

La música y las disciplinas liberales en la antropología del joven Agustín de Hipona



Patricio Andrés Szychowski

Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Recibido el 03/08/2022. Aceptado el 22/09/2022

Resumen

La concepción de *disciplina* y la reflexión sobre las disciplinas liberales en la filosofía temprana de Agustín se encuentran mayormente en su obra *De ordine*. Allí, el Hiponense describe la sabiduría de las artes liberales como modesta y sucinta, de modo más prescriptivo que descriptivo. Por otra parte, en *Retractationes*, el autor reseña su proyecto de volver a pensar las disciplinas liberales dedicando una obra a cada una de ellas. Esta empresa inconclusa dio lugar a una obra sobre la gramática, perdida en tiempos de Agustín, y otra sobre la música. En *De musica*, Agustín describe el funcionamiento de la sensibilidad y su articulación con la racionalidad que culmina en el reconocimiento de Dios en el alma. Intentaremos mostrar cómo la dimensión psicológica del funcionamiento de la sensibilidad permite volver sobre el concepto de disciplina y comprender las disciplinas liberales mediante el desarrollo de una de ellas en particular, tomando como eje el acercamiento a lo divino por la vía racional.

Palabras Clave: Agustín de Hipona, disciplinas, música, sensibilidad.

Music and Liberal Arts in the Anthropology of Young Augustine of Hippo

Abstract

The conception of *disciplina* and the reflection on the liberal disciplines in the early philosophy of Augustine are found mostly in his work *De ordine*. There, Augustine prescriptively describes the wisdom of the liberal arts as modest and succinct. On the other hand, in *Retractationes*, the author outlines his project to rethink the liberal disciplines, dedicating a work to each of them. This unfinished enterprise gave rise to a work on grammar, lost in Augustine's time, and another on music. In *De musica*, Augustine describes the operation of sensitivity and its articulation with rationality that culminates in the recognition of God in the soul. We will try to show how the psychological dimension of the functioning of sensitivity allows us to return to the concept of discipline and understand the liberal disciplines through the development

of one of them in particular, taking as its axis the approach to the divine through rational means.

Keywords: Augustine of Hippo, disciplines, music, sensitivity.

I. Introducción

En las obras de Agustín de Hipona inmediatamente posteriores a su conversión se puede apreciar la influencia que ejercieron sobre él las corrientes del pensamiento griego. Y su conocimiento sobre las artes liberales forma parte de este universo cultural adquirido. Por otra parte, así como el Hiponense repensó, reflexionó y resignificó su propia biografía en las *Confesiones* a luz del nuevo horizonte que le proporcionó el cristianismo, es especialmente en sus primeros años tras la conversión que Agustín volvió sobre las artes liberales. No trató de modificarlas buscando errores o intentando profundizar su contenido, antes bien, su proyecto podría sintetizarse como el intento por responder a las preguntas ¿por qué dedicarse a las artes liberales? o, mejor aún, ¿cómo deben entenderse las artes liberales para contribuir a una vida beata o feliz? A partir de estas preguntas, intentaré mostrar en este artículo que la música es un caso privilegiado para el estudio de las disciplinas liberales de Agustín en relación con su antropología. Y esto se da por dos motivos. En primer lugar, porque las disciplinas liberales serían la preparación del alma para trascender la materialidad mediante la interioridad y así reconocer a Dios como fundamento del orden de esa materialidad creada. En tanto que disciplina, la música forma parte de esa preparación, pero además permite dar cuenta del itinerario completo del alma. En efecto, los primeros cinco libros del *De musica* tratan sobre teoría musical en tanto que herramienta para analizar la relación entre tiempo y sonido respecto de la belleza; mientras que en el último libro de la obra puede leerse la vuelta del alma sobre sí misma en busca del fundamento de la belleza encontrada en los sonidos, que culmina con el reconocimiento de Dios. Pero además, si se trata de explicar el itinerario del alma que comienza en la sensibilidad y puede alcanzar la trascendencia mediante su vuelta a la interioridad, el *De musica* contiene la explicación más sistemática de la obra agustiniana sobre el funcionamiento de la sensibilidad, centrada, ente caso, en la audición. Para este segundo punto retomaremos una tesis de Vanni Rovighi, que sostuvo que en *De quantitate animae* Agustín abordó la sensibilidad en relación con un problema gnoseológico: ¿cómo puede el alma, que es inextensa, sentir lo que toca al cuerpo en alguna de sus partes? mientras que en *De musica* el autor desarrolló el funcionamiento de la sensibilidad respecto del alma desde el punto de vista psicológico: ¿por qué puede decirse que el sentido se explica como una actividad del alma activa respecto del cuerpo y no como algo que padece el alma por parte del cuerpo? (1962, p. 19).

Para alcanzar este objetivo de fundamentar la preeminencia de la música dentro del conjunto de las disciplinas liberales, en primer lugar nos detendremos en la concepción agustiniana de las disciplinas liberales según el diálogo *De ordine*, anterior del *De musica*, para luego interpretar a la luz de esta concepción su definición de la disciplina musical. En la segunda parte del trabajo, nos encargaremos de describir cómo es que el alma opera el pasaje de la sensibilidad a la racionalidad, cuyo funcionamiento, como mencionamos, es abundantemente tratado en *De musica*. Esto permitirá relacionar la disciplina musical con el camino de la interioridad del alma hacia el reconocimiento de Dios, camino que es posible gracias al pasaje mencionado de la sensibilidad a la racionalidad.

II. La concepción agustiniana de las disciplinas liberales

Durante la juventud de Agustín de Hipona, las artes liberales ocuparon un lugar destacado tanto en su formación como en su forma de vida:

Per idem tempus annorum novem, ab undevicesimo anno aetatis meae usque ad duodevicesimum, seducebamur et seducebamus falsi atque fallentes in variis cupiditatibus et palam per doctrinas, quas liberales vocant, occulte autem falso nomine religionis (Conf. IV, 1.1).

Por espacio de esos nueve años de mi vida, desde los diecinueve hasta los veintiocho, fuimos seducidos y seducíamos, fuimos engañados y engañábamos en distintas pasiones: en público, a través de aquellas disciplinas que llaman “liberales”; en privado, en lo que falsamente se llama “religión” (*Confesiones IV*, 1.1, p. 103).

El término arte liberal refiere a una manera de organizar las artes y, más propiamente, a una manera de organizar el saber. El concepto latino de arte (*ars*) tiene al menos dos matices: el de técnica o habilidad y el de capacidad profesional (cf. Rodríguez Mayorgas, 2004). Por lo tanto, una primera aproximación al término arte nos indica que refiere a una capacidad o habilidad para hacer algo, sea este resultado un objeto material o bien conocimiento. Las artes liberales se distinguen de las artes manuales, que son aquellas en las cuales se actúa de acuerdo con una cadena de medios y fines para la realización de un producto material. Es en este sentido en el que puede afirmarse que las artes manuales, o serviles, tienen una utilidad (v. Rosenthal-Pubul, 2018, p. 17 ss.). Por su parte, las artes liberales tienen como sujeto al alma humana y su resultado no es nada material sino conocimiento teórico, con mayor o menor grado de aplicación práctica. En tanto que organización del saber, las artes liberales se caracterizan por la lista de disciplinas que la integran y por su división en dos grupos.

En su *Historia de la Educación en la Antigüedad*, Marrou sostiene que las siete artes liberales son el contenido de la *paideia* griega. El autor rastrea el origen de las artes liberales en la educación de la Grecia clásica y determina la fijación de la lista definitiva de disciplinas que la integran en el siglo I a.C por parte de Dionisio de Tracia y Varrón. Para el autor, esta serie de artes es tradicional desde la Antigua Grecia, incluso tal vez desde Pitágoras (Marrou, 1964, p. 267). En sus *Disciplinarum libri*, Varrón escribió sobre gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, música, filosofía, medicina y arquitectura. Esta lista recibió algunas modificaciones y finalmente se fijó en el clásico número de siete: gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, música y astronomía, tal como aparecen en el *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela (s. IV-V). En su edición crítica de la obra de Varrón de finales del siglo XIX, Ritschl afirma que Agustín toma la obra de Varrón como fuente del contenido y como referencia en la formación de la lista de artes que son llamadas liberales (Cf. Ritschl, 1877), aunque la conservación de la obra de Varrón dificulta la defensa de esta tesis.

Por su parte, Ilsetraut Hadot criticó esta tesis al afirmar que la concepción agustiniana de las artes liberales es neoplatónica y fue tomada de autores griegos posteriores a Varrón (Hadot, 1984 y Shanzer, 2015, p. 73). Por su parte, Shanzer intenta recuperar la figura de Varrón como fuente de Agustín apelando a una reconstrucción de la propuesta varroniana fundada en fuentes secundarias. Para la autora, Agustín lee y utiliza los *Disciplinarum Libri* de Varrón debido a que su imagen de las artes en *De Ordine* es platónica, antes que neoplatónica, y habría evidencia independiente para justificar la adscripción de tales imágenes a Varrón (Shanzer, 2015, p. 74). Estos elementos platónicos que identifica la autora en *República VII 533d* son la preeminencia del número,

la progresión de lo sensible a lo inteligible y las imágenes del ascenso vinculadas a las disciplinas (Shanzer, 2015, p. 76).

Para referirse a las artes liberales, Agustín suele optar por la expresión disciplina (*disciplina*) y, eventualmente, disciplinas liberales (*disciplinae liberales*). El término disciplina equivale en este sentido al de artes liberales y, en este contexto, también al de ciencia (*scientia*). Así, Agustín define la disciplina musical como una *scientia* (*Mus. I, 2.2*). Aunque en ciertos contextos sus significados pueden ser coextensivos, el concepto de *ars* puede tener o no un matiz práctico, mientras que la *scientia* es una actividad teórica. Además, la ciencia implica cierta experticia en un área de conocimiento (v. *Mus. I, 4.5*). Por eso, Agustín no llama músicos a los imitadores sino a los teóricos de la música, que la abordan en sus dimensiones aritmética, estética y teológica. Y esto se refleja en el hecho de que haya optado por definir a la música como *scientia* antes que como *ars*.

Por otra parte, la *scientia* se diferencia de la sabiduría (*sapientia*). Según desarrollaremos más adelante, si se hace un uso correcto de las disciplinas, la primera puede conducirnos hacia la segunda. Pero la *scientia* no es condición necesaria para la *sapientia*. La vía racional, la de la *scientia*, la de las artes liberales, aquella que siguió el joven Agustín, es el camino que deben seguir quienes no alcanzan la *sapientia* por la fe (cf. *Mus. VI 17.59*).

El segundo elemento característico de las artes liberales es su división en dos grupos, conocidos en la Edad Media latina como *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía). Si bien Agustín no utiliza los términos de *trivium* y *quadrivium*, sí distingue entre las artes de la palabra y las artes del número. En *De ordine*, Agustín vincula cada grupo de disciplinas con un tipo de actividad racional diferente. Para eso distingue entre la actividad racional aplicada a los hechos, la del discurso y la vinculada con la delectación (*Ord. II, 12.35*). Las disciplinas liberales no se relacionan con los hechos, ámbito que se correspondería con las artes manuales, sino con los dos ámbitos de acción restantes: el del lenguaje y el de la delectación. El primer grupo está conformado por la gramática, la dialéctica y la retórica. Estas disciplinas se relacionan con la actividad racional aplicada al lenguaje, en la medida en la que cada una de ellas se detiene en un aspecto diferente del lenguaje como herramienta para el conocimiento del mundo (*Ord. II, 13.38*).

La gramática es el estudio material del lenguaje y de los signos que se articulan en su uso oral y escrito. En *Soliloquios*, Agustín caracteriza a esta disciplina como custodio de las palabras articuladas y como el análisis de las figuras del lenguaje (*Sol. II, 11.19*). La gramática proporciona las herramientas generales para abordar la forma y el contenido del lenguaje y, así, utilizarlo de modo preciso. Por otra parte, la dialéctica asegura la perfección y seguridad de los instrumentos del lenguaje al distinguirlos y clasificarlos. Esta segunda disciplina también se relaciona con el lenguaje desde un punto de vista instrumental pero en un sentido más amplio, que es el de determinar el método apropiado para el avance del saber. Por este motivo, es llamada la disciplina de las disciplinas, en tanto que enseña a enseñar y a aprender (*Ord. II, 13.38*). La dialéctica es la disciplina a la cual corresponde definir, dividir y distribuir y, por lo tanto, da a las demás disciplinas, y a sí misma, la condición de tal (*Sol. II, 11.21*). Por último, la retórica se centra en la utilización provechosa de los recursos estilísticos del lenguaje y es una de las artes en las que el Hiponense más se formó, llegando a ser él mismo maestro de retórica (v. *Confessiones. IV, 2.2; V, 12.22; VI, 7.11*).

Por su parte, Agustín relaciona las tres disciplinas restantes, la música, la geometría y la astronomía, con la delectación (*Ord. II, 14.39*). El vínculo entre delectación y matemáticas requiere un comentario especial. En su producción filosófica temprana,

Agustín entiende la belleza como un orden armónico o una tendencia de la proporción hacia la igualdad (V. *De natura boni* I, 3; *De quantitate animae* XXXVI, 80). Toda creación espaciotemporal está sujeta a cantidades y a un ordenamiento más o menos armónico, es decir, más o menos proporcionado. La delectación depende de manera directa de la conformación matemática del mundo, ya que se trata de una respuesta sensorial a las proporciones armónicas y bellas. Por tanto, son la música, la geometría y la astronomía las artes enfocadas en lo espaciotemporal, que es aquello que, de acuerdo con un orden armónico, produce delectación. Sin restar importancia a las artes del discurso, y mucho menos a la dialéctica, Magnavacca destaca la preferencia de Agustín por las artes del número, que se refleja en un cierto temor por las construcciones exclusivamente discursivas, cerradas sobre sí mismas y alejadas del Verbo divino al cual se accede por el conocimiento de las artes del número (Magnavacca, 2004-2005, p. 2).

En *De ordine*, Agustín define la música como la disciplina que, enfocada primeramente en los ritmos y en la modulación, advierte la naturaleza numérica de estos y reconoce su dependencia de una igualdad divina y superior.¹ Por eso, la música es una disciplina sensorial e intelectual (*Ord.* II, 14.41: “*Vnde ista disciplina sensus intellectusque particeps musicae nomen inuenit*). En el caso de la música, llamamos intelectual al aspecto de esta disciplina por el cuál esta pasa del estudio de las relaciones entre cantidades al reconocimiento de una igualdad anterior, divina, eterna e inmutable; y esto se produce gracias a la reflexión racional sobre la belleza de estas relaciones entre cantidades.

En su dimensión sensorial, la música estudia las proporciones de la materia sensible. La creación está compuesta matemáticamente y las cantidades de las que consta se relacionan entre sí de un modo más o menos armónico. Buena parte de los tratados de teoría musical de la Antigüedad y la Antigüedad tardía abordan la disciplina musical en relación con la altura del sonido. Agustín, por otra parte, anticipa ya en *De ordine* que su abordaje de esta disciplina se detendrá especialmente en el tiempo y la duración del sonido.

En la música, la razón se vuelve hacia el lenguaje analizado por las tres primeras disciplinas y reconoce las cantidades de las sílabas. La estructura métrica del verso en lengua latina se organiza en sílabas largas y breves. Las cantidades de las sílabas se relacionan en los versos de un modo particular, dando lugar a estructuras métricas llamadas pies. Un verso se compone de una cantidad determinada de pies y se divide en dos secciones llamadas hemistiquios separados por una pausa, la cesura. Estos elementos que se enuncian brevemente en el diálogo *De ordine* serán el centro de la teoría musical agustiniana, restringida al ritmo. En este sentido, Agustín afirma que la razón da el nombre de ritmo a aquello que sigue un orden temporal racional:

Quod autem non esset certo fine moderatum, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus curreret, rhythmum nomine notauit, qui Latine nihil aliud quam numerus dici potuit (Ord. II, 11.40).

En cambio, lo que no está restringido a cierto fin sino que corre de forma racional según un orden de pies fue señalado con el nombre de *ritmo*, que en latín puede ser llamado *número*. (Trad. propia)

A partir de este pasaje pueden indicarse dos características del ritmo: su equivalencia con el concepto latino de *numerus* y la organización racional de los pies que lo

¹ Sobre el concepto de igualdad (*aequalitas*) en el *De musica* de Agustín, v. Szychowski, 2022.

componen. Para precisar el primer enunciado diremos que número es entendido en el sentido de cantidad. Conviene hacer dos preguntas: ¿qué diferencia a la música de la aritmética? y antes, ¿por qué la aritmética no forma parte de las artes liberales mencionadas por Agustín? Parker sostenía que el número de seis artes liberales pretendía evitar que fuesen siete, número consagrado a la perfección religiosa y que, por tanto, no era propio aplicar a una lista de disciplinas de origen pagano (Parker, 1890, p. 428). Hadot, en cambio, sostenía que la aritmética tiene un lugar implícito entre las disciplinas (Shanzer, 2017, n. 5; Hadot, 1984, p. 122). Sostendremos que ese lugar implícito es el de disciplina subyacente a la música, la geometría y la astronomía. En cuanto a la diferencia entre ambas, la aritmética es la disciplina que estudia las cantidades y las relaciones entre cantidades en general, mientras que a la música le conciernen las relaciones simples y armónicas.

La segunda característica indicada es que el orden de los pies se organiza de forma racional. Esto significa que en cada serie de movimientos y cantidades podremos identificar relaciones y patrones. Por último, la racionalidad del ritmo no debe confundirse con la uniformidad. Un ritmo tiene un orden racional cuando las relaciones entre sus cantidades pueden ser reducidas a proporciones simples (1-1, 1-2, 2-1, etc.), mientras que un ritmo es uniforme cuando el mismo patrón de relaciones es repetido una y otra vez o cuando la única proporción presente es la de 1-1.

Una última característica de la disciplina musical mencionada en *De ordine* es que la música es tanto sensible como intelectual:

...Et quoniam illud quod mens videt semper est praesens et immortale adprobatur, cuius generis numeri apparebant, sonus autem quia sensibilis res est praeterfluit in praeteritum tempus imprimiturque memoriae, rationabili mendacio iam poetis fauente ratione Iouis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Vnde ista disciplina sensus intellectusque particeps musicae nomen inuenit (Ord. II, 14.41).

...Y, ya que aquello que ve el espíritu es siempre presente y se aprueba como inmortal, de este género [eran] los números [que] aparecían, y en cambio, el sonido es una cosa sensible, fluye en tiempo pretérito y se imprime en la memoria, por la razón que favorece a los poetas para (crear) ilusiones razonables, se ha imaginado que las Musas son hijas de Júpiter y Memoria. Por eso, esta disciplina, que participa de la sensibilidad y del intelecto, recibió el nombre de música.

Según este pasaje, en la memoria se imprimen los números (es decir, las relaciones entre cantidades) de los sonidos. Este tiempo de las duraciones que quedan en la memoria es siempre pretérito. Pero también hay un tiempo siempre presente al que no accede la memoria sino el espíritu. Es el tiempo de la igualdad inmutable y eterna, que es fundamento de la belleza de la igualdad o la tendencia a la igualdad en la temporalidad, y al cual nos referiremos al abordar el *De musica*. Esta intervención de un tiempo pretérito en la memoria y de un tiempo siempre presente en la mente es la que fundamenta que pueda decirse que la música es sensible e intelectual.

Sobre las dos disciplinas restantes diremos que la geometría es la que distingue y ordena el conocimiento acerca de las figuras en la inteligencia. Y, por último, la astronomía es la disciplina que supone a la música y a la geometría. En efecto, ordena el conocimiento obtenido a partir de la observación de los astros en cuanto a sus dimensiones y movimientos regulares y en los intervalos de sus distancias.

El objeto de estudio de las disciplinas las distingue entre sí, pero no basta con la consideración del objeto para comprender la disciplina desde la perspectiva agustiniana. Esta incluye, además, el horizonte hacia el cual el conocimiento de las disciplinas

debe tender. El ámbito del conocimiento de las disciplinas tendrá como su máximo alcance preparar al alma para el acceso a la verdad divina. Las disciplinas son las herramientas que posibilitan al alma la comprensión del orden universal y que, por lo tanto, permiten reconocer el espacio que ocupa el alma humana dentro del orden para poder volverse hacia Dios. Para esto, es necesario limpiarla de las debilidades y miserias del cuerpo y de las tinieblas del error (*Ord. I, 8.23: A quibus enim rebus putas nos orare ut convertamur ad Deum eiusque faciem videamus, nisi a quodam coeno corporis atque sordibus et item a tenebris quibus nos error involvit?*).

El objetivo de las artes liberales tiene que ser el acceso al conocimiento pero como medio para liberar al alma de sus impurezas y errores, no por el conocimiento en sí mismo. Es en este sentido, y de modo prescriptivo, que Agustín se refiere a la sabiduría de las artes liberales como modesta y sucinta (*Ord. I, 8.24: eruditio disciplinarum liberalium... modesta... atque succincta*). Y en otro pasaje de *De ordine*, afirma que esta sabiduría debe ser utilizada con moderación (II, 5.14: *Talis enim eruditio, si quis ea moderate utatur...*). Pero la diferencia entre una sabiduría moderada y una excesiva no radica en la cantidad o profundidad del conocimiento, sino en cómo se posiciona el interesado por las artes liberales. Si el interés último es la mera erudición, si la guía es la mera curiosidad, el conocimiento obtenido será enciclopédico y, en la perspectiva de Agustín, vano (v. *Ord. II, 13.38*)². En cambio, si se busca una preparación y entrenamiento del alma para la filosofía como búsqueda de la verdad en la conversión, las artes liberales encontrarán su función propia. Esta concepción de las artes liberales difiere de la de su juventud anterior a la conversión. En su juventud, Agustín había estudiado artes liberales pero, en retrospectiva, sintió que sus estudios habían sido inútiles porque carecía entonces de la disposición ética necesaria para beneficiarse de las disciplinas (Brennan, 1988, p. 270).

Asimismo, esta forma de entender las disciplinas liberales anticipa que una obra dedicada a la música no pueda tener el objetivo de avanzar en el conocimiento armónico o rítmico por el mero desarrollo de la disciplina. En tal caso, *De musica* sería un manual de conocimiento técnico sobre la disciplina musical. Por el contrario, todo el conocimiento musical debe enmarcarse, en mayor o menor medida, en un estadio del alma en su itinerario hacia la interioridad y luego hacia el reconocimiento de Dios.

Para Agustín, una reconsideración del lugar que ocupan las disciplinas en el alma humana debió dar lugar a una reelaboración de las artes liberales, su contenido, función y dirección. Y él mismo se propuso llevar a término esta empresa. Finalmente, completó sólo un tratado sobre la música en seis libros y uno sobre la gramática que se había perdido ya en tiempos de Agustín (*Retract. I,6*) y del que se conservan dos versiones. Asimismo, sobre las otras disciplinas alcanzó a escribir tan solo los “principios”, pequeñas introducciones o bien esquemas orientadores para tratados que nunca vieron la luz.

Con este horizonte Agustín afirma haber compuesto su tratado *De musica*, al menos a la luz de una revisión madura de su obra (cf. *Retract. I, 6*). En *De musica*, Agustín define la música como “la ciencia de modular bien” (I, 2.2: *musica est scientia bene modulandi*) y destaca la modulación como el término más importante en la definición de la música, el cual sintetiza el alcance de la disciplina (I, 2.2). A diferencia de la teoría musical contemporánea, que designa con el término *modulación* a un fenómeno de orden armónico, Agustín emplea este término para denominar un fenómeno rítmico.

2 En un resonante pasaje de *Confessiones*, Agustín se refiere a esta curiosidad como sacrilega (III, 3.5: *sacrilega curiositas*). Para una exposición general sobre este concepto a lo largo de su obra v. Labhardt 1996-2002, p. 188 ss. en Mayer, op. cit., vol. II.

La modulación (*modulatio*, de *modus*, medida) es un tipo de movimiento realizado a partir de una cierta medida temporal, es decir, una cierta forma de organización del tiempo. El tipo de movimiento que es la modulación requiere que pueda identificarse el modo, es decir, la unidad de medida de acuerdo con la cual se produce ese movimiento:

Ergo modulatio non incongrue dicitur mouendi quaedam peritia uel certe qua fit, ut bene aliquid moueatur. Non enim possumus dicere bene moueri aliquid, si modum non seruet (Mus. I, 2.3).

... no incongruentemente se le dice «modulación» a una especie de pericia en el movimiento, o en todo caso a aquello por lo que resulta que algo se mueve bien. No podemos, en efecto, decir que algo se mueve bien, si no se observa el modo (*Sobre la música*, I, 2.3, p. 93).

Por otra parte, la idea de la modulación como movimiento justifica una variante en la segunda definición de la música proporcionada: “la música es la ciencia de mover bien” (I, 3.4: *musica est scientia bene mouendi*).

La definición de Agustín presupone dos sentidos de la *modulatio*. El primero es el de los músicos prácticos, a quienes designa a partir de su práctica concreta: citaristas (I, 4.6: *chitaristae*), tocadores de tibia (I, 4.6: *tibicines*), tocadores de cuerdas (I, 4.7: *fidicines*), histriones (I, 6.11: *histriones*). Estos modulan al realizar su práctica, es decir, ordenan el tiempo en medidas más o menos regulares al tocar la cítara, la tibia, las cuerdas, recitar o declamar. Lo mismo ocurre en el caso de los bailarines, quienes mueven su cuerpo en relación con el tiempo y su regularidad (cf. I, 3.4). El segundo sentido de *modulatio*, de interés para la disciplina musical, es el conocimiento de las proporciones entre las unidades temporales mediante la vía racional. De acuerdo con este sentido de modulación, son músicos quienes se aplican al conocimiento teórico de la *modulatio*, y no los instrumentistas o músicos prácticos.³

En estas dos maneras de abordar la modulación se fundamenta la inclusión del adverbio “bien” (*bene*). La modulación de los artistas prácticos puede producir delectación, en la medida en la que puede ser mejor o peor, más o menos acorde a la proporción de la belleza. Sin embargo, al artista práctico le está vedada la buena modulación, que solo es aprehensible por la razón.

La definición de la música que proporciona Agustín es incompleta para dar cuenta de su concepción de la música; y el elemento del que carece es el sentido último de la disciplina. En otras palabras, ¿por qué un pensador cristiano escribe un tratado de teoría musical? La respuesta a esta pregunta está sugerida en su concepción misma de disciplina liberal y acaba por completarse al leer el último libro del tratado. A diferencia de los primeros cinco, el libro VI no trata sobre temas de teoría musical sino sobre los fundamentos antropológicos y teológicos de la música. Las disciplinas tienen sentido como preparación del alma para la vuelta hacia Dios. Por su parte, la música es la primera de las disciplinas en las que se establece algún tipo de acceso a lo divino, en la medida en la que la teoría musical desarrollada durante los primeros cinco libros puede considerarse como una preparación para trascender ese camino y acercarse a Dios:

...quem non ob aliud suscipiendum putauimus, nisi ut adolescentes uel cuiuslibet aetatis homines, quos bono ingenio donauit deus, non praepropere sed quibusdam

³ Un ejemplo análogo al de la derivación de *modulatio* a partir de *modus* es el de *dictio*, que deriva del verbo *dico*. Aunque *dictio* se aplica a la actividad de los oradores, no todo el que dice algo es un orador. Lo mismo ocurre con la modulación. Mientras que los cantantes, histriones y bailarines modulan, solo son músicos los que abordan la modulación de forma racional y teórica, cf. *De mus* I 2.2.

gradibus a sensibus carnis atque a carnalibus litteris, quibus eos non haerere difficile est, duce ratione auellerentur atque uni deo et domino rerum omnium... (Mus. VI, 1.1).

...no por otra cosa pensamos que se debía acometer, sino para que los adolescentes, o incluso hombres de cualquier edad, a los que Dios obsequió con buenas dotes innatas, no con excesiva precipitación, sino como por sus pasos, fueran arrancados, con la razón como guía, de los sentidos de la carne y de las letras carnales, a las que no es difícil que ellos se adhieran, y por amor a la verdad inmutable se fueran adhiriendo al único Dios y Señor de todas las cosas... (*Sobre la música*, VI, 1.1, p. 344).

III. La disciplina musical y el pasaje de la sensibilidad a la trascendencia mediante la interioridad

En los *Soliloquios*, Agustín y Razón protagonizan un pasaje en el que el autor declara que desea conocer nada más que a Dios y alma (*Sol. I, 2.7*)⁴. Y esta misma preocupación filosófica por Dios y el alma es anunciada también en *De ordine* (II, 18, 47). En *De quantitate animae*, Agustín define al alma como “cierta sustancia que participa de la razón, adecuada para regir al cuerpo” (*De quant. 13.22: substantia quaedam rationis particeps, regendo corpori accommodata*), mientras que en *De immortalitate animae* afirma que la razón está en el alma, o bien que es el alma (II.2: *Ratio profecto aut animus est, aut in animo*). Los seres humanos se caracterizan por poseer alma racional, cuyo movimiento propio es el de la razón. En este sentido, Agustín afirma que “la razón es el movimiento de la mente capaz de distinguir y relacionar aquello que se conoce” (*Ord. II, 11.30: Ratio est mentis motio, ea quae discuntur distinguendi et connectendi potens*). En tanto que movimiento, la razón es una actividad que organiza el conocimiento al interior de la mente y discierne lo verdadero de lo falso. Aunque el conocimiento comience por los sentidos, es la razón la que puede acceder a la verdad, que no es sensible sino inteligible. Pero tampoco es la sola razón y sus medios propios, sino que necesita de una cierta asistencia, de una claridad aportada por Dios respecto de las verdades a alcanzar. En los *Soliloquios*, Agustín ilustra esta asistencia o claridad, que luego va a teorizar como *gracia*, recurriendo a una imagen alegórica muy presente en la tradición platónica. Se trata de la alegoría del sol de la *República* de Platón (*Rep. VI 507d-509c*) y que Agustín debe haber conocido por algún autor de esta tradición de pensamiento como Apuleyo o Plotino:

Intelligibilis nempe Deus est, intelligibilia etiam illa disciplinarum spectamina, tamen plurimum differunt. Nam et terra visibilis, et lux, sed terra nisi luce illustrata videri non potest. Ergo et illa quae in disciplinis traduntur, quae quisquis intelligit, verissima esse nulla dubitatione concedit, credendum est ea non posse intelligi nisi ab alio quasi suo sole illustretur (*Sol. I, 8.15*).

Ciertamente, Dios es inteligible, e inteligible también son aquellas demostraciones de las disciplinas. Sin embargo, difieren mucho. Porque la tierra y la luz son visibles, pero la tierra no puede ser vista si no es iluminada. Así pues, se ha de creer que aquello que se transmite en las disciplinas, y todo lo que se entienda y se concede como verdadero sin ninguna duda, no puede entenderse sino al ser iluminado por otro, como si fuera su sol.

4 Para referirse al alma en general, Agustín suele utilizar los términos *anima* o *animus*. Pero el alma no es exclusiva de los seres humanos: los animales y los seres humanos comparten el *anima irrationalis*, que es sede del apetito, la senso-percepción y la memoria. Por su parte, el *anima rationalis* es propia de los seres humanos y, para referirse a ella, Agustín utiliza mayormente *mens*. V. O'Daly 1986-1992, p. 316 ss., en Mayer, op. cit., vol. I y O'Daly, 1987.

Por otra parte, si bien el sentir requiere de los órganos sensoriales, es el alma la protagonista de todo conocimiento, incluyendo al conocimiento sensible (v. Uña Juárez 2001, p. 38 ss.). Una de las definiciones que proporciona Agustín en *De quantitate animae* sobre la sensibilidad es la de “que lo que sufre el cuerpo no se oculte al alma” (24.46: *cum animam non latet quod patitur corpus*). En el mismo sentido, el autor afirma en *De musica* que “lo que se llama oír no es otra cosa que algo que se hace con el alma por parte del cuerpo” (VI, 5, 8: *nihil sit aliud, quod dicitur audire, nisi aliquid a corpore in anima fieri*). No es que el alma perciba como tal, ni que sea afectada por los estímulos de los órganos sensoriales. Pero al alma no se le ocultan estas afecciones, que dan ocasión a un movimiento propio del alma que es el conocimiento sensible. Así, el alma tiene un rol activo en el proceso de la sensibilidad.

Como mencionamos, en *De musica* se encuentra un extenso abordaje del proceso de percepción, que Agustín desarrolla proponiendo la existencia de distintos géneros de números, cada uno de los cuales interviene en el proceso de percepción sensible. Asimismo, este proceso es el que posibilita la reflexión racional sobre lo percibido y la consecuente vuelta del alma sobre sí misma. En el libro VI del *De musica*, Agustín presenta un verso de Ambrosio, obispo de Milán. Se trata del comienzo del himno V: *Deus creator omnium*, un dímetero yámbico (compuesto por cuatro yambos, doce tiempos). Agustín se pregunta dónde están estas cantidades y desarrolla su teoría sobre los distintos tipos de números según dónde se encuentren:

...istos quattor iambos, quibus constat, et tempora duodecim, ubinam esse arbitreris, id est in sono tantum, qui auditur, an etiam in sensu audientis, qui ad aures pertinet, an in actu etiam pronuntiantis, an –quia notus uersus est– in memoria quoque nostra hos numeros esse fatendum est? (Mus VI, 2.2).

...esos cuatro yambos de que consta y los doce tiempos, ¿dónde estimas que están?; esto es, ¿sólo en el sonido que se oye, o también en el sentido del oyente, el que atañe a los oídos, o también en el acto del que recita, o, puesto que es un verso conocido, hay que confesar que esos «números» están también en nuestra memoria? (*Sobre la música*, VI, 2.2, p. 347)

La respuesta es que las cantidades de las que consta el verso están en todos esos lugares. Cada uno de los cuatro se corresponderá con un tipo de número diferente. El primer tipo de número es el del sonido. En su dimensión física, el sonido consta de algunos parámetros que lo identifican: duración, altura, intensidad y timbre. Por su interés en el ritmo, Agustín tendrá en consideración el parámetro de la duración. Cada sonido, como por ejemplo el de la vocal de cada sílaba, tiene una duración determinada e independiente de que se perciba o no, y esta duración está medida de acuerdo con los números sonoros:

M. ...Nam credo non te esse negaturum fieri posse, ut in aliquo loco aliquis sonus existat huiusmodi morulis et dimensionibus uerberans aerem uel stillicidio uel aliquo alio pulsu corporum, ubi nullus adsit auditor. Quod cum fit, num praeter illud primum genus, cum ipse sonus hos numeros habet, ullum horum quattuor reperitur?

D. Nullum aliud uideo (Mus. VI, 2.2).

M.-... En efecto, creo que tú no vas a negar que puede suceder que en algún lugar surja un sonido que azote el aire con sus pequeñas duraciones y magnitudes bien por un goteo, bien por alguna otra impulsión de cuerpos, donde no haya ningún oyente. Cuando esto sucede, ¿acaso, además de aquel primer género, se halla alguno de estos cuatro, toda vez que el propio sonido tiene esos «números»?

D.- Ningún otro veo (Sobre la música, VI, 2.2, p. 349).

Se producen sonidos que mueven el aire o, de diversas maneras, movilizan cuerpos, aunque no haya un oyente percibiendo. Los números sonoros, sonantes (VI, 7.17) o del cuerpo (VI, 9.24) son los que dan cuenta del sonido en su dimensión física, independientemente del proceso de percepción. Ahora bien, esta clase de números es el correlato físico del sonido que escuchamos en la percepción, aunque sus números sean diferentes. Si bien no son los números sonantes aquellos sobre los que opera el alma, sí son los que determinan los parámetros del sonido que escucha el oído. Por eso Agustín se refiere a ellos como los números “del sonido que sólo se oye” (VI, 2.2: *in sono tantum qui auditur*).

El segundo tipo de número forma parte ya del proceso de percepción y se encuentra en el sentido del que escucha (VI, 2.2: *in sensu audientis*). Agustín los llama números de réplica (VI, 7.17), ya que replican a nivel auditivo los parámetros del sonido de los números sonantes. Para que pueda darse la percepción, son necesarios los números sonantes, mientras que esta relación no se da a la inversa, pues puede haber sonido sin percepción. Para explicitar la relación entre los números sonantes y los de réplica, Agustín recurre a la imagen de dejar una huella en el agua. Si uno pone algo con una forma determinada en el agua, la huella dejada ni tiene forma antes de que el objeto esté en contacto ni se conserva después. Siguiendo la analogía, los números sonantes hacen que los números del sentido del oído repliquen los parámetros del sonido que estos números expresan, y este es el primer paso del proceso de percepción, en el cual no se aprueban ni desaprueban sonidos porque no es el oído el que distingue entre sonidos buenos o malos (cf. *Mus.* VI, 2.3).

El tercer tipo de números es el que se emplea al proferir un verso y, por lo tanto, son propios del acto del que recita (VI, 2.2: *in actu pronuntiantis*). Estos números, que reciben el nombre de números articulatorios o de avance (VI, 7.17), permiten articular mentalmente una serie de cantidades (una melodía u orden rítmico) antes de articular el sonido y son también los utilizados para articular tal serie materializándola en sonido audible. Son las cantidades empleadas en la producción de un sonido propio, pero también son los números utilizados para imaginar un sonido. Por ejemplo, al recitar mentalmente el verso *Deus creator omnium*, intervienen los números de avance aunque no produzcamos sonido alguno.

El cuarto género de números es el de los números implicados en el recuerdo. Son, por eso, llamados recordables (VI, 6.16: *recordabiles*), y están en la memoria (VI, 7.17). Los números recordables no necesitan de otros números para subsistir, aunque para recordar una serie de sonidos, es necesario antes haberla escuchado o proferido internamente. Ante estos cuatro géneros de números, Agustín afirma la presencia de un quinto género:

dum ista tractamus, nescio unde apparuisse nobis quintum genus, quod est in ipso naturali iudicio sentiendi, cum delectamur parilitate numerorum uel, cum in eis peccatur, offendimur. Non enim contemno quod tibi uisum est, sine quibusdam numeris in se latentibus hoc sensum nostrum nullo modo agere potuisse (Mus. VI, 4.5).

Mientras estamos tratándolos, nos ha aparecido, no sé de dónde, un quinto género que reside en el propio juicio natural del sentir, cuando somos deleitados por la paridad de unos «números» o cuando al cometerse entre ellos alguna falla nos sentimos golpeados. No desprecio, en efecto, tu parecer de que sin unos ciertos «números» latentes en él, este sentido nuestro de ningún modo habría podido actuar (*Sobre la música*, VI, 4.5, p. 353).

Por un lado, al desarrollar los números de réplica, Agustín afirma que el oído no es el que identifica a los sonidos, o a las relaciones entre sonidos, como mejores o peores.

Por el contrario, el oído escucha todo lo que entra dentro de su rango, sin distinciones de carácter estético. Por lo tanto, los números de réplica no se ven implicados en el juicio sobre los sonidos. Por otra parte, Agustín postula la existencia de una capacidad natural judicativa (VI, 4.5: *Naturalis uero illa uis quasi iudiciaria*), un juicio sensorial que se complace con unas cantidades en específico y rechaza las que se alejan de estas. Este juicio natural, que produce la delectación o bien el rechazo, lleva a Agustín a postular un quinto tipo de números, propios de este juicio, que es sensorial y no racional. En los números del juicio se asienta la introducción del componente antropológico de la música, que es una predisposición natural a las manifestaciones sonoras que son resultados de proporciones simples y cercanas a la igualdad. Los números del juicio son combinaciones entre cantidades mediante las cuales se juzgan las combinaciones entre cantidades de los sonidos escuchados, y no dependen del sonido sino que son propios de la sensibilidad.

Naturalis uero illa uis quasi iudiciaria, quae auribus adest, non desinit esse in silentio, nec nobis eam sonus infert, sed ab ea potius siue probandus siue improbandus excipitur (Mus. VI, 2.3).

En cambio, aquella capacidad natural, por así decirlo, juzgadora, que asiste a los oídos, no deja de estar en el silencio, ni nos la introduce el sonido, sino que más bien es recibido por ella bien como digno de aprobación, bien como digno de desaprobación (*Sobre la música*, VI, 2.3, p. 351).

Estos números expuestos son los que permiten comprender el sonido en sus diversas dimensiones. Pero, de acuerdo con la perspectiva agustiniana, la sensibilidad es una operación activa del alma y no un procedimiento por el cual el alma padece los estímulos sensoriales. Por lo tanto, los números clasificados no podrán actuar sobre el alma. En tal caso, sería el sonido material el que actuaría mediante el cuerpo sobre el alma y esto supondría una inversión en los papeles del alma y el cuerpo. En efecto, para Agustín es el alma la que opera mediante el cuerpo. La concepción de la sensibilidad de Agustín no entra en contradicción con esta noción general, debido a que es el alma la que percibe mediante el cuerpo. La irrupción de un estímulo advertido por el alma da lugar a la experiencia sensible: “entonces se dice que el alma ve, o bien que oye, o bien que huele, o bien que gusta, o bien que siente tocando” (*Mus VI, 5.10: tunc uidere uel audire uel olfacere uel gustare uel tangendo sentire dicitur*). La función activa del alma en la sensibilidad es ejemplificada con la audición, sentido que interesa particularmente a Agustín en su tratado sobre la música: al escuchar un sonido, el alma mueve el oído de la forma similar a la del movimiento del aire. Así, no es la percusión del aire la que genera la sensación del sonido sino el movimiento del alma. En este sentido, en la audición el alma actúa y no padece (cf. *Mus. VI, 5.11*). El sentido es pensado como la acción del alma sobre el cuerpo y la audición como el movimiento del oído por parte del alma de acuerdo con el movimiento del sonido.

La distinción que establecimos entre la respuesta del sentido y la evaluación racional de las cantidades lleva a Agustín a proponer otro género de números, empleados para la evaluación racional de los sonidos. Los números utilizados en la reflexión sobre la belleza hallada mediante percepción sensible deben distinguirse de los números del juicio, que son propios de la sensibilidad y anteriores a la razón. Estos números no reciben un nombre propio, y el discípulo se pregunta si no les conviene a estos el título de números del juicio, antes que a los de la sensibilidad (*Mus. VI, 9.23*). El maestro responde que la atención por los nombres de los números no debe ser exhaustiva, pues lo importante es tener conocimiento de la realidad, mientras que los nombres son arbitrarios. En palabras de Agustín, los nombres se imponen por convención (VI, 9.24: *placito*) y no por naturaleza.

Una vez juzgados los sonidos percibidos y analizada la belleza que produce la delectación, la última y más relevante de las funciones del alma racional sobre el sonido percibido es la de advertir que la igualdad que explica la belleza de la realidad sensible se encuentra ensombrecida y no en estado propio. Precisamente, además de darse la delectación del cuerpo por los sonidos en los cuales se guardan proporciones tendientes a la igualdad, la razón puede preguntarse por el fundamento de la belleza de esta igualdad:

M. Quid ergo facile est? An amare colores et uoces et rosas et placentas et corpora leniter mollia, haecine amare facile est animae, in quibus nihil nisi aequalitatem ac similitudinem appetit et paulo diligentius considerans uix eius extremam umbram uestigiumque cognoscit; et deum amare difficile est, quem, in quantum potest, adhuc saucia et sordida cogitans nihil in eo inaequale, nihil sui dissimile, nihil disclusum locis, nihil uariatum tempore suspicatur? (Mus. VI, 14.44).

¿Qué es más fácil entonces? ¿Acaso amar los colores y las voces y las rosas y los pasteles y los cuerpos suavemente blandos? ¿Le es fácil al alma amar estas cosas, en las que no apetece nada sino la igualdad y la semejanza y, al considerarlas con un poco más de diligencia apenas reconoce una remota sombra y rastro de ella? ¿Y le es difícil amar a Dios, en el que cuando piensa, en la medida en que puede, aún maltrecha y sórdida, no llega a sospechar en Él nada desigual, nada semejante a sí mismo, nada dislocado en cuanto a los lugares, nada variado en cuanto al tiempo? (*Sobre la música*, VI, 14.44, p. 408).

Tras la reflexión estética sobre la experiencia de la percepción de la belleza, el alma advierte la presencia de la igualdad perfecta, de la cual no puede dar cuenta por sus propios números. En este contexto, Agustín propone un último tipo de números, que son los divinos, capaces de dar cuenta de la igualdad perfecta. A partir de los números divinos se crea cualquier otro tipo de número, ya que la igualdad perfecta es la referencia última de cualquier combinación numérica en la realidad temporal. El arte de crear números, o de hacer cosas con números, como por ejemplo recitar un verso, es una afección del alma del artífice. Para el artífice, los números divinos están en el alma, aun cuando se encuentren olvidados.

Los números divinos son diferentes a todos los anteriores en cuanto a su relación con la cantidad. Toda forma de relación entre los primeros números es una relación entre cantidades diferentes, aunque sean semejantes o equivalentes. Desde el punto de vista psicológico, estos números de la temporalidad operan sobre las cantidades del tiempo pasado del que Agustín había hablado en *De ordine* (cf. *supra*).

Por otra parte, los números divinos no relacionan cantidades, ni reales ni ideales. Su naturaleza consiste en dar cuenta de la igualdad perfecta, la de aquello que podemos pensar, en términos del *De ordine*, como un tiempo siempre presente. Siguiendo el recorrido del *De musica*, no podemos pensar a este tiempo presente sin habernos detenido antes en el tiempo pretérito que conserva la memoria. La memoria es, de hecho, la que fundamenta la distinción entre tiempo pretérito y tiempo presente (Wiskus, 2016, p. 335). A partir de esta función desempeñada por la memoria, Charru propuso los conceptos de memoria horizontal y vertical. Retomando el vocabulario de *De ordine*, la dimensión horizontal de la memoria se vincula con tiempo pretérito y proporciona el material para la reflexión sobre la temporalidad, mientras que la dimensión vertical de la memoria es la que permite concebir un tiempo siempre presente (cf. Charru, 2009, p. 180; v. *Mus.* VI, 12.36).

Así, gracias a que la memoria permite la reflexión sobre la experiencia estética, los números divinos y eternos son conocidos por el alma al volverse sobre sí misma.

No obstante, si estos números son eternos, no pueden proceder del alma humana. Si lo único eterno e inmutable es Dios, los números eternos deben provenir de Dios. Por lo tanto, si la igualdad es el fundamento de la belleza, esta igualdad que se encuentra en el alma no es el alma misma sino Dios.

Al conocer los fundamentos de la belleza que se encuentra en la realidad sensible, el alma reconoce su lugar en el orden del mundo y reconoce también su posición respecto de las cosas inferiores y las superiores (cf. *Mus.* VI, 11.29). El alma advierte en Dios una igualdad ajena a toda desigualdad, y por tanto no basada en la proporción. La posibilidad de establecer una proporción supone la existencia de dos cosas diferentes, que en este caso son valores temporales. Por el contrario, la igualdad reconocida por el alma en Dios es ajena a la temporalidad.

De esta manera, el camino recorrido en los primeros cinco libros acerca de la música y la rítmica arriban a cierta forma de acceso a Dios, fundamento último de la belleza en tanto que igualdad eterna y ajena a la temporalidad y respecto de la cual las igualdades proporcionales son bellas en un sentido derivado e imperfecto. Forman (1988) fundamenta en esta reflexión sobre la temporalidad, que posibilita la vuelta del alma hacia la interioridad y la trascendencia, la tesis de que puede leerse en *De musica* una anticipación de la teoría de la *distentio animi* que Agustín desarrolla en las *Confessiones*.

V. Reflexiones finales

Desde una perspectiva filosófica, el momento fundamental del diálogo *De musica* es el pasaje a la interioridad que se introduce en el libro VI. Pero, además, el diálogo contiene la más extensa exposición dentro de la producción filosófica temprana de Agustín de Hipona del funcionamiento de la sensibilidad como actividad del alma, así como de su articulación con la racionalidad, primeros pasos hacia el pasaje a la interioridad y el reconocimiento de Dios. Este pasaje es posible gracias a la memoria, que permite analizar lo sensible desde el punto de vista racional y, así, operar el pasaje de la dimensión sensible de la música a la intelectual. Por la naturaleza sensorial e intelectual de la disciplina musical, que hemos intentado exponer en la segunda parte de este trabajo, la música es el arte que nos permite acercarnos más propiamente a la concepción agustiniana de las disciplinas, en la medida en la que articula un extenso itinerario que culmina con el ascenso del alma, fin último de las disciplinas.

Un recorrido por *De ordine*, anterior al *De musica*, permite comprender el modo en que Agustín vuelve a pensar las disciplinas liberales a partir del hecho de su reciente conversión. Según sugiere Agustín en este diálogo, las disciplinas cumplen una función propedéutica al preparar al alma para su vuelta hacia Dios. Hemos de concluir, no obstante, que debido a la evaluación racional de lo percibido y la posibilidad que habilita de reconocer a Dios en el alma como fundamento de la belleza y la igualdad, la música excede la función propedéutica propuesta en *De ordine* para las artes liberales. En efecto, la música tiene una dimensión propiamente filosófica en el sentido agustiniano, es decir, como vía de acceso a lo divino mediante la actividad racional. El pasaje de los números sonoros, audibles, articulatorios, de la memoria y del juicio a los números del alma y luego a los números divinos parece completar el itinerario completo del alma hacia Dios, al menos dentro de las posibilidades de trascendencia de la actividad racional. Este entusiasmo juvenil de un Agustín recientemente converso sobre el potencial de las disciplinas liberales convive con el acercamiento a Dios mediante la revelación de las Escrituras, tal como puede leerse en el elocuente pasaje que da cierre al *De musica*:

Quae potui et sicut potui de tantis tantillus tecum contuli. Sermonem autem hunc nostrum mandatum litteris si qui legent, sciant multo infirmioribus haec esse

scripta, quam sunt illi, qui unius summi dei consubstantialem et incommutabilem trinitatem, ex quo omnia, per quem omnia, in quo omnia, duorum testamentorum auctoritatem secuti uenerantur et colunt eam credendo, sperando, diligendo. Hi enim non scintillantibus humanis ratiocinationibus, sed ualidissimo et flagrantissimo caritatis igne purgantur (Mus. VI, 17.59).

Sobre estos asuntos tan grandes yo tan pequeñito he confrontado contigo lo que he podido y como he podido. Y esta charla nuestra confiada a las letras, si algunos llegan a leerla, sepan que estas cosas han sido escritas para gente mucho menos firme de lo que están aquellos que, siguiendo la autoridad de los dos Testamentos, veneran la consustancial e inmutable Trinidad de un solo Dios supremo, del cual todas las cosas, por el cual todas las cosas, en el cual todas las cosas, y le rinden culto, creyendo, esperando, amando; estos, en efecto, son purificados no con los destellos de humanos razonamientos, sino con el poderosísimo y ardentísimo fuego de la caridad (*Sobre la música VI, 17.59, p. 429*).

A lo largo de este trabajo hemos podido identificar la valoración de las artes liberales por parte de Agustín, así como la función de la música en el itinerario de acercamiento a Dios mediante la vía racional, posible gracias a la naturaleza sensible e inteligible de la disciplina musical. Sin embargo, es preciso reconocer que estos aspectos del pensamiento de Agustín solo pueden ser afirmados en relación con su pensamiento filosófico temprano y posterior a la conversión. En efecto, en las *Retractationes*, el autor afirma que se arrepiente de haber dedicado demasiado espacio a las artes liberales en *De ordine*. El argumento esgrimido, propio de un Agustín maduro, consiste en afirmar que muchas personas santas no conocen las artes liberales, mientras que otros tantos conocedores de estas artes no son personas santas (I, 3.2).

Bibliografía

Fuentes: ediciones y traducciones

- » Green, W. M. y Daur, K. D. (1970). *Sancti Aurelii Augustinus. De ordine. Corpus Christianorum Series Latina* (CCSL 29), Turnhout, Brepols.
- » Jacobsson, M. (2017). *Augustinus. De musica. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* (CSEL 102), Berlín, De Gruyter.
- » Verheijen, L. (1981). *Sancti Aurelii Augustinus. Confessionum libri XIII. Corpus Christianorum Series Latina* (CCSL 27), Turnhout, Brepols.
- » Mutzenbecher, A. (1984). *Sancti Aurelii Augustinus. Retractationum libri II. Corpus Christianorum Series Latina* (CCSL 57), Turnhout, Brepols.
- » Willis, J. (1983). *Martianus Capella*. Leipzig, Teubner.
- » San Agustín (2007). Sobre la música (trad. de J. Luque Moreno y A. López Eisman). Buenos Aires, Losada.
- » San Agustín (2005). Confesiones (trad. de S. Magnavacca). Buenos Aires, Losada.

Bibliografía complementaria

- » Brennan, B. (1988). Augustine's "De musica". *Vigiliae Christianae*, 42 (3), 267-281.
- » Charru, P. (2009). Temps et musique dans le pensée d'Augustin. *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 55(2), 171-188.
- » Forman, R. J. (1988). "Augustine's Music: Keys to the Logos" en R. R. La Croix (ed.) *Augustine on Music. An Interdisciplinary Collection of Essays*. Lewiston-Queenston-Lampeter, 17-28.
- » Hadot, I. (1984). *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*. Paris, Études augustiniennes.
- » Magnavacca, S. (2004-2005). San Agustín y la evolución del saber: de Filosofía a exégesis. *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 37-38.
- » Marrou, H.-I. (1964). *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*. Paris, Seuil.
- » Mayer, C. (1986-1994). *Augustinus-Lexicon*, I. Basilea, Schwabe.
- » Mayer, C. (1996-2002). *Augustinus-Lexicon*, II. Basilea, Schwabe.
- » O'Daly, G. (1987). *Augustine's Philosophy of Mind*. Berkeley-Los Angeles, Universidad de California.
- » Paletta, J. (2011). The 'ordo sapientiae': Augustine's program for philosophical studies in his early works. *Augustiniana*, 61(1/2), 55-74.
- » Parker, H. (1980). The seven liberal arts. *The English Historical Review*, 5(19), 417-461.
- » Ritschl, F. (1877). *De M. Terentii Varronis disciplinarum libris commentarius, Opuscula Philologica III*, Leipzig.
- » Rodríguez Mayorgas, A. (2004). El concepto de *Artes liberales* a fines de la República Romana. *Estudios Clásicos*, 125, 45-64.

- » Rosenthal-Pubul, A. S. (2018). *The Theoretic Life. A Classical Ideal and its Modern Fate. Reflectiones on the Liberal Arts*. Springer.
- » Shanzer, D. R. (2005). Augustine's disciplines: *Silent diutius Musae Varronis?*, en K. Polmann, y M. Vessey, (eds.). *Augustine and the Disciplines. From Cassiciacum to Confessions*. Oxford University Press, 69-112.
- » Szychowski, P. A. (2022). Una lectura estética de la *aequalitas* en el *De musica* de Agustín de Hipona. *Patristica et Mediaevalia*, 43(2), 25-41.
- » Tashchian, A. (2014). *Numerus as the Metaphysical Principle in St. Augustine's Doctrine of Rhythm*. *Laval théologique et philosophique*, 70(2), 331-342.
- » Uña Juárez, A. (2001). San Agustín: interioridad, reflexividad y certeza. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 8, 31-52.
- » Vanni Rovighi (1962). La fenomenologia della sensazione in Sant'Agostino. *Rivista di filosofia neo-scolastica*, 54(1), 18-32.
- » Wiskus, J. (2016). Rhythm and Transformation Through Memory: On Augustine's *Confessions* after *De musica*. *The Journal of Speculative Philosophy*, 30(3), 328-338.

