomer y Begoña Gil), Madrid, Gredos, 1996.

**Aristóteles**, *Acerca del cielo*, (Introducción, Traducción y Notas de Miguel Candel, Madrid, Gredos, 2008.

\_\_\_\_, *Metafísica*, (Introducción, Traducción y Notas de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1996.

\_\_\_\_, *Problemas*, (Introducción, Traducción y Notas de Ester Sánchez Millán), Madrid, Gredos, 2004.

**Aristóxeno**, *Armónica*, (Introducción, Traducción y Notas de Francisco Javier Pérez Cartagena), Madrid, Gredos, 2009.

\_\_\_\_, *Rítmica*, (Introducción, Traducción y Notas de Francisco Javier Pérez Cartagena), Madrid, Gredos, 2009.

**Arquitas**, *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*, (Traducción, Comentarios e Interpretación por Carl Huffman), USA, Cambridge University Press, 2005.

**Diógenes Laercio**, *Vidas y Opiniones de los Filósofos Ilustres*, (Traducción y Notas por Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2013.

**Filolao**, *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic* (Comentarios e interpretación de los Fragmentos y Testimonia por Carl Huffman, USA, Cambridge University Press, 1993.

**Homero**, *Ilíada*, (Traducción de Luis Segalá y Estalella), Madrid, Mestas Ediciones, 2010.

\_\_\_\_, *Odissea*, (Traducción de Luis Segalá y Estalella), Madrid, Mestas Ediciones, 2010.

**Nicómaco de Gerasa**, *The Manual of Harmonic*, (Traducción y comentarios de Flora R. Levin), USA, Phanes Press, 1994.

**Platón**, *Banquete*, (Introducción, Traducción y Notas de M. Martínez Hernández), Madrid, Gredos, 2008.

\_\_\_\_, *Fedón*, (Introducción, Traducción y Notas de Carlos García Gual), Madrid, Gredos, 2008.

\_\_\_\_, *Fedro*, (Introducción, Traducción y Notas de Emilio Lledó Iñigo), Madrid, Gredos, 2008.

\_\_\_\_, *Filebo*, (Introducción, Traducción y Notas de Ma. Ángeles Durán), Madrid, Gredos, 2008.

\_\_\_\_, *Leyes*, (Introducción, Traducción y Notas de Francisco Lisi), Madrid, Gredos, 1999.

\_\_\_\_, *República*, (Introducción, Traducción y Notas de Conrado Eggers Lan), Madrid, Gredos, 2008.

\_\_\_\_, *Timeo*, (Traducción, Introducción y Notas por Francisco Lisi), Madrid, Gredos, 2008.

## Bibliografía General

Anderson, W. D., *Ethos and Education in Greek Music*, Massachusetts, Harvard University Press, 1966.

Andrés, J., *Historia de la Teoría de la Música*, Madrid, Casimiro, 2017.

Barker, A., *Greek Musical Writings: II Harmonic and Acoustic Theory*, Nueva York, Cambridge University Press, 2004.

\_\_\_\_, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Nueva York, Cambridge University Press, 2011.

Bergua, J., *Pitágoras*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1958.

Burkert, W., *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Massachusetts, Harvard University Press, 1972.

Comotti, G., *Music in Greek and Rome Culture*, Baltimore, Johns Hopkins Paperbacks Edition, 1991.

Cullin, O., *Breve Historia de la Música en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2016.

Dahlhaus, C. y Eggebrecht, H. H., *¿Qué es la Música?*, Barcelona, Acantilado, 2012.

Donà, M., *Filosofía de la Música*, Barcelona, Global Rhythm Press, 2008.

Dunn, C., *Pythagoras The Master: Philolaus, Presocratic Follower*, USA, Lindisfarne Books, 2018.

Eco, U., *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, Barcelona, DeBolsillo, 2012.

- Fassler, M. *La Música en el Occidente Medieval*, Madrid, Akal, 2020.
- Ferguson, K., *The Music of Pythagoras*, Nueva York, Walter Publishing Company, 2008.
- (Edit.) Fideler, D., *The Pythagorean Sourcebook and Library*, Michigan, Phanes Press, 1988.
- Fubini, E., *Estética de la Música*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Música y Estética en la Época Medieval*, Pamplona, ENUSA, 2007.
- Fumagalli, M. y Brocchieri, B., *La Estética Medieval*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2012.
- García de Mendoza, A., *El Oratorio, La Misa y El Poema Místico: La Música en el Tiempo*, USA, Palibrio, 2013.
- García Bazán, F., *El Número Pitagórico*, España, El Hilo de Adriana, 2019.
- \_\_\_\_\_, *El Papado y la Historia de la Iglesia*, Buenos Aires, El Hilo de Adriana, 2014.
- Godwin, J., *Armonía de Las Esferas: Un Libro de Consulta sobre la Tradición Pitagórica en la Música*, Girona, Atalanta, 2009.
- Gosling, J.C.B., *Platón*, Ciudad de México, UNAM, 2018.
- Hadot, I., *Arts Libéraux et Philosophie dans La Pensée Antique: Contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2005.
- Hagel, S., *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Nueva York, Cambridge University Press, 2010.
- Hannah, R., *Greek & Roman Calendars: Constructions of the Time in the Classical World*. Nueva York, Bloomsbury Publishing, 2005.
- Hemenway, P., *The Secret Code*, USA, Evergreen GmbH, 2008.
- Hicks, A., *Composing the World: Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*, Nueva York, Oxford University Press, 2017.
- Hiley, D., *Gregorian Chant*, U.K., Cambridge University Press, 2009.
- (Edit) Huffman, C. A., *A History of Pythagoreanism*, Nueva York, Cambridge University Press, 2017.
- Jaeger, W., *Paideia: Los Ideales de la Cultura Griega*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Kahn, C. H, *Pythagoras and the Pythagoreans: A Brief History*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2001.

Kennedy, M., *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2003.

Mathiesen, T. J., *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, USA, University of Nebraska Press, 1999.

(Edit)\_\_\_\_, *Greek Views of Music, Vol I*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1999.

McKinnon, J., *Music in Early Christian Literature*, Nueva York, Cambridge University Press, 1989.

(Edit)\_\_\_\_, *The Early Christian Period and The Latin Middle Ages*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1998.

Moncada García, F., *Teoría de la Música*, México, Ediciones Framong, 1995.

Monro, B., *The Modes of Ancient Greek Music*, USA, Forgotten Books, 2012.

(Edit) Murray, P. y Wilson, P., *Music and the Muses: The culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Nueva York, Oxford University Press, 2004.

Nieremberg, J. E., *Oculto Filosofía: Razones de la Música en el Hombre y en la Naturaleza*, Barcelona, Acantilado, 2004.

Persichetti, V., *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*, Northon & Company Inc, 1961)

Salazar, A., *La Música Como Proceso Histórico de su Invención*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Winnington-Ingram, R. P., *Mode in Ancient Greek Music*, U.K., Cambridge University Press, 2014.

## Bibliografía Secundaria

Abelson, P., *The Seven Liberal Arts: A Study in Medieval Culture*, Nueva York, Columbia University Press, 1906.

Correa Pabón, G. L., *Numerus-Proportio en el De Musica de San Agustín: La Tradición Pitagórico-Platónica*. USA, Editorial Académica Española, 2011.

De Valois, J., *El Canto Gregoriano*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1993.

- Kingsley, P., *Filosofía Antigua, Misterios y Magia*, Girona, Atalanta, 2018.
- Klavan, S. A., *Music in Ancient Greece: Melody, Rhythm and Life*, London, Bloomsbury Publishing, 2021.
- Landels, J. G., *Music in Ancient Greece & Rome*, Nueva York, Routledge, 2007.
- Lehman, G. y Weinman, M., *The Parthenon and Liberal Education*, Nueva York, Suny Press, 2018.
- Levin, F. R., *Greek Reflections on the Nature of Music*, Nueva York, Cambridge University Press, 2014.
- MacDonald Conford, F., *Plato's Cosmology*, Connecticut, Martino Publishing, 2014.
- (Edit) Martineau, J., *Quadrivium*, Madrid, Ediciones Librero, 2017.
- Maconie, R., *Musicologia: Music Knowledge from Plato to John Cage*, Lanham, Scarecrow Press, 2010.
- Martínez Miura, E., *La Música Griega Antigua: Ideas y Materiales de un Arte Perdido*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2019.
- Nowacki, E., *Greek and Latin Music Theory: Principles and Challenges*, Nueva York, University of Rochester Press, 2020.
- (Edit.) Oster, M. J., *Atoms, Pneuma, and Tranquillity: Epicurean and Stoic Themes in European Thought*, USA, Cambridge University Press, 1991.
- (Edit.) Pelosi, F. y Petrucci, F. M., *Music and Philosophy in the Roman Empire*, Nueva York, Cambridge University Press, 2021.
- Pelosi, F., *Plato on Music, Soul and Body*, Nueva York, Cambridge University Press, 2010.
- Raynor, H., *Una Historia Social de la Música: Desde la Edad Media hasta Beethoven*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Sachs, C., *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*, Nueva York, Dover Publications, 2008.
- Saulnier, Dom Daniel, *Gregorian Chant: A Guide to the History and Liturgy*, Massachusetts, Paraclete Press, 2009.
- (Edit.) Schofield, M., *Aristotle, Plato and Pythagoreanism in the First Century BC*, Nueva York, Cambridge University Press, 2013.

Spitzer, L., *Ideas Clásica y Cristiana de la Armonía del Mundo*, Madrid, Abada Editores, 2008.

Viltanioti, I-F., *L'harmonie des Sirènes du pythagorisme ancien à Platon*, Berlín, De Gruyter, 2015.

Wagner, D. L., *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

West, M. L., *Ancient Greek Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2005.

Wyatt, E. G. P., *St. Gregory and the Gregorian Music*, U.K., Plainsong & Medieval Music Society, 1904.