
LA MÚSICA Y LA ELEVACIÓN DEL ALMA EN SAN AGUSTÍN

*Manuel Barros**
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

Entre los diversos elementos que hereda la Cristiandad del mundo de la Antigüedad Clásica, se encuentra la concepción mística de la música, idea en cuya formación concurren autores tan caros a ese mundo como Pitágoras, Platón y Plotino. En su opúsculo *De Musica*, san Agustín retoma esta idea y la reinterpreta desde una perspectiva cristiana, contribuyendo así, en un aspecto más, al diálogo entre los clásicos y la naciente civilización cristiana.

Palabras claves: San Agustín, música, misticismo, Antigüedad Tardía, tradición clásica.



MUSIC AND THE ELEVATION OF THE SOUL IN SAINT AUGUSTINE

*Among the diverse elements that Christianity inherits from the world of Classical Antiquity there is the mystical conception of music, an idea in whose formation concur authors as dear to that world as Pythagoras, Plato, and Plotinus. In his *De Musica opercula*, Saint Augustine revisits this idea and reinterprets it from a Christian perspective, thus contributing in one more aspect to the dialog between the classics and the nascent Christian civilization.*

Keywords: Saint Augustine, music, mysticism, Late Antiquity, classical tradition.

* Correo electrónico: manuelbarrosv@gmail.com

INTENDEMOS, POR UNOS MOMENTOS, UN EJERCICIO DE IMAGINACIÓN. Volviendo unos dos mil seiscientos años en el tiempo, delineemos mentalmente los trazos característicos de una ciudad mediana de la Magna Grecia, en el sur de la Península Itálica. La luz del sol cae sobre las paredes de las casas, reflejándose en ellas, multiplicándose al infinito y, por contraste, dejando en la más oscura penumbra para nosotros, peregrinos de otro tiempo, cuanto se encuentra en los interiores. Es la hora después de la siesta, cuando el calor deja de hacerse intolerable y permite el retorno a la actividad. Como despertando de la modorra inducida por la luz y el calor, ahora oímos el constante golpetear del martillo de un herrero que retoma su labor. Otro se le une, y un tercero, y un cuarto. Pero lo que ahora llama nuestra atención ya no es el ruido, sino un atractivo difícil de precisar que ese repiqueteo ejerce sobre nuestro oído. Ocasionalmente, dos golpes coinciden, excitando nuestro ánimo todavía más con ese movimiento irracional que no podemos explicar. Un hombre se acerca a la fragua, curioso, con intención de averiguar la razón; tras algunas preguntas, se entera de que los herreros, hermanos de distinta edad, utilizan martillos de también distintos tamaños: uno pesa doce libras, otro nueve, otro ocho y el último seis. Observando y escuchando con atención, ese hombre descubre que cuando coinciden los golpes del martillo menor y del mayor, se producen dos sonidos muy similares y, sin embargo, distintos: ha descubierto la octava. Nuevas observaciones le conducen a establecer las diversas relaciones que existen entre los pesos de los distintos martillos –a saber, la relación de 9:6 ó 3:2, que constituye una quinta justa; la de 8:6 ó 4:3, que constituye una cuarta justa y la de 9:8, que constituye el intervalo o segunda mayor– y a proponer estas relaciones matemáticas como la base para una teoría de la música.

Este relato tradicional, referido, entre otros, por Boecio, atribuye a Pitágoras el descubrimiento del carácter matemático de las relaciones sonoras¹. En el seno de la escuela pitagórica, de justa fama por sus elaboradas especulaciones místico-matemáticas, el número había venido

¹ *De Institutione Musica libri quinque*, I, X, en BOECIO, A., *De Institutione Arithmetica libri duo. De Institutione Musica libri quinque*, ed. por Godofredus Friedlein, B.G. Teubneri, Leipzig, 1867, pp. 196-198. Laloy hace ver, sin embargo, que la atribución del descubrimiento de la segunda mayor a Pitágoras exigiría suponer que sus contemporáneos sabían «que una diferencia de intervalos se expresa mediante un cociente de relaciones», ley que «no ha sido jamás formulada expresamente en la antigüedad». LALOY, L., *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, París, 1904, pp. 49-50.

a convertirse en una piedra de toque, un referente necesario para dar cuenta de la realidad. Piénsese en nuestras experiencias cotidianas, en lo que nos presentan los sentidos: es la experiencia de lo cambiante, de lo incierto, de lo que en un momento empieza a ser y en otro deja de ser; el número, por el contrario, se nos muestra como lo inmutable, lo que no está sometido al tiempo. En este marco, la música empieza a ser concebida como número audible; en otras palabras, lo que hace presente el oído no es simplemente una cualidad cualquiera de los cuerpos, algo mudable y transitorio, sino la presencia o la huella de lo eterno en las cosas cambiantes. La música, por consiguiente, no es sino la manifestación del orden del universo, expresado incluso en su plano más imperfecto, que es el de lo que cambia.

Por otra parte, desde la perspectiva de la vivencia misma de la música, los griegos también notaron que ésta entraba en efectivo diálogo con los sentimientos humanos. Tanto es así, que el mito de Orfeo nos presenta a este músico doliente, traspasado de pena por la pérdida de su esposa Eurídice y decidido a recuperarla aunque ello implique hacer batalla con las mismas fuerzas infernales, calmando a las fieras y moviendo a compasión al propio Hades con las notas que arranca a su lira. La música se muestra capaz no sólo de reflejar el estado sentimental o psíquico de una persona, sino incluso de inducirlo, de provocarlo. En consecuencia, se empieza a vincular los modos melódicos propios de cada *pólis* griega con las virtudes y vicios que se atribuyen a sus ciudadanos: el dórico, asociado a Esparta, es un modo militar, que imbuye disciplina y sentido del honor; el frigio, vinculado a los griegos que habitan bajo la influencia persa en Asia Menor, es un modo afeminado. Haciéndose eco de esta manera de entender la música, los tratadistas políticos griegos² tienen a buen cuidado incorporar ciertas reflexiones sobre la conveniencia o inconveniencia de la ejecución de ciertos tipos de música para el bien de la *pólis*. Si hay una escala o armonía que se sabe que incita a la acción valerosa, conviene que los ciudadanos de la *pólis*, o cuando menos su estamento guerrero, estén regularmente expuestos a música de ese tipo. Si hay una escala o armonía que induce a la prudencia y a la reflexión, todos los ciudadanos deben cultivarla. Si, por el contrario, una escala o armonía arrastra a la cobardía o a la violencia, conviene proscribir su uso.

Estas dos perspectivas de la música –primero, como manifestación del orden del universo; segundo, como mecanismo pedagógico y, por lo mismo, ético– cruzan buena parte del pensamiento de la Antigüedad Clásica respecto del tema. En el caso de Platón, por ejemplo, la primera perspectiva se encuentra señalada de modo especial en el *Timeo*, obra en la cual el ya anciano filósofo se interroga por la causa del orden reinante en el mundo; concluye allí que se debe a que el Demiurgo responsable ha dispuesto los elementos de nuestro mundo de acuerdo al modelo de las Ideas. Las relaciones entre las cosas del mundo corresponden

² El Desconocido Ateniense, por ejemplo, destaca la doble acepción del término *nómos* como ley tradicional de una *pólis* y como composición musical tradicional, asociada al *éthos* de esa *pólis* (PLATÓN, *Leyes*, 700b, trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Instituto de Estudios Públicos, Madrid, 1960); antes, ha postulado que quien se goza con «ademanos o tonos perversos [...] [f]uerza es que [...] se acomode a aquellos hábitos» (PLATÓN, *Leyes*, 656b), exponiendo así la crítica influencia formativa que se atribuye a la música. Ideas similares son desarrolladas por Plutarco, por ejemplo, en *Vida de Licurgo*, IV, 2-3.

a una ordenación perfecta; en otras palabras, armónica³. La cosmología del *Timeo*, en este sentido, constituye un primer precedente de la doctrina de la música de las esferas, según la cual la disposición entre las esferas celestes responde, como las notas de la escala musical, a una cierta proporción matemática⁴. A su vez, la segunda perspectiva puede ser hallada en varios de los diálogos de madurez de Platón; su formulación más elaborada se encuentra en el *República*. Allí, el personaje de Sócrates se detiene a exponer la importancia de la música para la educación de los jóvenes y la capacidad constructiva o corruptiva de los distintos modos musicales⁵.

A partir de esta doble manera de concebir la música, no es difícil percibir la dificultad que planteó a la Iglesia cristiana en sus orígenes. Ya desde un comienzo, por ejemplo, los Salmos se constituyen en uno de los más eficaces mecanismos para la transmisión de la doctrina, puesto que la unión de música y palabras permite que estas últimas se graben más firmemente en la memoria del fiel⁶. Sin embargo, los modelos musicales que tiene la Iglesia a la mano son precisamente los griegos y romanos, imbuidos de esa tradición a la que nos hemos referido ya: doblemente pagana por su misticismo y por su ética. Se hace necesario, por tanto, recuperar cuanto hay de propiamente humano en esa experiencia de la Antigüedad Clásica y dejar de lado lo que responde a su peculiar configuración grecorromana.

San Agustín y la música

Como ocurre con tantos aspectos de la recepción cristiana de la tradición clásica, es probablemente Agustín de Hipona, el antiguo profesor de retórica, quien de manera más clara y emotiva plantea esta cuestión. En sus *Confesiones*, nos ha dejado el Santo noticia de su experiencia:

³ Así, por ejemplo, incluso hay quienes conciben el alma como una *harmonía* de los elementos del cuerpo, tesis sostenida por el eminente musicólogo Aristoxeno y que tanto Platón (PLATÓN, *Fedón*, 85e-86c y 91e-92e) como Aristóteles (ARISTÓTELES, *De Anima*, I, IV, 407b-408a) se preocupan de rebatir.

⁴ Esta idea es recogida y elaborada, bajo el término *musica mundana* y de modo contrapuesto a la *musica humana* y a la *musica instrumentalis*, por diversos teóricos medievales de la música. Una notable reflexión y síntesis sobre el tema en el contexto de la música de la Cristiandad medieval puede hallarse en CULLIN, O., *Breve historia de la música en la Edad Media*, trad. de Jordi Terré, Paidós, Barcelona, 2005, específicamente en la primera parte, donde se la explica en referencia última a la alabanza divina. Quizás la última, pero ciertamente no la menos bella expresión de este principio se encuentra en KEPLER, J., *Harmonices Mundi*; allí, el autor se esfuerza por demostrar la relación entre las proporciones de las armonías musicales, las de los poliedros regulares y las de los movimientos planetarios, hallando en esta regularidad la huella del Creador, con cuya loa cierra la obra: sus influencias, citadas en el Proemio, son las *Armonías* de Claudio Ptolomeo y el *Timeo* platónico. En HAWKING, S. (ED.), *A hombros de gigantes. Las grandes obras de la Física y la Astronomía*, trad. de José Luis Arántegui Tamayo et al., Crítica, Barcelona, 2005, pp. 561-563.

⁵ «Ahora bien, Glaucón, 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 afectan más vigorosamente». PLATÓN, *República*, III, 401d. Tomamos aquí la traducción de Conrado Eggers en PLATÓN, *Diálogos*, trad. varios, Gredos, Madrid, 1992, v. 4, p. 176.

⁶ El Salterio ocupa un lugar preeminente en la formación monástica de los primeros siglos del cristianismo, como puede verse en el caso de san Patricio. Cf. CORTI BADÍA, P., «Introducción. La conversión de san Patricio de Irlanda», en *Cuadernos Monásticos*, 128, 1999 (pp. 61-84), pp. 72-73, especialmente n. 33.

Más fuertemente me habían aprisionado y sujetado los deleites tocantes al oído, pero Vos, Señor, me desatasteis otra vez y disteis libertad. Pero al presente, cuando oigo en vuestra iglesia aquellos tonos y cánticos animados de vuestras palabras, confieso que, si se cantan con suavidad, destreza y melodía, algún poco me aficionan; no tanto que me sujeten y detengan, sino de modo que los pueda dejar fácilmente cuando quiera. No obstante, aquellos tonos acompañados de las sentencias que les sirven de alma y les dan vida, para haber de ser admitidos dentro de mi corazón solicitan en él algún lugar honroso y distinguido, y apenas yo les doy el que les corresponde. Porque algunas veces me parece que doy más honra a aquellos tonos y voces de la que debía, por cuanto juzgo que aquellas palabras de la Sagrada Escritura más religiosa y fervorosamente excitan nuestras almas a piedad y devoción cantándose con aquella destreza y suavidad, que si se cantaran de otro modo, y que todos los afectos de nuestra alma tienen respectivamente sus correspondencias con el tono de la voz y canto, con cuya oculta especie de familiaridad se excitan y despiertan. Pero me engaña muchas veces el deleite de los sentidos, al cual no debiera entregarse el alma de modo que se debilite y enflaquezca, cuando el sentido no acompaña a la razón, de modo que se contenta con ir la siguiendo, sino que habiendo sido admitido por amor y causa de ella, ya quiere adelantarse a la razón y procura ser su guía. Así pecho en estas cosas sin conocerlo, pero después lo conozco.

También algunas veces cautelándome demasiado de este engaño doy en el extremo contrario, errando en esto por exceso de severidad; algunas veces llega a ser tan grande este exceso de mi severidad, que quisiera apartar de mis oídos, y aun de toda la iglesia, todo género de melodía y suavidad de tonos con que todos los días cantan los salmos de David, pareciéndome entonces más seguro lo que me acuerdo haber oído contar de Atanasio, obispo de Alejandría, que tenía mandado al cantor de los Salmos que los cantase con tan baja y poca voz, que más pareciese rezarlos que cantarlos.

No obstante, cuando me acuerdo de aquellas lágrimas que derramé oyendo los cánticos de vuestra Iglesia, muy a los principios de haber recuperado mi fe, y contemplando que ahora mismo siento moverme, no con los tonos y la canturía, sino con las palabras y cosas que se cantan, cuando esto se ejecuta con una voz clara, y con el tono que les sea más propio y conveniente, vuelvo a reconocer que esta práctica y costumbre de la Iglesia es muy provechosa y de grande utilidad. Así estoy vacilando entre el daño que del deleite de oír cantar puede seguirse y la utilidad que por la experiencia sé que puede sacarse; y más me inclino (sin dar en esto sentencia irrevocable ni definitiva) a aprobar la costumbre de cantar, introducida en la Iglesia, para que por medio del aquel gusto y placer que reciben los oídos, el ánimo más débil y flaco se

excite y aficione a la piedad. Esto no quita que yo conozca y confiese que pecco y que merezca castigo, cuando me sucede que el tono y canto me mueve más que las cosas que se cantan, y entonces más quisiera no oír cantar⁷.

He aquí, entonces, la aporía: por una parte, la promesa de una vía mística; por otra, en la misma vía, la posibilidad de perder el camino. No en vano ha sugerido Umberto Eco, a propósito de san Bernardo de Claraval, que los espíritus más cercanos a la iconoclasia no son los que carecen simplemente de gusto estético, sino aquéllos que, precisamente por poseer una especial sensibilidad en este plano, con mayor claridad perciben sus riesgos para la recta ordenación de la conducta⁸. Agustín, en sus propias palabras, se debatió entre análogos tormentos antes de recoger el desafío propuesto.

El pasaje antes citado hace alusión a los primeros años de Agustín en Milán, donde el que sería su maestro, san Ambrosio, había recientemente incorporado a la misa local aquellos elementos musicales que tan fuerte impresión produjeron en nuestro autor. En los años que median entre su bautismo (387) y su ordenación sacerdotal (391), Agustín escribe sus *De Musica libri sex*, obra en la que se hace explícitamente cargo de la relación entre la música, la experiencia musical subjetiva y la elevación mística. Cabe señalar que este tratado habría formado parte de una suerte de enciclopedia de artes liberales elaborada por el Hiponense durante su estadía en Milán, de la cual sólo nos resta éste⁹. El *De Musica* se aboca fundamentalmente al examen del componente rítmico de la música; en los planes de

⁷ Hemos tomado la traducción del P. Eugenio Ceballos disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12367298610149384876213/p0000005.htm#I_180_. «*Voluptates aurium tenacius me implicaverant et subiugaverant, sed resolvisti et liberasti me. Nunc in sonis quos animant eloquia tua cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum adquiesco, non quidem ut haeream, sed ut surgam cum volo. Attamen cum ipsis sentiis, quibus vivunt ut admittantur ad me, quaerunt in corde meo nonnullius dignitatis locum, et vix eis praebeo congruentem. Aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur, et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit, dum rationi sensus non ita comitatur ut patienter sit posterior, sed tantum, quia propter illam meruit admitti, etiam praecurrere ac ducere conatur. Ita in his pecco non sentiens et postea sentio.*

Aliquando autem hanc ipsam fallaciam immoderatus cavens erro nimia severitate, sed valde interdum, ut melos omne cantilenarum suavium quibus daviticum psalterium frequentatur ab auribus meis removeri velim atque ipsius ecclesiae, tutiusque mihi videtur quod de Alexandrino episcopo Athanasio saepe mihi dictum commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. Verum tamen cum reminiscor lacrimas meas quas fudi ad cantus ecclesiae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipsum cum moveor non cantu sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus agnosco. Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque adducor, non quidem inretractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis adsurgat. Tamen cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor et tunc mallet non audire cantantem». AGUSTÍN DE HIPONA, *Confessionum libri tredecim*, X, XXXIII, XLIX-L.

⁸ «No hay nadie que no advierta [en la consideración que de los placeres sensibles hace san Bernardo], aunque sea en la ira de la repulsa y en el insulto final, un sentimiento vivo de las cosas rechazadas, y un matiz de añoranza». ECO, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, traducción de Helena Lozano Miralles, Lumen, Barcelona, 1997, p.16.

⁹ PORTALIE, E., *A Guide to the Thought of St. Augustine*, trad. de Ralph J. Bastian, Library of Living Catholic Thought, Henry Regnery Company, Chicago, 1960, p. 44.

su autor estuvo escribir a continuación un tratado más extenso sobre la melodía, que no llegó a realizar. La obra, escrita en el estilo de la tradición platónica y ciceroniana de la que es heredero Agustín, se presenta en la forma de un diálogo entre un maestro y su discípulo.

Comienzan los interlocutores intentando precisar qué es la música y cuál sea su ámbito. En este marco, el Maestro propone una definición que tendrá extraordinario éxito entre los musicólogos medievales: «*scientia bene modulandi*»¹⁰. Se refiere a la modulación, pues vela por la adecuada proporción de las partes entre sí y respecto al todo. Ahora, no sólo atiende a esta proporción, sino que además a la adecuación entre los elementos de la música y su tema y situación, de lo que se desprende que no se limita a modular, sino que supone además modular bien. Por último, es ciencia, pues requiere de estudio y reflexión; de aquí que no pertenezca sino impropriamente a los animales –es evidente, por ejemplo, que el ruiseñor hace música, pero no por ello se lo llama «músico», como no sea por analogía– y que tampoco se reduzca al mero placer sensible, por lo cual resulta clave el papel de la memoria para liberar al alma de la dependencia de lo externo.

La música como *via ad Deum*

El libro sexto y final establece un giro un poco inesperado en la investigación. A partir de la consideración de los diversos números que estarían implicados en la audición musical –a saber, en cuanto ese número se encuentra en el sonido mismo, en el oído que escucha ese sonido, etc.–, queda de manifiesto que la belleza del sonido se ve gravemente comprometida por encontrarse en el plano de lo cambiante y de lo inestable. Como ya nos proponía el pasaje citado de las *Confessiones*, la delectación sensible puede desviarnos del camino, quedándose en la belleza frágil y pobre de las cosas que cambian, o bien, a partir de la consideración de esa belleza, ser elevada a lo superior, que es aun más bello por encontrarse fuera del tiempo y ser inmutable.

La cuestión, por tanto, es en qué consiste la belleza de ese número audible. El examen de los pies métricos, esto es, de los ritmos de la poesía, que ha guiado los primeros cinco libros de la obra, sugiere que se trata de cierta *aequalitas*, cierta igualdad o proporción en la duración de las partes de esos pies¹¹. En efecto, el pie pírrico se compone de dos sílabas breves y, por tanto, de dos unidades de tiempo; el yambo, por su parte, se compone de una sílaba breve y otra larga, es decir, de tres unidades de tiempo, dado que la sílaba larga dura el doble que la breve, y de modo similar los demás. Pero además, a esta igualdad o proporción interna del ritmo de los sonidos cabe agregar un segundo aspecto, externo a él, que consiste en cierta igualdad o proporción respecto del oyente¹². Así, sugiere Agustín que el sonido es al silencio como la luz y los colores son a las tinieblas; más precisamente, el

¹⁰ AGUSTÍN DE HIPONA, *De Musica*, I, ii, 2. Hemos tenido a la vista la edición bilingüe latino-francesa de la *Bibliothèque Augustinienne: Œuvres de Saint Augustin. Ire série: Opuscles. VII. Dialogues Philosophiques. IV. La Musique*, trad. Guy Finaert, AA y F.-J. Thonnard, AA, Desclée De Brouwer et Cie., París, 1947.

¹¹ *Ibidem*, VI, x, 27.

¹² Lo que, claro está, refleja la distinción hecha en el libro primero entre *scientia modulandi* simplemente y *scientia bene modulandi*, que es propiamente la música.

sonido, como la luz y los colores, es algo, un determinado ser, respecto de cierta nada, que es el silencio¹³. El silencio no es más que la ausencia de sonido, no tiene una consistencia propia. El hombre, por el contrario, no es nada, sino algo; por tanto, es más semejante al sonido que al silencio, y más semejante al color que a la tiniebla. Y continúa, señalando que donde hay semejanza o igualdad, hay número, puesto que nada es más igual que uno y uno. Ahora bien, aun cuando la escuela neoplatónica no identifica al Uno con el número de la cantidad material, es, no obstante, la continuidad entre los entes materiales y el Uno del que emanan lo que permite que de la consideración de aquéllos se pueda llegar a la contemplación de éste, lo que puede verse en Plotino¹⁴.

Dado lo antes señalado, ya se puede intuir hacia dónde va la argumentación de Agustín, que desarrolla a lo largo del capítulo catorce. El alma ama esa igualdad o proporción que encuentra en las cosas naturales. Y en efecto, esas mismas cosas se disponen para la salud y la utilidad del cuerpo, y son por lo mismo buenas para el hombre. No son las cosas bellas las que contaminan el alma, sino el amor de lo inferior, puesto que tal amor no responde al orden de las mismas cosas que ama. Las cosas inferiores son bellas en su género, pero su precariedad entitativa, su conspicua tendencia al cambio, nos muestra que no constituyen ellas el objeto propio del amor humano. Sólo aquello que es perfectamente idéntico a sí mismo, siempre igual e inmutable, realiza en sí plenamente la belleza que ama el alma en las cosas inferiores, y que se encuentra en éstas últimas por ser ellas sus creaturas. La evidencia del cambio dispone al alma para la búsqueda de su objeto último: el ser perfecto, la esencia, Dios¹⁵.

¹³ *Ibidem*, VI, xiii, 38. Siguiendo a Platón y contra los maniqueos, san Agustín concibe el mal no como un determinado ser o realidad, sino como carencia de ser. Cfr. el siguiente pasaje de su *Enchiridion*, citado por MARROU, H.-I., St. Augustine and his influence through the ages, trad. de Patrick Hepburn-Scott, Harper, Nueva York, 1957, pp. 87-88: «*Quid est autem aliud quod malum dicitur, nisi privatio boni? Nam sicut corporibus animalium nihil est aliud morbis et vulneribus affici quam sanitate privari (neque enim id agitur cum adhibetur curatio, ut mala ista quae inerant, id est morbi ac vulnera, recedant hinc et alibi sint, sed utique ut non sint; non enim ulla substantia, sed carnalis substantiae vitium est vulnus aut morbus, cum caro sit ipsa substantia, profecto aliquod bonum cui accidunt ista mala, id est privationes eius boni quod dicitur sanitas); ita et animorum quaecumque sunt vitia, naturalium sunt privationes bonorum: quae cum sanantur non aliquo transferuntur, sed ea quae ibi erant, nusquam erunt, quando in illa sanitate non erunt.*

Bonas esse omnes naturas a summo bono factas, quibus qua ex causa et qualiter corruptio noceat intimatur». AGUSTÍN DE HIPONA, *Enchiridion de fide, spe et charitate liber unus*, III, 11.

¹⁴ «El Número era, sin duda, en el Ser; pero todavía no era el Número del Ser, porque el Ser era todavía uno. Pero la potencia del Número que existía en él lo ha dividido, y le ha hecho parir la multitud. [...] El Ser es el número unido, y los seres son el número desarrollado. [...] Como nacido de lo Uno, el Ser debe ser número como lo era en lo Uno» PLOTINO, *Enéadas*, VI, vi, 9, trad. desconocida, Nueva Biblioteca Filosófica, Madrid, 1930, v. 4, p. 17. Y un poco después: «[...] sólo porque el Número existe primitivamente, los seres que son producidos sufren la condición de ser tanto, y cada uno de ellos participa de lo Uno por ser uno». *Ibidem*, VI, vi, 10, v. 4, p. 18. Los destacados son del original.

¹⁵ Como agudamente ha observado Étienne Gilson, la realidad divina para Agustín es «*la vie de notre vie, plus intérieure à nous-même que ne l'est notre propre intérieur. C'est pourquoi toutes les vies augustiniennes vers Dieu suivent des itinéraires analogues, de l'extérieur à l'intérieur et de l'intérieur au supérieur*». GILSON, É., *La philosophie au Moyen Âge*, Payot, París, 1944, p. 129.

De esta manera, san Agustín recoge la tradición de las escuelas pitagórica, platónica y neoplatónica y su perspectiva mística de la naturaleza de los números¹⁶, superando, mediante la noción de *creatio ex nihilo*, el materialismo implícito en ellas: Dios ni es un número ni es commensurable con las realidades creadas, corpóreas o no; es la perfecta identidad del ser, la esencia, inmutable por su misma naturaleza y hallada fuera del tiempo. Sin embargo, los números nos presentan este aspecto del ser –por cuanto son también inmutables y se hallan en cierto sentido fuera del tiempo– y nos presentan este aspecto del ser ya sea por la vía intelectual o por medio del oído, permitiéndonos así acercarnos a un mejor entendimiento del ser. Por ello la música, si el oyente es capaz de dirigir bien el deleite que ella produce, permite una experiencia más plena de la hondura del ser y dispone al alma para su elevación. «Nos hiciste para ti, e inquieto está nuestro corazón hasta que descansa en ti»¹⁷ son las palabras del Santo que abren sus *Confessiones*; en la medida en que se la entienda como una vía para llegar a Dios, cobra la música su pleno significado, pues entonces conduce al hombre a su destino último*.

Fuentes

AGUSTÍN DE HIPONA, *Confessionum libri tredecim*

AGUSTÍN DE HIPONA, *De Musica libri sex*

AGUSTÍN DE HIPONA, *De Trinitate libri quindecim*

AGUSTÍN DE HIPONA, *Enchiridion de fide, spe et charitate liber unus*

ARISTÓTELES, *Política*

BOECIO, ANICIO MANLIO TORCUATO SEVERINO, *De Institutione Musica libri quinque*

¹⁶ A primera vista, la valoración agustiniana del misticismo neoplatónico pareciera cambiar en la medida en que profundiza en lo propio de la fe cristiana, aunque en ningún momento niega su existencia. Cuando en sus *De Trinitate libri quindecim*, escritos entre 399 y 419, señala que «*Hinc enim sibi purgationem isti virtute propria pollicentur quia nonnulli eorum potuerunt aciem mentis ultra omnem creaturam transmittere et lucem incommutabilis veritatis quantalacumque ex parte contingere, quod Christianos multos ex fide interim sola viventes nondum potuisse derident*» (AGUSTÍN DE HIPONA, *De Trinitate* IV, xv, 20), no niega la verdad de eso que han visto los filósofos. Sin embargo, como hace ver I.E. Watkin, en *De quantitate animae* (388) había dicho Agustín que puede haber contemplación «*ut quaeque amore ac meritis valent*» (WATKIN, I. E., «The mysticism of St. Augustine», en D'ARCY, M.C. ET AL., *St. Augustine* (pp. 103-119), Meridian, Nueva York, 1960, pp. 108-109). Ahora bien, no parece caber duda respecto del sentido pasivo del término 'evehitur' utilizado por el Hiponense para designar el movimiento del alma a la contemplación de lo divino: ésta no se eleva por sus propias fuerzas, como podría entenderlo uno de los neoplatónicos criticados en *De Trinitate*, sino que es elevada por una gracia particular. Creemos, por ello, que la postura fundamental de Agustín no cambia, sino que simplemente requiere ser reformulada en razón del problemático término 'meritus', para mayor claridad frente al pelagianismo.

¹⁷ «*Quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te*». AGUSTÍN DE HIPONA, *Confessiones*, I, I.

* Artículo recibido el 25/04/2009 y aceptado el 17/05/2009.

KEPLER, JOHANNES, *Harmonices Mundi* (selección), en HAWKING, STEPHEN (ED.), *A hombros de gigantes. Las grandes obras de la Física y la Astronomía*, trad. de José Luis Arántegui Tamayo et al. (pp. 561-642), Crítica, Barcelona, 2005.

PLATÓN, *Leyes*

PLATÓN, *República*

PLOTINO, *Enéadas*

Bibliografía

CORTI BADÍA, PAOLA, «Introducción. La conversión de san Patricio de Irlanda», en *Cuadernos Monásticos*, 128 (pp. 61-84), 1999.

CULLIN, OLIVIER, *Breve historia de la música en la Edad Media*, trad. de Jordi Terré, Paidós, Barcelona, 2005.

ECO, UMBERTO, *Arte y belleza en la estética medieval*, traducción de Helena Lozano Miralles, Labor, Barcelona, 1997.

GILSON, ÉTIENNE., *La philosophie au Moyen Âge*, Payot, París, 1944.

LALOY, LOUIS, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité*, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, París, 1904.

MARROU, HENRI-IRENÉE, *St. Augustine and his influence through the ages*, trad. de Patrick Hepburn-Scott, Harper, Nueva York, 1957.

PORTALIÉ, EUGÈNE, *A Guide to the Thought of St. Augustine*, trad. de Ralph J. Bastian, Library of Living Catholic Thought, Henry Regnery Company, Chicago, 1960.

WATKIN, I.E., «The mysticism of St. Augustine», en D'ARCY, M.C. ET AL., *St. Augustine* (pp. 103-119), Meridian, Nueva York, 1960.