

# La música práctica en San Agustín: *vestigium y signum*

## *Practical music on Saint Augustine: vestigium and signum*

Maximiliano PRADA DUSSÁN

Universidad Pedagógica Nacional (Colombia)

Recibido: 17/03/2014

Aceptado: 21/10/2014

### **Resumen**

En distintos momentos de su producción intelectual, Agustín se refirió al asunto de la música. En este artículo mostraremos que Agustín usó dos esquemas conceptuales distintos para describir el fenómeno de la música práctica en su relación con el mundo espiritual, el esquema de las Artes Liberales y el de la teoría del signo, y que en virtud de ello la música sería concebida de dos modos diferentes: como *vestigium* y como *signum* del mundo espiritual, respectivamente. Al final del artículo analizaremos la diferencia entre las dos concepciones considerando tres elementos: la naturaleza de la relación entre mundo material y espiritual, el contenido espiritual al que remite y la noción de belleza que implica.

*Palabras clave:* Edad Media, estética, filosofía del arte, teoría de la música.

### **Abstract**

During his period of literary production, many times Augustine worked on topic of practical music. In this paper, I will show that Augustine used two different theories in order to describe practical music in relation with the spiritual world: the *Liberal Arts* theory and the *Sign* theory. By using these theories Augustine defined practical music as *vestigium* and as *signum* respectively. Finally I will analyze the difference between two approaches by considering three elements: the nature of

relationship between material and spiritual world, the spiritual content involved and the idea of beauty implied in them.

*Keywords:* Aesthetics, Middle Ages, music theory, philosophy of art.

## 1. Introducción

Desde sus escritos tempranos (386-391), Agustín se mostró especialmente interesado en estudiar la música. En una primera aproximación al asunto, expuesta en los diálogos *De Ordine* y *De Musica*, distinguió dos tipos de música: por un lado, la *de uso* o *práctica*, que consiste en el universo sonoro perteneciente al mundo ontológico material; por otro, la *teórica*, esto es, la *ciencia* por medio de la cual se encuentra racionalmente los principios y normas últimas de la belleza y la armonía.

Como punto de partida de este artículo interesa hacer explícito que ya en aquellos escritos Agustín mostraría la perspectiva de análisis que guiaría tanto esta como sus posteriores aproximaciones al asunto musical: su interés no consistía meramente en desentrañar la naturaleza de la música (bien sea de la práctica o la teórica), sino en mostrar cómo se accede al mundo espiritual a partir de la percepción de los sonidos. El vínculo entre uno y otro mundo lo daría la ciencia musical. Siguiendo esta perspectiva, proveniente de la corriente pitagórico-platónica según la cual la música es una de las disciplinas liberales, en aquellos diálogos Agustín comprendía el universo musical sonoro como un *vestigium* del mundo espiritual, esto es, como una huella, un reflejo, en el sentido en que aquella debe estar construida según normas trascendentes.

Quizás debido a la consistencia teórica filosófica presentada por Agustín en aquellos diálogos mencionados y a que el africano no dedicó ningún otro a tratar sistemáticamente el asunto musical, la crítica filosófica ha centrado su atención en esta postura. Reparando en ello, los estudiosos han sacado a la luz sus presupuestos y alcances, su conexión con tradiciones filosóficas y han mostrado que ella es consistente con otras referencias que hiciera Agustín a la música en textos posteriores. Ahora bien, aunque estamos de acuerdo con la crítica, en términos de los análisis que se han hecho sobre ella, de subrayar la relevancia que esta postura tiene en la obra agustiniana y de constatar su presencia en otros textos, en este artículo queremos mostrar que esta no fue la única manera en la que Agustín analizó la relación entre música práctica y mundo espiritual y el modo en el que a partir de la primera se accede a este último mundo (función anagógica de la música). Queremos mostrar que, además de aquella perspectiva, el autor africano utilizó la teoría del signo como marco conceptual capaz de explicar dicha relación, en cuyo caso la música práctica fungiría ya no como *vestigium*, sino como *signum* de lo espiritual. Aunque bien es cierto que esta noción no se desarrolla de modo uniforme ni sistemático en

ninguna obra del africano, asunto que nos lleva a reconstruirla a partir de textos diversos en los que expone la teoría del signo (tales como *De magistro*, *De Doctrina Christiana* y *De Trinitate*, entre otros) y en los que hace referencias a expresiones musicales (en especial en la serie de *Enarrationes in psalmos*), consideramos que es posible reconstruir la noción de signo musical en la perspectiva anunciada y que esta diverge de la expuesta en los diálogos tempranos. Esta otra perspectiva, por otra parte, completaría el análisis de los sonidos y su relación con lo espiritual a partir de sus dos elementos constitutivos: el sonido y la significación.

Para dar cuerpo a nuestro propósito debemos mostrar que una idea y otra son descripciones teóricas distintas y que, en efecto, constituyen caminos anagógicos distintos. Para ello, daremos dos pasos: inicialmente, caracterizaremos las dos perspectivas de modo separado. Esto lo haremos en los dos primeros numerales de este escrito. El hilo que rastreamos en tales descripciones es el modo en que Agustín relaciona la música práctica con el mundo espiritual. Posteriormente, en el último numeral, las pondremos en relación y señalaremos algunas ideas que se hacen relevantes a la hora de comprender sus diferencias. Estas ideas son: 1. La naturaleza del enlace entre mundo material y espiritual en cada una de las descripciones 2. El tipo de realidad espiritual a la que remiten. Y, 3. La noción de belleza que implican.

Estas tres ideas servirán también para mostrar, a modo de colofón, que aunque dichas perspectivas divergen entre sí, no resultan incompatibles, en el sentido en que la adopción de uno no implica la renuncia a otro, y que la adopción de un esquema u otro se realiza en virtud de las herramientas conceptuales disponibles, el contexto de discusión concreto y en la necesidad de hacer énfasis en alguna de las ideas que ellas permiten comprender.

Si la idea que aquí sostenemos según la cual habría dos modos de comprender la música en Agustín es correcta, habría que concluir, también, que los estudios sobre este asunto en el autor africano no concluyen con los análisis que se han hecho; en su lugar, deben abrirse hacia el modo de comprensión que otorga la teoría del signo.

## 2. La música práctica como *vestigium*

Siguiendo una tendencia común entre los tratados de la época, en sus primeros escritos Agustín enlaza dos tipos distintos de aproximación a la música: el saber técnico y el saber especulativo. Antes de detallarlos, es necesario advertir que no sería Agustín el único tratadista en intentar esta conciliación<sup>1</sup> y que, por lo demás, esta

---

<sup>1</sup> Aristides Quintiliano manifiesta explícitamente este objetivo. Cfr. *Sobre la música*. Traducción de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid, Gredos, 1996. I. 3. La diferencia entre este autor y Agustín consiste en que este último lo hace con el fin de dirigir la ciencia musical hacia el descubrimiento de un mundo inmaterial, mientras que Aristides Quintiliano, con el de sistematizar la ciencia existente. Los

distribución de saberes no deja de ser borrosa en algunos autores de la época, toda vez que en muchas ocasiones un mismo autor o un mismo texto ahonda a la vez en cada uno de ellos o porque uno y otro conocimiento solían apoyarse y complementarse mutuamente. Aun así no resulta anacrónico señalarlos como distintas, pues aun cuando fueran abarcados y tratados muchas veces de forma unida, se indicaba también su diferencia.

Por un lado, entonces, se encontraría una perspectiva técnica, hasta cierto punto independiente de especulaciones filosóficas, entendida como el análisis del sonido musical, tanto de su naturaleza individual como de las relaciones entre distintos sonidos. En la antigüedad, este tipo de trabajos se ocupaban de aspectos como el de describir las relaciones y el fundamento de los intervalos y de los ritmos musicales, definir normas y casos de sonidos armónicos, precisar la configuración de los instrumentos musicales y su afinación o de estudiar teorías acerca de la acústica. A este respecto, los tratados de Aristoxeno y Ptolomeo serían los más seguidos durante la antigüedad y seguirían siendo estudiados en la Edad Media<sup>2</sup>. Aparte del texto *Sobre las disciplinas*, de Varrón, cual fuera su fuente fundamental en este asunto, tanto directa como indirectamente<sup>3</sup>, Agustín pudo haber conocido algunos de estos otros tratados sobre el sonido musical. Algunos críticos sostienen que los tratados de Aristides Quintiliano y de Aristoxeno<sup>4</sup> también pudieron servirle de referencia, al

---

autores posteriores a Agustín y previos al renacimiento carolingio, como Boecio, Isidoro de Sevilla y Casiodoro comparten el interés de elaborar síntesis con el fin de preservar del saber antiguo. Boecio insistiría, fundamentalmente, en el carácter técnico de la música. Cfr. *Sobre el fundamento de la música*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro, R. Díaz y Mariano Madrid. Madrid, Gredos, 2009. Isidoro y Casiodoro harían una exposición general de la música y sus partes. Cfr. . Isidoro. *Etimologías*. Traducción de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid, B. A.C., 1982. III. 15. 1-2. y Casiodoro. *Institutiones Saecularum litterarum*. Traducida por Mari Cruz Ramos Torres. Valdemorillo, Editorial La hoja del monte, 2009. par. 302-319.

<sup>2</sup> Los tratados de Aristoxeno y Ptolomeo suelen considerarse los de mayor importancia desde un punto de vista técnico, equiparables posteriormente al tratado de Boecio. A parte de estos textos, Reese proporciona un listado de cerca de 20 tratados que brindan información sobre estos asuntos y que, al conservarse hoy, constituyen las fuentes fundamentales para nuestro conocimiento actual de la música antigua y tardo antigua. Cfr. Reese, Gustave. *La música en la Edad Media*. Traducido por José María Martín Triana. Madrid, Alianza música, 1989. pp. 39-41.

<sup>3</sup> Agustín mismo refiere que sus ideas musicales se apoyan en los escritos de Varrón. No obstante, puede que las ideas del autor romano hubieren llegado a Agustín por fuentes indirectas: López y Luque sostienen que la tradición métrica de Varrón se difundió en autores como Cesio Baso, Séneca y, posteriormente, en Terenciano Mauro, Atilio Fortunaciano y Mario Victorino. Ver. “Introducción al diálogo Sobre la Música”. En: *Sobre la música*. Madrid, Gredos, 2007. p. 41

<sup>4</sup> Westphal (1861. *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*. Leipzig, Teubner) y Schäfer, R. (1937. *Aristides Quintilianus von der musik*. Berlin, Schoenberg) sostienen esta tesis. Citados por Forman, Robert J. “Augustine’s music: ‘key’ to the logos”. En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. p. 18. De hecho, se afirma que los tratados de ‘musicología’ de la época posterior a Aristoxeno,

igual que los de Nicómaco, Ptolemeo y Theo de Smyrna, de quienes Agustín habría extraído las estructuras matemáticas que se usan para analizar la métrica<sup>5</sup>.

Por otro lado, se encontraría la perspectiva que constituye una suerte de marco interpretativo que abarcaría y daría sentido a dicha caracterización técnica, es decir, que vincularía este saber a elementos ontológicos, antropológicos, éticos y epistemológicos, entre otros. En los tratados musicales antiguos y primo medievales, este otro tipo de cuestiones incluía aspectos como la relación entre la música y las virtudes (especial, aunque no exclusivamente en la teoría del *ethos*), la concepción numerológica de la música, la relación ontológica entre la música y el cosmos, el camino de elevación del alma a través de la música o la equivalencia entre música y filosofía en tanto saberes que conducen a la contemplación de la armonía, como fuera el caso de la corriente de música teórica que se inicia con Platón.

En el caso agustiniano, dicho marco interpretativo está compuesto por el esquema de las *Artes Liberales*, en donde la música es comprendida como ciencia. Aunque la crítica está de acuerdo en que dicho marco lo habría tomado Agustín de la fuente varroniana, se ha debatido si el cuadro de siete disciplinas que la componen es anterior al africano o si es una propuesta original<sup>6</sup>. Asimismo, se ha discutido acerca de si los presupuestos fundamentales sobre los que se sustenta fueron extraídos del texto de Varrón o si Agustín se apoyó también en otras fuentes para su elaboración<sup>7</sup>. Aun así, la crítica está de acuerdo en que en Varrón encontraría

---

no hacían más que reproducir las ideas de este último y las de Pitágoras. Cfr. Montero Honorato María del Pilar. “La música en san Agustín”. En: *Studium Ovetense*. Vol. XVI, 1988. pp. 166-169

<sup>5</sup> Cf. Forman, R. J. “Augustine’s music: ‘key’ to the logos”. *op. cit.* p. 18.

<sup>6</sup> Marrou sostiene la tesis según la cual el esquema de las *Artes Liberales*, en la división de disciplinas que presenta Agustín, fue fijado por el helenismo, haciendo parte de lo que se conoce como el programa educativo griego o *Enkyklios Paideia*, desde tiempos de Arquitas de Tarento (siglos IV – V a.C.). Cfr. Marrou, H. *Historia de la educación en la antigüedad*. México, FCE, 1988. pp. 216-217. Por su parte, Ilsetraut Hadot critica a Marrou insistiendo que las escasas referencias a la educación helenística en las que se basa el estudio de este último no son suficientes para alcanzar la conclusión a la que llega. En su lugar, postula que dicho esquema fue fijado posteriormente bajo el impulso que otorgó la fusión del neopitagorismo y el neoplatonismo, y refiere la obra de Nicómaco de Gerasa (siglo II d.C.) como la primera aparición de las disciplinas del número asumiendo el valor propedéutico propio de las Artes Liberales. Cfr. Hadot, I. *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*. Paris, Études Agustinienes, 1984. p. 52. Citado por Otaola, Paloma. *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. Valladolid, Estudio Agustiniano, 2005. p. 35; ver también Pacioni, Virgilio. “Artes liberales”. En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 118-119. Según esta corriente, este origen tardío del esquema permitiría concluir que la primera asociación sistemática de las tres artes literarias y las cuatro matemáticas se encontraría en los escritos de Agustín. Siendo que el esquema hubiera aparecido en tiempos de Arquitas de Tarento o de Nicómaco de Gerasa, ambas posturas comparten la hipótesis según la cual fue Varrón la fuente fundamental con la que contó Agustín para su consolidación. *Ibid.*

<sup>7</sup> Aspectos como la estructura ontológica dual (mundo material y mundo inmaterial), el carácter propedéutico de las disciplinas o la idea de la elevación del alma, Hadot los sitúa como parte de la influen-

Agustín la idea del esquema de las *Artes Liberales*, la cual expondría en *De Ordine*, y la definición de la ciencia musical, la que expondría en *De Musica*<sup>8</sup>.

Bajo la estela varroniana, y siguiendo una tendencia común en la época, Agustín termina por vincular saber técnico y especulativo en un mismo universo conceptual, en la noción de *música* como *Arte Liberal*. En otros términos, esto indica que en sus análisis muestra que el mundo material, compuesto en este caso por la música práctica, está vinculado con el mundo espiritual, cuyo acceso privilegiado se daría a través de la razón. Detallemos en qué sentido se hace esta afirmación y las posibilidades que ella brinda.

En *De Ordine*, Agustín distingue entre aquello que es *racional* y aquello que es *razonable*: *racional* es lo que usa o es capaz de usar la razón y *razonable* es aquello que está hecho conforme a la razón<sup>9</sup>. Esta distinción tiene un doble propósito. Por una parte, sirve para trazar una distinción entre el alma, como agente, y las obras u objetos del mundo, como aquello que se hace conforme a la razón. Por otra parte, muestra la ruta ascendente del camino racional: de lo razonable a lo racional y de allí a la razón misma; en otros términos, de las obras hacia el alma y de allí a sus principios trascendentes. El camino hacia el mundo espiritual inicia allí, precisamente, porque las obras son el primer dato con que se encuentra quien lo emprende; las obras, en este caso, son sonidos que se ofrecen a los sentidos.

Los sonidos musicales se incluirían dentro de las cosas *razonables*. El análisis de este asunto lo lleva a cabo Agustín solamente en relación con el aspecto temporal de la música, aunque tenía planeado analizar también las cuestiones relativas al *melos*; proyecto que jamás llevó a cabo. Desde el aspecto temporal, los sonidos están hechos conforme a la razón; en dos sentidos: tomados individualmente y tomados en relación con otros sonidos. En el primer sentido, se dice que un sonido es racional cuando deja la indeterminación; esto es, cuando adquiere límites, se hace finito, cuando tiene un comienzo y un fin. En suma, cuando puede ser medido. En el segundo sentido, se dice que el enlace entre sonidos es racional cuando hay relación proporcionada entre sonidos determinados.

---

cia neoplatónica, mientras que autores como Pizzani y Cipriani, sin negar la raíz señalada por Hadot, los relacionan también con la fuente varroniana. Cfr. Pizzani, Ubaldo. "L'enciclopedia agostiniana e i suoi problema". En: *Actas del Congreso Internazionale su S. Agostino nel XVI centenario della conversione*. Roma, Institutum Patristicum Agustinianum, 1987. pp. 331-361. Citado por: Cipriani, Nello. "Acerca de la fuente varroniana de las disciplinas liberales en 'De Ordine' de san Agustín". En: *Augustinus*, 55. Vol. 218-219, 2010. pp. 363-385.

<sup>8</sup> Aunque el libro de Varron *Sobre las Disciplinas*, en el cual se encuentra esta definición, se perdió durante la Edad Media, la definición se mantuvo viva en los relatos de Censorio, Agustín y tangencialmente en Marciano Capella. Cfr. Bowen, William. "St. Augustine in medieval and Renaissance musical science". En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 30-32.

<sup>9</sup> Cfr. *De ord.* II. XI. 33.

Como se puede entrever, es necesario contar con una estructura racional que permita medir y hallar proporción en la relación de sonidos. Es en este punto donde Agustín inserta el esquema matemático pitagórico que tiene su principio último en la unidad y que despliega la perfección del uno en los cuatro primeros números naturales. De este modo, los sonidos son *razonables* en cuanto entran en relación con esta estructura matemática. En sentido particular, al entrar en relación con dicha estructura, un sonido puede ser medido, de modo tal que se puede decir de él que dura *tantas* unidades. En su relación con otros sonidos, las relaciones racionales son aquellas en las que se puede decir en qué proporción se encuentra una duración respecto a otra. Por ejemplo, las relaciones entre dos tiempos y cuatro o entre seis y ocho: en estas se puede decir que el segundo duplica al primero, en el primer caso, y que el mayor lo supera en una cuarta parte, en el segundo. Pero en proporciones como tres y diez o cuatro y once no se puede decir la relación que hay entre una y otra. Estas últimas son inconmensurables –por supuesto, dentro de un esquema matemático que no se aceptaría cierto nivel de fracciones como expresión racional–<sup>10</sup>. Las primeras proporciones son llamadas *connumeradas* y las segundas, *dinumeradas*<sup>11</sup>. Las *connumeradas* son aceptadas como racionales.

La estructura matemática juega, entonces, un doble papel en la composición agustiniana: es posibilidad de medida y proporción, pero es también estructura o lenguaje ontológico de lo temporal, toda vez que ella describe el modo en que cada ente se hace uno y detalla las relaciones proporcionadas entre los entes. Ahora bien, en tanto la matemática alcanza dimensiones ontológicas, será aplicada para describir la naturaleza de otros entes. Es así que tanto en los capítulos finales del *De Musica*, como en obras posteriores, Agustín ensayará algunas descripciones de otros entes en términos matemáticos, tales como el ser humano o la naturaleza<sup>12</sup>. En este sentido, Agustín comprende que el análisis de las medidas y proporciones matemáticas, asunto del cual se encargaría la ciencia musical, resulta ser el análisis de la estructura ontológica matemática que rige la constitución de cada ente y de las relaciones entre ellos. Ella se convierte en laboratorio privilegiado para comprender el orden de los entes.

<sup>10</sup> Cfr. *Ibid.* I. X. 15

<sup>11</sup> Cfr. *Ibid.* I. X. 16

<sup>12</sup> Cfr. *De Música*. En: Obras completas de San Agustín. T. XXXIX. Traducción de Alfonso Ortega. Madrid, B.A.C., 1988. VI. XVII. 57-58 (desde ahora: *De mus.*); VI. XI. 30; *De civitate Dei*. Edición de Santos Santamaría del Río, Miguel Fuertes Lanero, Victorino Capánaga y Teodoro Calvo Madrid. Madrid, B.A.C., 2009. XXII. XXIV 3-5 (desde ahora: *De civ. Dei.*); *Sermones*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXIV. Traducción de Pío de Luis. Madrid, B.A.C., 2005. 243. IV. 4 (desde ahora: *Serm*); *De natura boni*. En: Obras Completas de San Agustín. T. III. Traducción de Eusebio Cuevas. Madrid, B.A.C., 1951. VIII (desde ahora: *De nat. b.*). Uña Juárez muestra que Agustín describe el mundo siguiendo los principios ontológicos de la música. Esto es, siguiendo los principios de *sucesión* y *antítesis*. Ver: *El cántico del universo: la estética de san Agustín*. Madrid, s.d.e., 2000. pp. 131-132.

Así, los sonidos musicales serían *razonables* si siguen la estructura racional mencionada. En este sentido son *vestigium* de la razón: están hechos conforme a ella. En cuanto cada sonido es uno, Agustín comprende que de suyo ya la sigue, pues de otro modo no sería siquiera ente. Pero cuando entra en relación con otros sonidos, conformando un conjunto o una obra musical, sólo aquellas obras en las que los sonidos que la componen guardan relaciones proporcionadas entre ellos se hacen razonables; en ello consiste la belleza de las obras. Ser *vestigium* es, pues, una condición ontológica y estética a la vez. Tal como lo señala Von Balthasar, en Agustín ser y belleza coinciden: “el ser incluye en cuanto ser una manera de ser (*specie*) o, lo que es lo mismo, una forma (*forma*), términos que dicen tanto ‘esencialidad’ como ‘belleza’ y que Agustín los entiende en su unidualidad (*speciosus* y *formosus* = bello, bien formado)”<sup>13</sup>.

Ahora bien, Agustín considera que esta estructura que hace bellas a las obras musicales se puede concebir tanto racionalmente, por medio del análisis de la estructura matemática y de la contemplación de la unidad como origen de dicha estructura y de sus relaciones de proporción o armónicas, como en la percepción. De este modo, para que un sonido pueda ser percibido y pueda aparecer como bello tomado en sentido individual debe guardar cierta medida y para que una composición musical resulte bella a la percepción (*suavitas*) debe guardar proporción matemática entre sus partes. Esto explica el poder atractivo de la música cuando la experimentamos sensualmente: dado que las obras bellas están constituidas por la belleza, nos invitan a buscar su origen, a ir tras su fuente, al lugar en el que ella no se agota. La exposición del camino que conduce hacia ella se lleva a cabo en dos momentos: inicia en el análisis de los elementos materiales de la música (métrica) utilizando la estructura matemática (lo que da origen a la rítmica), asunto que se lleva a cabo en los extensos análisis de los libros II-V del *De Musica*. Posteriormente, a partir del análisis de los sonidos, Agustín se traslada al análisis del alma, en donde encuentra la presencia de los números que guían la materia de la música y los números estables y trascendentes (*iudiciales*) que son los que juzgan de modo estable la belleza musical. Este otro asunto se desarrolla en el libro VI del mentado diálogo. Asimismo, esta exposición sirve de guía en la elaboración de obras musicales bellas, toda vez que define los principios que rigen a estas y los mecanismos o leyes armónicas o de proporción que hacen que las obras sean bellas, *razonables*.

Hasta aquí hemos descrito en qué sentido los sonidos son *razonables*. Pero esta es sólo un cara en cuanto materia de la música. La otra cara hace énfasis en que aun cuando en ella hay vestigios de la razón, se trata, no obstante, de un elemento material y que, como tal, constituye un estadio ontológico de menor valor que el mundo

---

<sup>13</sup> Von Balthasar, Hans Urs. *Gloria: una estética teológica. Parte segunda: formas de estilo*. Traducción de José Luis Albizu. Madrid, Ediciones Encuentro, 1992. pp. 116-117.

espiritual. Esta comprensión se encuentra, de nuevo, en el esquema de las *Artes Liberales*.

El esquema de las *Artes Liberales* tiene en su base una serie de coordenadas ontológicas que, aunque no son sinónimos, están relacionadas entre sí. Así, distingue mundo material / inmaterial (espiritual); temporalidad / eternidad; mundo mudable / inmutable; mundo exterior / interior<sup>14</sup>. El primer elemento de cada una de las duplas de la serie hace referencia a todo aquello que es perceptible por nuestros sentidos, mientras que el segundo elemento se remite a los principios últimos y estructura de la realidad. Dentro del esquema neoplatónico de comprensión, lo inmutable tiene más valor que lo mudable, pues aquel es principio de este último. Sólo aquel es fuente de ser, es el origen de la verdad, el bien y la belleza; y, directamente referido al ser humano, sólo esta otorga verdadera felicidad.

Analicemos cómo operan estas coordenadas en el caso de la música. Agustín entiende que los sonidos son materia, en tanto pueden ser percibidos por los sentidos, causando placer o displacer, pero a la vez están formados por la estructura racional que ya definimos. De esta distinción surgen los dos *tipos* de música: por un lado, el mundo formado a partir de los sonidos, que da origen a configuraciones más complejas, como instrumentos musicales, modos de interpretación, estilos, géneros, piezas musicales, movimientos que lo acompañan (danza) e, incluso, imágenes que el alma genera cuando percibe estos elementos, constituye el elemento material de la música y atañe a lo que se denomina *música de uso o práctica*. Por su parte, el universo formado por la estructura ontológica-matemática y su consecuente análisis racional por parte del ser humano constituye el elemento inmaterial, asunto de la *ciencia musical*. Al ser este universo origen de la belleza en la *práctica*, Agustín considera que debe hablarse propiamente de *musica* sólo en el sentido teorético. El universo práctico sería objeto, en tanto elemento material, del saber técnico que referíamos al inicio de este apartado.

Al ser ontológicamente de menor valor, pues la verdadera felicidad se encuentra en el polo opuesto, la *música práctica* debía ser tratada con cautela. Agustín acepta que algunas personas se entreguen al placer que ella genera solamente en ocasiones en las que se requiere descanso. Pero, por otro lado, previene de dejarse atrapar por su encanto, pues, en último término el encanto que consigue hace que el alma se dirija hacia la materia y esto aleja de la verdadera felicidad. En virtud de esto, en los círculos intelectuales que compartían la noción de *Artes Liberales*, círculos en los que Agustín se encuentra al redactar los diálogos que ahora analizamos,

---

<sup>14</sup> No es objeto de este trabajo señalar las equivalencias entre las duplas de esta serie. Por el momento, nos referiremos a ellas entendiendo que el primer elemento de ellas configura un mundo ontológicamente distinto al que señala el segundo elemento. Vale la pena agregar, además, que en escritos posteriores estas duplas se expresan en sentido cristiano, cobrando protagonismo entonces aquella que distingue entre creación y su creador.

se relaciona la *práctica* con placeres desmedidos y con una vida por fuera de toda regla moral<sup>15</sup>. El análisis del africano llega incluso a considerar que quienes se dedican a ella pueden ser comparados con animales, los cuales solamente emiten sonidos sin conocer la norma racional que los rige<sup>16</sup>.

Esta valoración conduce, entonces, a la advertencia de que se deje a un lado la música práctica. En los términos que usaría Plotino, se requiere huir del mundo material. Por su parte, aquel que quiere encontrar la verdad debe dedicarse a la ciencia musical. Sólo por medio de ella encontrará la razón y origen de la belleza, que es, a su vez, motivo de verdadera felicidad. Sólo este emprende el camino que conduce a llevar a plena realización ontológica al ser humano: encontrar su lugar en el orden. El culmen de esta vía lo lleva al grado superlativo de ser “el más humano entre los humanos”<sup>17</sup>. La razón opera aquí, entonces, como la facultad que permite escapar de las ataduras de la materialidad.

Con todo, tenemos que la música práctica es materia deleznable, pero a la vez es posibilidad de elevación, de camino anagógico. Es lugar de encuentro racional y sensible con la belleza, pero tal encuentro debe ser trascendido por vía racional si no se quiere que este aleje de la meta. La noción de *vestigium* remite a esta condición ontológica de doble carácter: es reflejo de la razón, en el sentido en que está constituido a partir de normas de medida y proporción ontológico-matemáticas comunes a la totalidad del mundo temporal, pero a su vez, es *vestigium* en tanto ella no es la razón misma, es sólo su reflejo. En ella se puede entrever la estructura ontológico-matemática, pero, al mismo tiempo, pertenece al mundo material. Como señala Bettetini, se encuentra entre el cielo y la tierra<sup>18</sup>. Podemos decir, entonces, que aunque en los sonidos musicales encontramos belleza, esta no procede de ellos mismos. Comprender este asunto invitaría a una elevación del alma por vía no del éxtasis al experimentar placer, sino del descubrimiento racional del principio último de la belleza.

---

<sup>15</sup> Cfr. *De mus.* I. IV. 5.

<sup>16</sup> Cfr. *De mus.* I. IV. 5.

<sup>17</sup> *De mus.* VI. XIV. 45.

<sup>18</sup> Es sugerente la perspectiva de análisis que ha desarrollado Maria Bettetini en torno a la música, en la que señala esta doble naturaleza y en la que enlaza las artes matemáticas a las artes de la palabra en la música. Véase a este respecto *Il Maestro e la parola*. Milano, Rusconi, 1993. pp. XXX-XXXII de la introducción. “Musica tra cielo e terra: lettura del De Musca di Agostino D’Ipponna”. En: *La musica nel pensiero medievale*. Letterio Mauro (edit), 2001. pp. 103-122. *Introduzione a Agostino*. Bari, Laterza, 2008. pp. 83-84.

### 3. La música práctica como *signum*

En *De Ordine*, Agustín había anunciado que en la música práctica se encontraba sonido y significación, y señaló que a la ciencia musical correspondería solamente el análisis de los sonidos, asunto que desarrolló en el *De Musica*. Esta opción implicaba que el asunto de la significación quedaba por fuera de los intereses de dicha ciencia; en lugar de ser la música la que se ocupe de ello, lo harían en su lugar las artes de la palabra. Con ello, las preocupaciones sobre la significación de la música quedarían ligadas al tema del lenguaje, no al de la matemática<sup>19</sup>.

Agustín se interesa por el estudio de los signos y del lenguaje desde el inicio de su labor literaria. En su época temprana, trata este asunto basado en presupuestos neoplatónicos y estoicos. Lo desarrolla especialmente en tres textos: *De Ordine*, *Principia Dialectica* y *De Magistro*; además, incluye en otras obras de este período alusiones sobre el tema. Esta preocupación la retoma nuevamente en otros textos, como en *De Mendacio*, *De Doctrina Christiana*, *De Catechizandis rudibus*, *De Trinitate* y *Contra mendacium*, entre otros, esta vez incluyendo presupuestos, conceptos y preocupaciones provenientes del estudio de los textos cristianos<sup>20</sup>.

En el caso del análisis de la música, nos interesan sobre todo las alusiones que hiciera en *De Doctrina Christiana*, pues en este libro Agustín conecta conceptualmente la teoría general del signo con la música práctica. Los signos en general, señala en dicho texto, comunican pensamientos a través de los sentidos del oído y de la vista, principalmente. Entre los signos de la vista se encontrarían los gestos del cuerpo, de las manos o de la cara, los empleados por las lenguas de señas, insignias militares, etc. Entre los signos que comunican por medio del oído se encontrarían las palabras y la música<sup>21</sup>.

Ahora bien, lo que aquí parece ser sólo la inclusión de los signos musicales dentro de la serie de signos que sirven para comunicar, a nuestro juicio esta inclusión es decisiva porque otorga un marco de comprensión, un suelo teórico estable desde el cual estudiar este aspecto de la música. Ahora los elementos de la música práctica serán vistos desde la teoría del signo, ya no como un elemento marginal dentro

<sup>19</sup> En efecto, la concepción agustiniana de signo se encuentra ligada al problema del lenguaje, insertando en él aspectos lógicos, retóricos, semánticos y hermenéuticos. En alguna de sus perspectivas, además, sirve como fundamento a la teoría sacramental. Cfr. Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991. p. 68.

<sup>20</sup> Como señala Karla Pollman, la teoría del signo agustiniano se nutre tanto de la cultura pagana, representada en este tema principalmente por el estoicismo, como de la cultura cristiana. Cfr. Pollmann, Karla. "Augustine's hermeneutics as a universal Discipline?" En: Karla Pollmann and Mark Vessey (edits) *Augustine and the Disciplines: from Cassiciacum to Confessions*. Oxford University Press, 2005. p. 216.

<sup>21</sup> Cfr. Agustín, *De doctrina christiana*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XV. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1969. II. III. 4. (Desde ahora: *De doctr. chr.*)

del esquema de las *Artes Liberales*. Los frutos de este giro conceptual darían sus frutos en las descripciones sobre organología y música vocal presentes en *Entarrationes in psalmos*.

Dados los propósitos de este trabajo, no es posible desarrollar aquí en su totalidad la teoría del signo en san Agustín. En su lugar, enunciaremos sus elementos centrales y resaltaremos los que se ajustan a los objetivos de nuestro trabajo, esto es, los que nos sirven para comprender la música como signo y para señalar su relación con la noción de música como *vestigium*. Para una profundización de la teoría del signo remitimos al lector a estudios que otros autores han desarrollado con acierto y profundidad<sup>22</sup>.

Agustín ofrece definiciones de signo en distintos momentos de su producción literaria. Iniciemos nuestro acercamiento citando dos de ellas: signo es “toda cosa que, además de la fisonomía que en sí tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga al pensamiento otra cosa distinta”. Del mismo modo, “nadie usa de las palabras si no es para significar algo con ellas. De aquí se comprende a qué llamo *signos*, es decir, a todo lo que se emplea para dar a conocer alguna cosa”<sup>23</sup>. Markus señala que Agustín estudia el signo a partir de tres elementos y una relación doble entre ellos: por un lado, lo estudia a partir del vínculo entre significante y un significado (relación semántica) y, por otro, a partir de la relación del signo con los agentes humanos (relación pragmática)<sup>24</sup>. En las definiciones destacadas se pueden ver estos elementos: el significante es un elemento material que presenta una fisonomía que se percibe por medio de los sentidos, pero, además, el signo presenta algo al pensamiento, un significado. Por otra parte, las definiciones implican dos tipos de agentes: primero, quien percibe el signo, esto es, quien percibe la cosa material y capta en el pensamiento lo que significa; segundo, quien emite un signo,

<sup>22</sup> Para este asunto, remitimos a los siguientes estudios: Kirwan, Christopher. “Augustine Philosophy of Language”. En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (eds). Cambridge University Press, 2001. pp. 186-204. Markus, R. A. “St. Augustine on signs”. En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. Markus R. A. (edit). Nueva York, Anchor Books. pp. 54-75. Jackson, Darrell. “The theory of signs in De Doctrina Christiana”. En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. op. cit. pp. 92-147. Rincón González, A. *Signo y lenguaje en San Agustín*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1992. Finalmente, el libro ya citado de Tzvetan Todorov.

<sup>23</sup> *De dctr. Chr. bid.* II. I. 1 y I. II. 2, respectivamente. Otras definiciones similares se encuentran en *Ibid.* II. II. 3, en *De Trinitate*. En: Obras completas de san Agustín. T. XV. Traducción de Luis Arias. Madrid, B.A.C., 2006. IX. VII. 12 (Desde ahora: *De Trin.*) y *De magistro*. Traducción de Atilano Domínguez. Madrid, Trotta, 2003. I. 1. (desde ahora: *De mag.*) Rincón González ha rastreado la noción de signo que tuvo que Agustín en los diálogos filosóficos, centrando finalmente su atención en *De mag.* Op. cit.

<sup>24</sup> “A sign, to paraphrase this definition in a more modern language [se refiere a la definición agustiniana sobre el signo], is an element in a situation in which three terms are related. These we may call the object or *significatum* for which the sign stands, the sign itself, and the subject to whom the sign stands for the object signified” Markus, R. A. *St. Augustine on signs*. op. cit. p. 74.

que lo hace con el fin de comunicar; función que en los términos de *De magistro* se denominaría en términos generales como *enseñar (docere)*<sup>25</sup>. A parte de estos agentes, Agustín analizaría también la comunidad simbólica, esto es, la tradición que asigna significados a significantes y en la cual los signos se usan. Una comunidad, a su vez, puede ser descrita a partir de los signos que usa<sup>26</sup>.

La función pragmática es la que más interesa a Agustín a lo largo de sus escritos, pues su asunto es describir el proceso mediante el cual un signo ayuda al ser humano al encuentro con la realidad espiritual. Por nuestra parte, centramos nuestra atención en la primera relación, pues es allí donde encontramos los elementos que muestran la naturaleza del *signum* musical y la que nos brinda la posibilidad de relacionarla con la noción de *vestigium* según la perspectiva que definimos en la introducción. En este sentido, no entraremos a detallar los procesos anagógicos que se levanta a partir de la recepción o emisión de los signos musicales.

La primera indicación que debe tenerse en cuenta para comprender el signo es, entonces, que este consiste en una relación de un significante con un significado, esto es, en la unión de un elemento material con uno inmaterial –con aquello que se encuentra en el alma, lo cual si surge del encuentro con la verdad adquiere carácter espiritual trascendente. Aplicando estas nociones generales al caso del arte que nos ocupa en este escrito, en varios de los comentarios a los salmos, Agustín inicia su descripción detallando aspectos materiales de la música o, en los términos de la teoría del signo, describe la *cosa (res)*, el significante: modos de producción, materiales y morfología de los instrumentos, formas de su ejecución o modos en que se produce el sonido, formatos musicales, como el coro, y lo que podría denominarse géneros o formas musicales, tales como el himno, el salmo o el aleluya<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *De mag.* I. 1. Rincón muestra que en este texto el *Docere* abarca otras funciones del signo como *commemorare, significare, loqui, ostendere, monstrare, indicare* y *exhibere*, entre otros. Cfr. Rincón González. *Signo y lenguaje en san Agustín. op. cit.* pp. 159-161.

<sup>26</sup> Markus señala que el *De Doctrina Christiana* puede ser visto como el análisis que hace Agustín de la subcultura cristiana dentro del marco de la cultura romana de la antigüedad tardía, a partir de la teoría del signo. Cfr. Markus R. A. "Signs, communication and communities in Augustine's *De Doctrina Christiana*". En: *De Doctrina Christiana: a classic of western culture*. Arnold, Duane W. H. y Bright, Pamela (edits). Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1995. p. 104

<sup>27</sup> En varios de sus comentarios a los salmos Agustín incluye anotaciones acerca del sentido alegórico de la organología y las formas musicales vocales. Entre ellos, sobresalen: sobre organología, comentarios a los salmos 56 y 150; sobre instrumentos producidos por el sople: 32, 80, 97 y 150; sobre instrumentos producidos por la pulsación: 32, 42, 48, 56, 67, 70, 80, 91, 143, 146, 149 y 150; sobre el coro: 87 y 149; sobre los himnos: 34, 72, 118, 119, 123, 146, 147 y 148; sobre la salmodia: 4, 7, 34, 67, 91, 99, 103, 143, 146 y 148; sobre el Aleluya: 32, 46, 86, 99, 105, 106, 123, 137, 145 y 148; sobre la noción de Cántico Nuevo: 23, 39, 66, 95, 118, 123, 137, 143 y 149, y sobre la estructura de canto alternativo: 122, 123 y 130. Usamos la edición de *Enarratio in psalms* presente en: En: *Obras Completas de San Agustín. Tomos XIX-XII. Traducción de Balbino Martín et al.* Madrid, B.A.C., 1964-1967. (Desde ahora: *Enarr. in ps*).

En opinión de Nancy Van Deusen<sup>28</sup>, la descripción agustiniana sobre las *cosas* musicales, en concreto sobre los instrumentos musicales, no es suficiente para que pueda hablarse de la constitución de un tratado organológico<sup>29</sup>. Según la investigadora, a pesar de que el africano repara en los instrumentos musicales, su descripción de estos elementos es pasajera, dando prioridad el mundo espiritual al que estos remiten. Por nuestra parte, concordamos en las conclusiones de van Deusen, en el sentido en que no encontramos tampoco una teoría organológica consistente en las alusiones del hiponense. Ahora bien, consideramos que la mirada desde la teoría del signo permite comprender la razón de esta ausencia: en efecto, Agustín está interesado en que los instrumentos musicales abran la puerta hacia una realidad espiritual, no en detallarlos directamente (como decíamos, no se interesa por el saber meramente técnico). Así, sus descripciones se remiten solamente a aquellos aspectos o elementos musicales que se convierten en signo de otras realidades. En este sentido, aun cuando no se encuentra una organología allí, esto no quiere decir que no exista una preocupación por los instrumentos musicales. Su preocupación consiste en hacer explícito su sentido en cuanto signos.

Bajo este propósito, las alusiones a las *cosas* musicales en Agustín suelen conservar esta estructura: descripción de la cosa significativa seguido de lo ello que significa. Citemos uno de los ejemplos que utiliza: la trompeta. En los comentarios a los salmos 32, 80 y 97 expone las notas significativas de este instrumento. El material con el que están contruidos y la manera en que este se moldea es el punto de partida: “Notad los instrumentos que aduce en las semejanzas: *con trompeas dúctiles y con sonido de corneta. ¿Qué significa ‘trompetas dúctiles’ y ‘trompetas de cuerno’?* Las trompetas dúctiles son de bronce; se construyen machacando. Si machacando, luego golpeando”<sup>30</sup>. El machacar el material con el que es fabricado

---

<sup>28</sup> “Augustine does not concentrate on instruments individually or on the concept of the instrument”. Van Deusen, Nancy. “Medieval organologies: Augustines vs Cassiodore on the subject of musical instruments”. En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. p. 63 La autora ha estudiado también la perspectiva de la música teórica y el diálogo *De Musica*. Para ello, véase la bibliografía referida en este escrito.

<sup>29</sup> Por organología, siguiendo a Chailley, en términos generales puede entenderse el estudio de los instrumentos musicales. Este autor señala, que: “La organología, término mal entendido a menudo, no se refiere tan solo al estudio del órgano, sino, con más amplitud, al de todos los instrumentos musicales. [...] Los principales elementos de este estudio son de orden histórico, tecnológico y sonoro. Histórico: todo dato que permita situar el instrumento en su contexto cultural y, sobre todo, musical. Tecnológico: se refiere a la materia en que ha sido concebido y tocado con vistas a producir determinados sonidos. Al relacionarse entre sí todos los elementos, el aspecto sociológico ayuda a comprender una ‘personalidad sonora’; con lo que uno de los aspectos del estudio se impone a los demás”. Chailley, Jacques. *Compendio de musicología*. Traducción de Santiago Marín Bermúdez. Madrid, Alianza, 1991. pp. 174-175.

<sup>30</sup> *Enarr. in ps. Ibid.* 97. 6. El comentario al salmo 32 repite esta misma idea: “La trompeta dúctil se construye con el martillo” *Ibid.* 32. II. s2. 10. Nótese que tanto el comentario al salmo 32 como el 97

tiene un sentido en el ámbito espiritual. Por un lado, hace crecer el corazón de los cristianos, de la misma manera que el bronce se dilata con los golpes: “Igualmente el corazón cristiano se dilata para Dios con los golpes de las tribulaciones”<sup>31</sup>. Además, la tribulación resulta ser condición para que el cristiano alabe a Dios, así como los golpes y la dilatación del material son la condición para que se forme un instrumento capaz de producir sonidos bellos. El comentario al salmo 97 prosigue: “Seréis, pues, trompetas dúctiles construidas para alabar a Dios si aprovecháis al ser atribulados. El machaqueo es la tribulación; la producción o hechura, el aprovechamiento [...] El que quiera ser trompeta de cuerno o corneta, supere a la carne. ¿Qué quiere decir ‘supere a la carne’? Traspase los afectos carnales”<sup>32</sup>. Finalmente, la alabanza que simboliza la trompeta es el anuncio, la predicación: “*Tocad la trompeta*. Es decir, predicad sin embozo y resueltamente; no temáis. [...] ¿Qué significa *tocad la trompeta al comienzo del mes de la trompeta*? Anunciad resueltamente la vida nueva y no temáis al estruendo o el alboroto de la vida vieja”<sup>33</sup>. Así, a partir del machacar el bronce para formar la trompeta, muestra la realidad espiritual, que consiste en superar las tribulaciones de la vida para alabar a Dios.

Las descripciones que hace Agustín se apoyan en características materiales de la música y desde allí elevan el sentido espiritual. Es fundamental examinar este mecanismo y preguntar cómo se teje el enlace entre significativo y significado, pues este es el asunto decisivo que determina la naturaleza misma del signo musical y el sentido y tipo de relación que teje con el mundo espiritual.

En el ejemplo visto, al igual que ocurre con las demás descripciones musicales, pareciera que el significado está ya incluido dentro de las características del significante, en el sentido en que la fisionomía del significante resulta similar a lo significado. A diferencia de las palabras, cuya fisionomía a simple vista no habla sobre lo significado<sup>34</sup>, los instrumentos musicales parecieran sí hacerlo. Esto es, parecería haber una *semejanza* estructural entre los dos elementos implicados en el signo sobre la cual se erigiría la capacidad de significar que tiene el significante. De ser esto así, se diría que la música práctica es signo de lo espiritual en virtud de que son semejantes, como se afirmó bajo la idea de *vestigium*, aunque ahora el contenido de tal semejanza no sea la estructura matemática. De hecho, Agustín sostiene que toda

---

fueron redactados a inicios de la década del 390, en los años 392 y 393-394, respectivamente. Su cercanía temática es también cercanía temporal.

<sup>31</sup> *Ibid.* 32. II. s2. 10.

<sup>32</sup> *Ibid.* 97. 6-7.

<sup>33</sup> *Ibid.* 80. 6.

<sup>34</sup> La discusión acerca de si la fisionomía de las palabras es un reflejo de su significado sigue la estela del diálogo platónico *Cratilo*. No hay pruebas que señalen que Agustín haya conocido este diálogo, pero sí se sabe que conoció las discusiones platónicas sobre el lenguaje por medio de otros diálogos, por ejemplo, el *Timeo*, *Menón* y *Fedón*, o quizás por vía de intermediarios. Cfr. Rincón, González A. *Signo y lenguaje en San Agustín. op. cit.* p. 39.

criatura guarda cierta semejanza con la divinidad<sup>35</sup>. Ahora bien, ¿es esta la posición de Agustín? ¿Sostiene que la significación se erige en virtud de la semejanza?

En la teoría del signo, Agustín no hace distinciones internas que sugieran que el enlace que se establece entre significado y significante en las palabras sea de una naturaleza distinta al que se establece en la música. En este sentido, su postura general sobre el signo y las palabras puede extenderse a este otro campo. Referente a las palabras, Agustín es claro al anunciar que la capacidad significativa de los signos no se entronca necesariamente en las similitudes que pueda haber entre significado y significante, aunque pueda valerse de ello, sino que su enlace es siempre *conventional*, esto es, se unen por la voluntad de los seres humanos, de quienes comparan los signos, quienes constituyen signos por la necesidad de comunicar. En este sentido, el enlace entre significado y significante es contingente, no necesario<sup>36</sup>.

Resta, entonces, mostrar la compatibilidad de la posición convencionalista y la descripción de los signos musicales que parece situar en la semejanza estructural la posibilidad de significación.

Aun cuando toda criatura es susceptible de ser interpretada en sentido amplio como analogía del mundo espiritual, en virtud de que toda criatura fue creada siguiendo número, peso y medida, algunas de ellas sirven mejor al propósito de la significación. En otros términos, lo hacen de modo más eficaz (*virtus*)<sup>37</sup>. En principio, siguiendo la ontología neoplatónica, las realidades espirituales reflejan de mejor manera a Dios, tal como se muestra en el programa llevado a cabo en *De Trinitate*, según el cual el alma humana es el mejor espejo de la trinidad. Los cuerpos materiales estarían a una distancia mayor que lo inmaterial, en virtud de su materialidad. No obstante, aun cuando se establezca una escala de seres que muestren más o menos semejanza con el mundo espiritual, la idea de convencionalidad de los signos indica que la condición de semejanza no es suficiente para que un objeto se use como signo de otra realidad. Analicemos este asunto.

<sup>35</sup> Cfr. Agustín. *Epistula*. 55. En: Obras completas de San Agustín. T. VIII. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1986. 11. (Desde ahora: *Ep.*).

<sup>36</sup> “Así como, por ejemplo, la figura de la letra X que se escribe en forma de aspa tiene un valor entre los griegos y otro distinto entre los latinos, no por su naturaleza, sino por el querer y consentimiento de los que la asignaron un significado y, por tanto, el que sabe ambas lenguas, si quiere dar a entender algo a un griego, no usará de esta letra con la misma significación que la usaría escribiendo a un latino. Y también la palabra ‘beta’ con un mismo sonido; para los griegos es el nombre de una letra, mientras que para los latinos es el de una legumbre. Y asimismo cuando digo ‘lege’, una cosa entiende en estas dos sílabas el griego y otra el latino. Luego así como todas estas significaciones mueven los ánimos conforme al convenio de la sociedad de cada uno, y por ser diverso el convenio mueven con diversidad, y además no convinieron los hombres en sus significados porque ya eran aptas para significar, sino que lo fueron por convenio, así también aquellos signos, con los que se adquiere la perniciosa sociedad con los demonios, no tienen más valor que el que según las vanas observancias les atribuye cada uno”. *De doct. chr.* II. XXIV. 37

<sup>37</sup> Cfr. *In Iohannis Evangelium tractatus*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XIV. Traducción de Teófilo Prieto. Madrid, B.A.C., 2009. LXXX. 3 (Desde ahora: *In Io. Ev. Tr.*).

Por un lado, Agustín señala que entre el mundo espiritual y el material puede haber muchas semejanzas; incluso, un mismo objeto puede conducir a significaciones distintas. Agustín da un ejemplo de ello, a propósito del uso de la levadura como signo:

mas como las cosas pueden ser semejantes de distintas maneras, no juzguemos que es ley terminante que lo que una cosa significa en determinado pasaje, por semejanza, esto mismo lo ha de significar siempre. Así, pues, el Señor usó de la comparación de la levadura por vía de reproche al decir: *guardaos de la levadura de los fariseos*; y por alabanza cuando dijo: *semejante es el reino de los cielos a una mujer que esconde la levadura en tres medidas de harina, hasta que fermentó toda la masa*.<sup>38</sup>

La multiplicidad de semejanzas exige, entonces, que se elija aquella que hace que se produzca en la mente de quien percibe el signo lo que se espera que se produzca o que se exprese lo que se busca expresar. Y esta elección es fruto de la voluntad de quienes comparten signos y significados, de quienes participan en el intercambio significativo. Esto es, la unión entre significado y significante es fruto del acuerdo: “pero como puede ser de muchos modos una cosa semejante a otra, tales signos no tienen valor entre los hombres, si no se viene a acuerdo”<sup>39</sup>.

Con todo, el convencionalismo indica que aunque la semejanza estructural pueda estar presente, la relación entre significado y significante no se funda en aquella. Es el acuerdo humano el que enlaza uno y otro elementos. La relación significativa no mienta entonces una similitud ontológica, sino una relación semiótica referida a la necesidad de *enseñar (docere)* y *recordar (commemorare)* por medio de signos<sup>40</sup>. Por la misma razón, así como el acuerdo humano une un significante a un significado, también en virtud de la misma causa puede deshacerse esta unión y establecerse otra.

En el terreno musical este hecho se hace patente a partir de la estructura del canto alternativo. En la descripción en cuanto cosa musical, este canto consiste en que a la entonación de un canto –bien podría ser de un versículo de los salmos o de un himno–por parte del cantor, otra parte –bien sea un cantor o la asamblea– responde cantando la palabra aleluya, una antífona u otro versículo. En el comentario al salmo 87 Agustín expone lo que esta estructura significa: “¿qué quiere decir *a favor del coro; para cantarse alternativamente*, sino que tal vez responda el coro armonizando con el que canta?”<sup>41</sup>. La clave de la interpretación está en lo que quiere decir con “armonizar con el que canta”. El mismo salmo expone que armonizar quiere decir responder al que canta –de allí la estructura del canto alternativo. La

<sup>38</sup> *Ibid.* III. XXV. 35

<sup>39</sup> *De doct. Chr.* II. XXV. 38.

<sup>40</sup> *De mag.* I. 1. Estas dos serían las funciones que Agustín asignaría al signo.

<sup>41</sup> *Enarr. in ps.* 87. 1.

armonía no se comprende en términos musicológicos, sino en términos espirituales: “Luego todo el que, como imitador de la pasión del Señor, entregue su cuerpo a las llamas, sin no tiene caridad, no responde al coro”<sup>42</sup>. Armonizar con el que canta es, pues, amar según Cristo amó, pues él es quien lleva la voz en el Cántico Nuevo; armonizar es hacerse uno con Cristo. Amparado en esta significación, Agustín termina por mostrar que aun cuando la estructura del significante pueda variar, esto es, aun cuando pueda romperse la estructura perceptible de canto alternativo, lo cual indica que se rompe la semejanza entre uno y otro elemento del signo, no por ello aquel signo deja de contener el mismo significado: “Luego ya cante uno o ya canten muchos, muchos hombres son un solo hombre, porque son la unidad; y Cristo, como dijimos, es uno, y todos los cristianos son miembros de Cristo”<sup>43</sup>. Así, aunque la idea de amar como Cristo pueda ser mostrada con mayor eficacia bajo la figura del canto alternativo, esta es sólo un recurso contingente para ello.

#### 4. Música práctica como *vestigium* y como *signum*: relación de los esquemas

Hasta el momento hemos afirmado que en consideración de Agustín la música práctica puede operar como *vestigium* y como *signum* del mundo espiritual. En el primer caso, lo hace en virtud de que ella comparte con el mundo espiritual la misma estructura ontológica; en el segundo, en virtud de que el acuerdo humano ha enlazado uno y otro mundo en un signo musical.

Como hemos notado, ambas nociones hacen parte de esquemas conceptuales distintos. El primero hace parte de la vertiente neoplatónico-pitagórica que describe el mundo material a partir de estructuras matemáticas, mientras que el segundo lo describe a partir de la teoría del signo. Se trata, entonces, de la descripción de un elemento del mundo material –la música práctica– bajo esquemas conceptuales distintos. Para cerrar este escrito, destacaremos algunos elementos que, a nuestro juicio, permiten precisar sus diferencias y relación una vez estos son contrastados entre sí. Destacaremos tres elementos:

*La naturaleza del enlace entre mundo material y mundo espiritual*: si la música remite a la realidad espiritual –lo que en ocasiones se suele afirmar diciendo que la música es una metáfora o un reflejo del mundo espiritual–, bajo las distinciones que hemos hecho hasta aquí esta idea debe entenderse bajo dos tipos de relación: el *vestigium* establece una relación *necesaria* en el sentido en que el mundo material remite al espiritual toda vez que su estructura formal proviene de este, estructura que le viene a modo de criterios de ordenamiento matemático. Por su parte, la rela-

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.* 123. 1. Esta idea se repite en el comentario a otros salmos redactados entre el 414 y 415: 122. 2; 123. 3; 130. 3.

ción entre aquellos mundos en el *signum* es *contingente*, toda vez que se establece por acuerdo entre los seres humanos, según las necesidades del aprendizaje y la comunicación. Este carácter del signo implica dos elementos: por un lado, que la relación entre uno y otro puede darse en cualquier tipo de significante. A diferencia del primer esquema, no exige un significante construido bajo determinados criterios formales. Por otro, que la significación de un significante puede variar de tiempo en tiempo y de lugar en lugar. Lo que un significante significa en determinado contexto no tiene que ser igual a lo que él mismo significa en otro.

*El tipo de realidad a la que remiten:* El *vestigium* es un elemento material que abre la puerta hacia la estructura matemático-ontológica común a la totalidad del mundo temporal. El *signum*, por su parte, permite conocer lo que los agentes, tanto quien lo emite como quien lo percibe, tienen en su interior. Ahora bien, aun cuando el camino para descubrir la estructura matemático-ontológica sea el examen interior, de modo tal que puede afirmarse que el *vestigium* enlaza con el alma, en este caso el alma constituye sólo el camino: los números se encuentran allí, pero ellos no difieren de los que rigen la totalidad del mundo temporal. En el otro caso, el alma es el contenido, lo que se expresa por medio de signos: es la palabra divina captada en el interior del ser humano, la cual se experimenta humanamente al modo de fe, esperanza y caridad<sup>44</sup>. Así, la descripción de la música práctica en el esquema de los signos renuncia a la idea de que esta es reflejo de la totalidad del cosmos; en su lugar, se postula como expresión exterior del alma humana, fruto de la voluntad de comunicar.

*La noción de belleza:* en la primera descripción, los criterios de la matemática son criterios de belleza, de modo tal que las obras musicales deben estar configuradas siguiendo sus parámetros. Ahora bien, si la relación significado-significante es convencional, de modo que no implica cierta forma del significante para que ella se dé, podría decirse que bajo este esquema operaría una suerte de des-estetización, en el sentido en que se desatiende a una configuración morfológica ordenada en el significante. ¿Opera, realmente, esta des-estetización?

Aun cuando la estructura morfológica del significante no se comprometa al adquirir un significado, la teoría del signo no renuncia al carácter estético en la música. Ocurre en ella que opera un modo distinto de comprender la belleza. La diferencia frente al otro esquema, como lo ha mostrado Von Balthasar, consiste en que esta no está expresada en términos matemáticos, sino que se cifra en la figura de Cristo<sup>45</sup>. Así, una obra musical es bella en la medida en que esté ordenada, en sentido significativo, según la belleza. Un signo musical será bello en la medida en que tenga una relación significativa con Cristo.

<sup>44</sup> Cfr. Harrison, Carol. *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*. Oxford, Clarendon Press. 1992. p. 242

<sup>45</sup> Von Balthasar, H. *Gloria: una estética teológica*. op. cit. p. 124.

Este modo de comprender la belleza en los signos musicales no define en absoluto criterios de ordenamiento de la estructura del mundo material, como sí lo hacía la primera noción. No obstante, esto no quiere decir que no existan criterios que hagan que una obra sea bella, aunque estos criterios no operen sobre la estructura, sino sobre el contenido. Como veíamos en el caso del coro, la armonía se logra no por mantener ciertas relaciones numéricas en las duraciones de los sonidos, sino por el que los cantores compartan el mismo amor: la armonía consiste en que todos amen a la manera de Cristo. Así, las obras exteriores son bellas si significan este amor espiritual. De allí que, como señala De Bruyne, en este caso Agustín desarrolla no una estética formal<sup>46</sup>, sino una estética semántica<sup>47</sup>.

## 5. A modo de colofón

Con base en los tres elementos que hemos señalado, queremos insistir en que las nociones de *vestigium* y *signum* implican cambios profundos en la filosofía de la música de Agustín. Bajo el primer asunto, mostramos que el enlace entre mundo material e inmaterial es necesario, en el primer esquema, y contingente, en el segundo. Posteriormente, que, en el primer caso, la música práctica funge como expresión directa de los criterios de ordenamiento del cosmos, mientras que, en el segundo, como expresión del alma. Finalmente, que el criterio de belleza se desplaza del orden de la matemática hacia el de la figura de Cristo, que se hace presente en las obras por medio de una relación significativa.

El tipo de relación que *vestigium* y *signum* establecen entre el mundo material y el espiritual, la realidad espiritual a la que remiten y la noción de belleza que implican, hacen que, efectivamente, estas dos nociones se postulen como acercamientos distintos a la música práctica, de modo tal que puede afirmarse que proponen dos vías distintas de acercamiento al mundo espiritual. Sin embargo, aun cuando las dos vías sean distintas, a nuestro parecer tales aproximaciones no resultan incompatibles entre sí. Agustín tampoco manifiesta explícitamente que esto sea así. En efecto, en ambos casos se mantiene la distinción ontológica entre mundo material y espiritual, de modo que lo que la teoría señala es la manera en que estos se relacionan. Por otra parte, los esquemas desplegados se fundan en la distinción de dos elementos en la música práctica: sonido y significación. Las dos vías, bajo esta idea, no son más que el desarrollo por separado del modo en que la materia musical se une al mundo espiritual. La no incompatibilidad de los dos esquemas se

---

<sup>46</sup> Cfr. Ellsmere, P. K. y La Croix, Richard R. "Augustine on art as imitation". En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 1-17

<sup>47</sup> Cfr. De Bruyne, Edgar. *Historia de la estética II: la antigüedad cristiana. La Edad Media*. Traducción de Armando Suárez. Madrid, B.A.C., 1963. p. 318.

funda, así, en su origen, esto es, en que en la obra musical ellos dos se encuentran unidos. Apelando a esta unión se comprende que en el libro VI del *De Musica* Agustín haya tomado como ejemplo de belleza un verso cristiano, en lugar de los paganos.

En suma, lo que parece ocurrir en el tránsito de un esquema a otro en el pensamiento agustiniano es, como ha señalado Von Balthasar, que la matemática cede su lugar a la figura de Cristo como norma de lo creado y camino hacia Dios. Así, la elevación espiritual debe tener por meta el encuentro con Cristo y no meramente el de la unidad matemática. En esta línea es posible interpretar las observaciones que hiciera Agustín sobre el camino de las *Artes Liberales* en *Retractationes*, escritas entre los años 426 y 427: “En estos libros me desagrada [...] el que he dado mucha importancia a las *Artes Liberales*, que ignoran muchas personas santas, y algunas que las conocen no son santas”<sup>48</sup>.

Con todo, como conclusión de este artículo podemos decir que si se quiere comprender el pensamiento agustiniano general sobre la música *práctica*, el énfasis en la noción de *vestigium* y la atención sobre los textos en los que Agustín la desarrolló deben ser trascendidos. Aún faltan estudios que indaguen en profundidad sobre la segunda vertiente, sus relaciones con la primera y su recepción en autores posteriores.

## Referencias bibliográficas

- AGUSTÍN, *De civitate Dei*. Edición de Santos Santamaría del Río, Miguel Fuertes Lanero, Victorino Capánaga y Teodoro Calvo Madrid. Madrid, B.A.C., 2009.
- AGUSTÍN, *De doctrina christiana*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XV. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1969.
- AGUSTÍN, *De magistro*. Traducción de Atilano Domínguez. Madrid, Trotta, 2003.
- AGUSTÍN, *De musica*. En este trabajo, hemos usados las dos traducciones al español existentes: *Sobre la Música*. Traducción de Jesús Luque Moreno y Antonio López Esiman. Esta traducción tiene en cuenta la edición crítica del libro sexto hecha por Jacobsson (reseñada en este estudio). Madrid, Gredos, 2007. *De Música*. En: Obras completas de San Agustín. T. XXXIX. Traducción de Alfonso Ortega. Madrid, B.A.C., 1988.
- AGUSTÍN, *De natura boni*. En: Obras Completas de San Agustín. T. III. Traducción de Eusebio Cuevas. Madrid, B.A.C., 1951
- AGUSTÍN, *De Ordine* En: *Obras Completas de San Agustín*. T. I. Traducción de Victorino Capánaga. Madrid, B.A.C., 1946.

<sup>48</sup> *Retr.* I. 3.1 En: Obras Completas de San Agustín. T. XL. Traducción de Teodoro C. Madrid. Madrid, B.A.C., 1955.

- AGUSTÍN, *De Trinitate*. En: Obras completas de san Agustín. T. XV. Traducción de Luis Arias. Madrid, B.A.C., 2006.
- AGUSTÍN, *Enarrationes in psalmos I*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XIX. Traducción de Balbino Martín. Madrid: B.A.C., 1964.
- AGUSTÍN, *Enarrationes in psalmos II*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XX. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1965.
- AGUSTÍN, *Enarrationes in psalmos III*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXI. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1966.
- AGUSTÍN, *Enarrationes in psalmos IV*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXII. Traducción de Balbino Martín. Madrid, B.A.C., 1967.
- AGUSTÍN, *Epistula*. 55. En: Obras completas de San Agustín. T. VIII. Traducción de Lope Cilleruelo. Madrid, B.A.C., 1986.
- AGUSTÍN, *In Iohannis Evangelium tractatus*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XIV. Traducción de Teófilo Prieto. Madrid, B.A.C., 2009.
- AGUSTÍN, *Sermones*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XXIV. Traducción de Pío de Luis. Madrid, B.A.C., 2005.
- AGUSTÍN, *Retractationes*. En: Obras Completas de San Agustín. T. XL. Traducción de Teodoro C. Madrid. Madrid, B.A.C., 1955.
- ARISTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música*. Traducción de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid, Gredos, 1996.
- BETTETINI, María. *Il Maestro e la parola*. Milano, Rusconi, 1993.
- BETTETINI, María. *Introduzione a Agostino*. Bari, Laterza, 2008.
- BETTETINI, María. “Musica tra cielo e terra: lettura del De Musca di Agostino D’Ipponna”. En: *La musica nel pensiero medievale*. Letterio Mauro (edit), 2001. pp. 103-122.
- BOECIO. *Sobre el fundamento de la música*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro, R. Díaz y Mariano Madrid. Madrid, Gredos, 2009.
- BOWEN, William. “St. Augustine in medieval and Renaissance musical science”. En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 29-52.
- CASIODORO. *Institutiones Saecularum litterarum*. Traducida por Mari Cruz Ramos Torres. Valdemorillo, Editorial La hoja del monte, 2009.
- CHAILLEY, Jacques. *Compendio de musicología*. Traducción de Santiago Marín Bermúdez. Madrid, Alianza, 1991.
- CIPRIANI, Nello. “Acerca de la fuente varroniana de las disciplinas liberales en ‘De Ordine’ de san Agustín”. En: *Augustinus*, 55. Vol. 218-219, 2010. pp. 363-385.
- DE BRUYNE, Edgar. *Historia de la Estética II: Antigüedad Romana y Edad Media*. Traducción de Armando Suárez. Madrid, B.A.C., 1963.

- ELLSMERE, P. K. y La Croix, Richard R. “Augustine on art as imitation”. En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 1-17.
- FORMAN, Robert J. “Augustine’s music: ‘key’ to the logos”. En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 17-28.
- ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. Traducción de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid, B. A.C., 1982.
- JACKSON, Darrell. “The theory of signs in De Doctrina Christiana”. En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. Markus R. A. (edit). Nueva York, Anchor Books, 1972. pp. 92-147.
- HARRISON, Carol. *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*. Oxford, Clarendon Press. 1992.
- KIRWAN, Christopher. “Augustin Philosophy of Language”. En: *The Cambridge Companion to Augustine*. Eleonore Stump y Norman Kretzman (edits). Cambridge University Press, 2001. pp. 186-204.
- LÓPEZ, Antonio y Luque, Jesús. “Introducción al diálogo Sobre la Música”. En: *Sobre la música*. Madrid, Gredos, 2007.
- MARKUS. R. A. “Signs, communication and communities in Augustine’s *De Doctrina Christiana*”. En: *De Doctrina Christiana: a classic of western culture*. Arnold, Duane W. H. y Bright, Pamela (edits). Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1995. pp. 97-108
- MARKUS. R. A. “St. Augustine on signs”. En: *St. Augustine: a collection of critical essays*. Markus R. A. (edit). Nueva York, Anchor Books, 1972. pp. 54-75.
- MARROU, H. *Historia de la educación en la antigüedad*. México, FCE, 1988.
- MONTERO HONORATO María del Pilar. “La música en san Agustín”. En: *Studium Ovetense*. Vol. XVI, 1988. pp. 155-178.
- OTAOLA, Paloma. *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. Valladolid, Estudio Agustiniano, 2005.
- PACIONI, Virgilio. “Artes liberales”. En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 118-119
- POLLMANN, Karla. “Augustine’s hermeneutics as a universal Discipline?” En: Karla Pollmann and Mark Vessey (edits) *Augustine and the Disciplines: from Cassiciacum to Confessions*. Oxford University Press, 2005. pp. 206-231.
- REESE, Gustave. *La música en la Edad Media*. Traducido por José María Martín Triana. Madrid, Alianza música, 1989.
- RINCÓN GONZÁLEZ, A. *Signo y lenguaje en San Agustín*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1992.

- STEFANI, Gino. *L'etica musicale di S. Agostino*. Roma, Pontificia Università Lateranensi, 1969.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. Traducción de Francisco Rivera. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- UÑA JUÁREZ, Agustín. *Cántico del universo: la estética de San Agustín*. Madrid, s. d. e., 2000.
- VAN DEUSEN, Nancy. "Medieval organologies: Augustine vs Cassiodore on the subject of musical instruments". En: *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*. Richard R. la Croix (edit). New York, The Edwin Mellen Press, 1988. pp. 53-96.
- VAN DEUSEN, Nancy. "Música, De". En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 924-927.
- VAN DEUSEN, Nancy. "Música, ritmo". En: *Diccionario de san Agustín: Agustín a través del tiempo*. Allan D. Fitzgerald (dir.). Traducción de Constantino Ruíz-Garrido Cortés. Burgos, Monte Carmelo, 2001. pp. 927-931.
- VON BALTHASAR, Hans Urs. *Gloria: una estética teológica. Parte segunda: formas de estilo*. Traducción de José Luis Albizu. Madrid, Ediciones Encuentro, 1992.

Maximiliano Prada Dussán  
Universidad Pedagógica Nacional (Colombia)  
aprada@pedagogica.edu.co