



Universidad de Valladolid

**EL PAPEL DE LA MÚSICA EN LA *REPÚBLICA* DE PLATÓN:
análisis de la corriente pitagórico-platónica sobre el origen y la función de
la teoría y práctica musicales**

TRABAJO DE FIN DE GRADO

AUTORA

Rebeca Rodríguez Panedas

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
GRADO EN FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



ÍNDICE

1. PROBLEMÁTICA: LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EL PERÍODO ARCAICO Y EN EL PERÍODO CLÁSICO DE LA GRECIA ANTIGUA	2
1. 1. El papel de la música en la sociedad griega: primeras referencias de pensamiento musical en la obra de Homero y la herencia pitagórica	2
<i>La música en la etapa arcaica</i>	2
<i>Transición a la época clásica</i>	5
<i>Período Clásico: la música en la paideia</i>	9
1. 2. Dimensión moral de la música: la ética musical damónica	12
<i>Ritmos y melodías aptos para la educación: los nomoi y la jerarquización de los instrumentos musicales</i>	12
<i>El poder de la música y el lenguaje de los misterios</i>	17
2. LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA OBRA PLATÓNICA	22
2. 1. El análisis platónico de la doble función de la música: música como techne y la música como disciplina propedéutica	22
<i>El análisis platónico de la música desde un doble prisma</i>	22
<i>El lugar de la música en la paideia</i>	24
2. 2. La crítica platónica a la poesía y las artes	32
<i>El concepto de mimesis</i>	32
<i>La reforma de la antigua paideia, el método dialéctico y la revolución conceptual del placer como instrumento educativo</i>	38
2. 3. Concepción de la música como armonía	44
<i>El papel de la música en la dialéctica platónica</i>	44
<i>Música como terapia: catarsis alopática y catarsis homeopática</i>	49
CONCLUSIONES	56
BIBLIOGRAFÍA	59
ANEXO I	62
ANEXO II	75
GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES	80

1. PROBLEMÁTICA: LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EL PERÍODO ARCAICO Y EN EL PERÍODO CLÁSICO DE LA GRECIA ANTIGUA

1. 1. El papel de la música en la sociedad griega: primeras referencias de pensamiento musical en la obra de Homero y la herencia pitagórica

La música en la etapa arcaica

La música poseía un lugar privilegiado en la sociedad griega en la época arcaica, entre los siglos VIII y finales del VI a. C., y cumplía una función primaria en la sociedad que se veía reflejada en su forma de construir los mitos, en la forma de la cosmogonía y la religión en la Antigua Grecia, y así lo atestiguan la mayor parte de las fuentes a las que tenemos acceso¹. Lamentablemente estas fuentes son muy escasas y, a excepción de las obras de Homero y Hesíodo, no existen fuentes directas de aquel período histórico que constituyan una evidencia acerca del pensamiento griego con respecto a la utilidad, la conceptualización y el significado de la música para los griegos en esta época arcaica, sino que tan sólo es posible acceder a estas ideas mediante testimonios y noticias tardíos; es muy difícil por tanto realizar una reconstrucción fiel del pensamiento de este período histórico².

Lo que sí ha llegado a nuestras manos son noticias y documentos posteriores a esta época, de mano de Platón o Aristóteles, a partir de los cuales se ha podido reconstruir parte de esta concepción y de la importancia de la música en la sociedad y en la educación de los ciudadanos de la *polis*. A pesar de todo, resulta tremendamente difícil llevar a cabo esta tarea, sabiendo siempre que la línea entre hecho histórico y mito es muy delgada; aún así estos vehículos de transmisión del pensamiento, los mitos y las leyendas, constituyen la forma en que los griegos antiguos nos transmiten su estudio filosófico acerca de la música y de su concepción del cosmos, y no por ello dejan ser auténticos ni de transmitir su pensamiento musical³. Arístides Quintiliano dice de los antiguos griegos, tratando de rescatar el prestigio social e institucional que tenía la música en ese contexto, que:

Ciertamente, la música no era para ellos una ocupación trivial, como han supuesto muchos inexpertos en este tema, en especial entre nuestros contemporáneos; al

¹ Cf. FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versión castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza Editorial, 2018. Capítulo 1, "Desde Homero hasta los pitagóricos", punto 1, p. 41. A partir de aquí las citas de los textos o estudios modernos se corresponderán con los citados de manera completa en la bibliografía.

² Cf. *loc. cit.*

³ Cf. *loc. cit.*

contrario, no sólo era apreciada por sí misma, sino que era también extraordinariamente admirada por ser útil a las demás ciencias, al poseer la razón del principio y, casi debiera decir, del fin⁴.

Como hemos dicho anteriormente, no sólo es extremadamente difícil reconstruir el pensamiento musical griego durante la época arcaica, entre los siglos VIII y VI a. C. sino también determinar el propio significado del término *musike*⁵ y su alcance en la sociedad griega. Constituye un problema complejo ya que se halla comprendido en un conjunto de actividades que incluye, sobre todo, la poesía, pero también la danza y la gimnasia⁶. La educación musical concernía a las clases sociales más altas, a la aristocracia, que era educada en estas artes, y que consistía en el aprendizaje de la lira, el canto, la poesía y, por otro lado, la danza y la gimnasia. A pesar de ello, este tipo de enseñanzas se mantenía en un segundo plano con respecto al cuidado del cuerpo, la gimnasia, que ocupaba un papel central en la educación en Esparta⁷.

En la obra de Homero encontramos las primeras referencias que versan acerca de la importancia e influencia de la música en el individuo; en la *Ilíada*, el propio Aquiles fue educado en el arte de la música y cuenta cómo descansaba de sus tareas bélicas cantando hazañas de antiguos héroes mientras tocaba la lira⁸. Según Aristides Quintiliano, los cantos que entonaba Aquiles en sus descansos no trataban de temas amorosos, sino que, mediante la música, ponía su empeño en alejar estos pensamientos con el fin de olvidar a su amada "rememorando con la cítara las hazañas guerreras de los antiguos"⁹, temas mucho más varoniles, que ensalzaban el ánimo en la batalla en vez de deprimirlo, y le permitían así descansar.

Según este análisis, en Homero podemos observar la doble función de la música en la sociedad: no sólo como constituyente fundamental en la educación, sino también su utilización para el descanso o el entretenimiento en momentos de ocio. Esta segunda función que juega la música en la concepción homérica apunta, como desarrollaré en los próximos

⁴ Aristid.Quint. *Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, Gredos, (1996), p.35. Las versiones castellanas de los textos clásicos serán las que se reseñen en la bibliografía en cada caso.

⁵ El término *musike* se refiere a "el arte de las musas", del que se deriva la palabra 'música'. El arte de las musas comprendía un conjunto de prácticas que englobaban la poesía, el arte de la palabra, la música, el arte del sonido, y la orquística, el arte del movimiento. Nueve eran las Musas a cada cual le correspondía un arte. La diosa de la música era Euterpe. (Anexo I, figs. 13 y 14).

⁶ Cf. FUBINI, E. (2018), pp. 42-43.

⁷ MARROU. H.I. (1985), p. 36.

⁸ Hom. *Il.* Canto I, 43-52.

⁹ Aristid.Quint. *Sobre la música*. Libro II, 74.

capítulos, al valor de la música no sólo como elemento audible del cual se puede apreciar su belleza, sino también su valor como elemento activo que afecta al alma y puede modificarla de una manera profunda y particularmente mágica o sobrenatural.

Según el análisis de Alberto Bernabé, los poemas homéricos (ca. s.VIII a. C.) fueron denominados inicialmente ‘himnos’ o ‘cantos’ en los primeros análisis que se hicieron de los mismos¹⁰. Pero el hecho mismo de llamar a estos versos ‘cantos’, y que tuvieran lugar competiciones en las que cada poeta podía exhibirse y ejecutarlos, permite hacernos una idea de la importancia de la música en la declamación poética y la influencia que ejercieron no sólo en las formas y géneros poéticos, sino también en los musicales¹¹.

También nos informa Bernabé de que es Heródoto el primero en introducir el término ‘rapsoda’ frente al término ‘aedo’, comprendidos ambos conceptos como dos actividades distintas: mientras que el aedo o cantor recita versos de propia creación con el acompañamiento de la lira, el rapsoda recita versos y fragmentos de temática épica sin acompañamiento musical y marcando el ritmo con un cayado. Sin embargo, según Bernabé, Platón designa a Homero y a Hesíodo ‘rapsodas’ en tanto ‘zurcidores’ o creadores de versos, y por ello hay variedad de uso y significado de estos términos¹². A pesar de ello, es cierto que más tarde, cuando los versos dejan de ser cantados para ser declamados, el término ‘rapsoda’ pasa a tener un uso que designa la actividad de los recitadores¹³.

Poseemos evidencias históricas de la existencia de una educación musical durante los siglos anteriores al auge de Atenas en las ciudades de Esparta, Mitilene y Tebas. Entre los siglos VII y el V a. C. el punto de confluencia musical más importante de la cultura griega estaba en Esparta. También existen evidencias de un lugar de culto durante los siglos VII y VI a. C. en Mitilene, en la isla de Lesbos, llamado *Thiasos*, dedicado a las Musas, a las Cárites o Gracias, y a Afrodita; a este lugar asistían muchachas de la alta nobleza lesbica y jónica para ser educadas para la vida adulta de la *polis* y prepararse para el matrimonio mediante una formación basada en la música, el canto y la danza, entre otros. Por otro lado, en Tebas se desarrolló una escuela especializada de formación profesional y virtuosística en torno al

¹⁰ Según el análisis de Bernabé, Pausanias se encargó de realizar una distinción entre el el estilo de los himnos órficos y de los homérico (*Pausanias IX*, 30, 12): “mientras que los órficos son míticos, breves y sin pretensiones literarias, sino más bien con intención de excitar el fervor, los homéricos son más largos, descriptivos y menos aptos para propiciar la devoción”. Con la aparición de los nuevos estilos, el uso de éstos antiguos fue cayendo en desuso (BERNABÉ PAJARES, A. (1978), pp. 11, 12).

¹¹ *Cf. loc. cit.*, p. 12.

¹² *Cf. loc. cit.* p. 22.

¹³ *Cf. loc. cit.* p. 23.

*aulos*¹⁴ en el siglo V a. C. Según la tradición recogida por Pseudo Plutarco, fue el músico y poeta Terpandro el que, en el s. VIII a. C., asentó la enseñanza musical en la ciudad de Esparta¹⁵, además de mejorar la lira añadiéndole cuerdas tratando así de probar la superioridad, parece, de la lira sobre la flauta. A partir de la lectura de los mitos referidos a Orfeo, Apolo, Marsias, Pan o a Dionisio, donde las Musas y la Música, "el arte de las Musas", ocupan un papel central, podemos concluir que la música realizaba no sólo una importante función, sino que poseía gran utilidad en muchos aspectos de la vida en tanto arte global que integraba música, poesía y danza.

El centro de la vida musical en Grecia en este período estaba, como decíamos, en Esparta y la educación se fundamentaba en la Gimnasia y en la Educación Musical, dando vital importancia al buen cuidado tanto del cuerpo como de la mente¹⁶; esta última se ejercitaba mediante, entre otras materias, el ejercicio y la teoría musicales. También encontramos en esta misma ciudad testimonios de la existencia de una enseñanza musical especializada, en la que destaca, por un lado, la existencia de coros para las celebraciones religiosas formado por niñas instruidas en la danza y en el canto por maestros como Alcman de Sardes (670- ca. 630 a. C.) y, por otro, la escuela de gimnopedistas, en la que se impartía una formación para músicos profesionales dedicados a la música de las competiciones atléticas. El canto coral se estableció en Esparta como actividad educativa en la que participaban tanto niños como adultos y que promovía la adquisición de los valores de amor a la patria, al igual que el respeto a la ley y a la moral pública. Es así cómo nace la educación musical, en el contexto de la educación general siempre enfocada a una finalidad ética de educación de los ciudadanos para que éstos se adapten y reciban de buena gana la organización social a la que están sometidos por ley.

Transición a la época clásica

Las innovaciones musicales con respecto a las técnicas instrumentales y compositivas causaron verdadero impacto entre el siglo VI y V cuando, debido a la expansión griega, se introdujeron en Grecia las armonías frigia y lidia; éstas trajeron consigo sus propios sistemas de relaciones armónicas modales y motivos melódicos, con sus consiguientes reglas de ejecución y composición. Se produjo así un aporte de diversas novedades en el ámbito musical¹⁷ de la mano de músicos y compositores. En este contexto, el poeta lírico Píndaro

¹⁴ Ver Anexo I, figs. de 12 a 16.

¹⁵ Plu., *Obras morales y de costumbres. Moralia XIII, Sobre la música*. Parágrafo no. 9, 1134 B.

¹⁶ MARROU, H. I. (1985), cap. II, p. 36.

¹⁷ Un ejemplo de estas innovaciones es la introducción de los intervalos enarmónicos y la adaptación de los ritmos al movimiento del ditirambo (Cf. FUBINI, (2018), pp. 54-55).

configuró no sólo una teoría de la ética musical, sino también defendió y afirmó una serie de doctrinas que se reunirían bajo el nombre de pitagorismo y que configurarían el conjunto de conocimientos musicales más significativo de toda la civilización helénica e incluso, podríamos decir, del pensamiento occidental cristiano.

Las doctrinas pitagóricas se desarrollan a partir de la concepción de que la música es un elemento activo en el Universo que influye de manera directa y visceral en el comportamiento del hombre y su estado de ánimo, en su *ethos*¹⁸ particular. Según Pitágoras, existe un poder místico que se encuentra en la música, capaz de afectar y modificar el estado de ánimo, y que consiste en la atracción que sufre el alma producida por la música; el origen de esa atracción y su motor original se halla, como analiza Fubini¹⁹, en la naturaleza dinámica de la música y en su capacidad mimética.

Según Pitágoras, el poder dinámico de la música residía en la fuerza mágica de los *nomoi*²⁰, las leyes que gobiernan la relación entre los intervalos y los armónicos²¹, y que a su vez están implícitas en la Naturaleza. Según la concepción pitagórica, el estudio de la Naturaleza consiste en el estudio de los *nomoi* que gobiernan las leyes del Universo, perfecto y armónico, y se lleva a cabo mediante la investigación de la música en tanto disciplina científica. Esta doctrina pitagórica se condensa en la “armonía de las esferas”, que podría resumirse así: “cuando escucho música escucho el alma del Universo”. El hombre descubre las leyes que rigen el movimiento de un Universo, que preexiste desde siempre, y es la música la que le

¹⁸ El poeta Homero definió una primera acepción de la palabra *ethos* o *etos* como “guarida, lugar donde viven animales o los refugios de los hombres”. Más tarde Aristóteles le otorga otro sentido a este concepto como “hábito, carácter o costumbre o conducta que el hombre desarrolla durante su vida”. En la RAE encontramos la traducción del término ‘*ethos*’ como ‘costumbre’ o ‘carácter’, y se define como “conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad”. Este término es asimismo la raíz de las palabras ética y etología; estas dos ramas hacen también referencia a los comportamientos de los individuos desde una perspectiva animal, como especie, y desde una perspectiva individual, como individuo que toma parte de un grupo social (FUBINI (2018), p. 81).

¹⁹ FUBINI (2018), p. 81.

²⁰ El concepto de *nomos*, o *nomoi* en plural, se traduce como ‘ley’. Este concepto está relacionado etimológicamente con el verbo *nemo*, ‘distribuir’ o ‘repartir’, y se refiere al *nomos* como una ‘porción’ o una parte proporcionada, equitativa, que se encuentra en equilibrio con el resto de partes de un todo armónico. Este concepto es aplicado a la esfera jurídica, pero también a la música y la poesía. En las *Leyes* Platón analiza el *nomos* como concepto fundamental, único capaz de dotar de orden y de armonía en la legislación de un Estado. La importancia de este concepto en la obra platónica es fundamental no sólo en la construcción de su Estado ideal, sino también en el perfeccionamiento del alma y en la vía al conocimiento mediante la educación. (FUBINI (2018), pp. 71, 73).

²¹ Consultar diccionario de términos musicales.

permite descubrir esas leyes ocultas, en tanto participa de esa perfección y armonía²² que gobierna el Universo como un todo ordenado, como un *kosmos*.

El ideario pitagórico tiene mucho en común con la doctrina del orfismo²³ en la cual se inspira para crear esta secta filosófico-religiosa perfectamente jerarquizada y politizada, la escuela pitagórica. Los objetivos de este grupo originalmente consistían, pues, en la búsqueda de la verdad: la contemplación- *theoria*- del Todo armónico y ordenado que constituye el Universo- *kosmos*-, mediante la purificación- *katharsis*- del alma, principalmente por medio de la música²⁴. La música, pues, jugará un papel fundamental en la búsqueda de la Unidad y en la purificación del alma para restaurar su equilibrio con la armonía del Universo.

El pensamiento acerca de la música y el papel que ésta desempeñaba en la formación del individuo y, por tanto, el papel que cumplía en la sociedad, continuó siendo desarrollado por los pensadores del período clásico que heredaron las concepciones homérica y pitagórica de la música. Durante la época clásica, entre los siglos V y IV a. C, el centro de la vida musical pasó a ser Atenas y el género más importante y que dominó este período fue la Tragedia. El ascenso social y económico de la clase media fue el detonante que impulsó un cambio de mentalidad en la sociedad griega frente a la época arcaica: la virtud, antes algo que naturalmente pertenecía a la clase aristocrática, pasó a ser accesible a todas las personas a través de la educación; por ello muchas familias a partir de entonces buscaron a un maestro que se encargara de proporcionar una formación integral para sus hijos y que los educara como buenos ciudadanos de la *polis*.

En Grecia fue Damón quien recogió y desarrolló el aspecto moralista y pedagógico de la música, influyendo con su doctrina ético-musical principalmente a Platón. No poseemos escritos directos de Damón sino tan solo noticias y fragmentos de esta doctrina ético-musical, citados en las obras de Platón, Filodemo y Arístides Quintiliano, que inciden en la importancia

²² El concepto de *armonia* o *harmonia* posee en griego un doble sentido: el primero, el sentido de ‘ajuste’, ‘conexión’, y el segundo, en relación con la música, de ‘formación de una escala’, de ‘combinación’, ‘concordancia’ y ‘acuerdo’ (BERNABÉ, A. (2008) p. 73). Este concepto será asimismo fundamental en la filosofía platónica con relación al concepto de ‘Belleza’, la cual debe participar necesariamente de la ‘armonía’, la cual proporciona orden, proporción y equilibrio entre las partes y el todo, análogamente a la armonía del Universo, que ordena todos los elementos que lo componen.

²³ Cf. BERNABÉ (2008), pp. 69-87. BERNABÉ (2004), pp. 73-88.

²⁴ BERNABÉ, (2008), p. 72. BERNABÉ (2004), p. 82.

de este autor en el desarrollo de la ética musical, ahondando en la doctrina del *ethos* pitagórica y estableciendo los modos, ritmos y melodías más aptos para la educación de los ciudadanos²⁵.

Antes de marchar al exilio acusado de megalomanía, Damón pronunció un discurso ante el Areópago creando debate en torno al valor educativo de la música (la educación del alma) en la formación de los jóvenes, frente a la educación que priorizaba la educación del cuerpo, la gimnasia. Esta discusión sobre el papel de la música en la educación frente a la gimnasia no era más que un reflejo de la disputa existente en la contraposición del modelo educativo espartano frente al ateniense de la época de Pericles, el cual tuvo mucha repercusión en las siguientes generaciones, incluido en Aristóteles (*Pol.*, VIII, 1337a- 1338b). El discurso damónico ponía énfasis en el papel central de la educación musical en el discurso político, remarcando así la importancia de su regulación en el seno del Estado y evitando asimismo la reducción de sus funciones a mero entretenimiento o pasatiempo, (fruto de la *techne*²⁶).

Esta visión damónica de la música plantea la necesidad de llevar a cabo una regulación de la educación musical, debido a motivos éticos: a la influencia profunda y directa de la música en el *ethos* del ciudadano como individuo que, por tanto, repercute de manera directa en la sociedad en su conjunto²⁷.

Ligada a esta idea, según el análisis de Fubini, de esta ética musical damónica se deriva asimismo que “la innovación musical representaba un peligro para el orden y el equilibrio del Estado”²⁸ precisamente por el carácter influyente y transformador de la música en el alma. El peligro que entraña la posibilidad de modificar los *nomoi* será elevada a su máximo exponente en la filosofía platónica como analizaremos en los próximos capítulos.

²⁵ Cf. FUBINI (2018), pp. 59- 63.

²⁶ Recordemos que el conocimiento teórico posee en la época clásica griega un *status* más elevado que el conocimiento práctico. La *techne* consistía en la técnica de producción de alguna cosa, en este caso en el ámbito artístico, la producción musical. En tanto producción de algo, la técnica, tal y como Platón analiza en su Escala de Diotima sobre los distintos niveles de conocimiento, se sitúa en el segundo escalón de esta escala ascendente: La realización o producción de algo participa de y se rige por la ejecución de cierto modelo, es decir, que la producción técnica está medida y dirigida por ciertos patrones o medidas teóricas con lo cuales sí es posible constituir ciencia, esto es, obtener conocimiento (*episteme*). Dentro del concepto de *techne*, también debemos tener en cuenta que estaba implícito que quien realizara esta producción, poseía asimismo la habilidad para realizarla correctamente. Esto significa que quien estuviera especializado en cierta *techne*, debía haber practicado el ejercicio de tal producción durante mucho tiempo hasta conseguir tal grado de expertitud y poseería la técnica de realización de esa producción aunque, como dijo Platón, sabría cómo producir aunque no el porqué de tal producción, ya que las causas eran objeto de estudio de la *episteme* y no de la *techne*.

²⁷ FUBINI (2018), p. 60.

²⁸ *Ibid.*, p. 60.

Período Clásico: la música en la paideia

A partir del período arcaico el concepto de *paideia* sufrió una serie de transformaciones como respuesta a cierta necesidad filosófica de estructurar los conocimientos y las materias que debían formar parte del sistema con el que se educaba a los jóvenes y los preparaba para la vida adulta como ciudadanos dentro de la polis. De esta educación dependía el futuro mismo de la sociedad en la que vivían, por lo que la preocupación que fue gestándose durante la época arcaica llegó a manos de los filósofos, historiadores y gobernantes clásicos. Desarrollaron así un ideario educacional en busca de un sistema que englobara todos los tipos de saberes pero de acuerdo a cierto orden y sentido que estuviera enfocado hacia la especialización: una educación dirigida hacia la construcción de ciudadanos virtuosos.

Según Jaeger, la comprensión del propio concepto de *paideia* remite a importantes problemas de definición de esta noción, ya que los conceptos actuales que manejamos hoy no son capaces de definir de una manera exacta y fiel este concepto: “es imposible rehuir el empleo de expresiones modernas tales como *civilización, cultura, tradición, literatura o educación*. Pero ninguna de ellas coincide realmente con lo que los griegos entendían por *paideia*”²⁹. Cada uno de estos sentidos nos permite entender una parte del significado que este concepto engloba, pero ninguno es capaz de identificarse completamente con este término tan amplio.

En un primer momento de la época arcaica, la conservación y transmisión de los conocimientos reunidos en un sistema que pudiera recoger su idiosincrasia como cultura, y enfocado a su transmisión a las generaciones posteriores, no constituían en sí mismos un asunto principal que abordar como sociedad. Ésto no quiere decir que no le dieran importancia sino que, en palabras de Jaeger: “en los primitivos estadios de su desarrollo [del concepto] no tuvo [el hombre griego] idea clara de esa voluntad”³⁰. En la sociedad griega arcaica fue gestándose la idea de que sólo era posible acceder a la naturaleza del hombre conociendo su cultura, la cual tomaba forma en el seno de un pueblo; de la misma manera, no podrían conocer la naturaleza de un pueblo sin estudiar a los hombres que lo constituían. El hombre griego se dio cuenta de que la *paideia* “era la justificación última de la existencia de la comunidad y de la individualidad humana”³¹; si no, la existencia del hombre no tendría sentido ya que el hombre sin un contexto no tiene razón de ser, es como si no existiera.

²⁹ JAEGER, W. (2017), p. 9.

³⁰ *Cf. loc. cit.*, p. 12

³¹ *Cf. loc. cit.*

Educación en la *paideia* consistía así en formar a hombres con arreglo a su esencia social, de acuerdo con su naturaleza, y algo tan importante debía recaer en manos del Estado. Surgieron entonces los debates en torno a la manera en que debía inculcarse esta educación y con esta cuestión surgió otra, que constituyó uno de los grandes problemas sobre los que reflexionaron los grandes filósofos de la época clásica: quién debía encargarse de transmitir esta formación. No se trataba tan sólo de que los pupilos acumularan conocimientos, sino que consistía en crear vínculos sociales entre las personas también a un nivel espiritual. La educación consistía en tomar conciencia del papel que cada uno cumplía en la sociedad; pero también consistía en asumir la responsabilidad de cada uno en tanto seres históricos, precisamente porque actuar es hacer historia, y vivir en comunidad implica construir una historia social, ligada a un pueblo, de la que todos participaban sólo por existir.

La educación no estaba dirigida tan sólo a las primeras etapas de la vida, sino que se desarrollaba también en la adultez e incluso en la vejez; además, estaba enfocada hacia una formación que incluyese la educación del cuerpo, pero también la educación intelectual y moral de mano de profesionales de la enseñanza: los pedagogos. El pedagogo es la figura del maestro cuya tarea consiste en la enseñanza de lo que es perjudicial para la vida del pupilo y para su alma; le enseñaba a detectar y entender los síntomas de lo que es perjudicial, para que no se perdiera, sino que fuera capaz de reorientar correctamente su acción. Es por esto que el ejemplo con el que el maestro predique a su pupilo en el día a día cobra tanta importancia, ya que está siendo ejemplo de vida para su aprendiz.

La tarea de conservación y la elección del vehículo de transmisión de todos estos conocimientos y la idiosincrasia cultural de un pueblo no se llevaba a cabo mediante la labor de los artistas que producían cosas materiales (pintores, escultores o arquitectos), sino que recaía en la poesía, mediante la cual se transmitían las grandes hazañas de un pueblo y se construían los mitos; residía en los músicos que componían las melodías y ritmos acordes al carácter, al *ethos*, de cada pueblo; residía en los retóricos y oradores que con su ingenio relataban las grandes historias y mitos de su cultura; y también residía en los filósofos, en los sabios conocedores de la historia y escudriñadores de ideas y, en definitiva, de la naturaleza del hombre y su sentido de ser en la sociedad.

La música en la *paideia* pasó a ser una preocupación para los filósofos de la etapa clásica, que se preguntaron qué tipo de melodías y ritmos eran más apropiados para educar a los ciudadanos; la preocupación por la formación musical de los ciudadanos y la importancia de que fuera adecuada, fue heredada de sus antecesores griegos. Según Jaeger, los espartanos

posteriores al músico Terpandro tomaron como referencia los módulos (*nomoi*) de éste y promovieron la idea de que modificarlos conllevaba realizar “una revolución contra el Estado”. Fueron tan estrictos al respecto porque mostraba “hasta qué punto la antigua Esparta consideró la educación musical como algo esencial para la formación del *ethos* humano en su totalidad”³². Es por ello que esta tarea no podía abandonarse a una doctrina cualquiera ni podía dejarse en manos de la persona equivocada: el futuro de la ciudad y de su tradición estaban en juego y, por tanto, la propia identidad de ese pueblo. Precisamente las competiciones³³ musicales que se realizaban entre los distintos pueblos tenían el objetivo de crear ese espíritu de comunidad, en términos de Jaeger, “el orgullo de los ciudadanos griegos por ser miembros de su *polis*”³⁴. Manteniendo los cánones aseguraban que la tradición se mantuviera y se transmitiera generación a generación. Y esta tarea debía ser guiada y regulada por el propio Estado para que se preservaran de manera segura y fiable todos estos conocimientos de la idiosincrasia de un pueblo.

Para enseñar música se utilizaba un método que se fundamentaba en la imitación, que se asimilaba mediante la repetición y se recordaba con el trabajo de la memoria. La lira se aprendía individualmente, mientras que el *aulos* se enseñaba con la compañía del maestro, que portaba un barbitón³⁵ y cantaba. En principio no hay noticias de que por aquel entonces hubiera algún tipo de notación oficial mediante la cual leer y escribir la música; los conocimientos musicales se transmitían oralmente y mediante el uso de la memoria hasta que Aristóxeno de Tarento (segunda mitad del siglo IV a. C) configuró un tratado de música en el que incluía técnicas y notaciones que permitían la escritura musical³⁶: la notación alfabética. Para Platón y Aristófanes esta era la manera ideal de estructurar la enseñanza musical para los niños.

El maestro de música, o *kitharistes*, enseñaba música vocal e instrumental como parte de la *paideia*, en la que estaba incluida la iniciación en la formación musical. La música vocal se hacía sobre poesía lírica, lo que ponía a los más pequeños en contacto con la literatura desde la edad más temprana, y la música instrumental la practicaban en la lira, la cítara y el *aulos*³⁷. Más tarde, a los estudios de música se añadieron los estudios gramaticales, cuyo maestro de

³² Cf. *loc. cit.*, pp. 95-96.

³³ Competiciones como las que se hacían en Esparta, Cf. MARROU. H. (1985), p. 36.

³⁴ Cf. *loc. cit.* p. 104.

³⁵ Ver Anexo I, figs. 15 y 16.

³⁶ Ver en Anexo I, figs. de 8 a 17.

³⁷ En las cerámicas áticas puede apreciarse cómo la enseñanza de la lira era individualizada y la del *aulos* se hacía con el acompañamiento del maestro con un barbitón y/o cantando. (Anexo I. Figuras de 8 a 16).

gramática, o *gramatistes*, enseñaba poesía épica y gnóstica; estos estudios no poseían acompañamiento musical pero, en cambio, acompañaban su dicción con expresión gestual, la *kinesis*. También, el maestro de gimnasia, o *paidotribes*, impartía sus enseñanzas con música, de manera que a cada movimiento le acompañaba el toque de un *aulos*.

En la educación superior se pone el énfasis en el estudio de la música encauzado hacia su dimensión teórica y todo el aprendizaje musical se enfoca hacia esa dirección; esta dimensión se fundamentaba en el planteamiento pitagórico de la música como ciencia matemática junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, y éstos constituían así los conocimientos preparatorios para la profundización en la filosofía y en la dialéctica. El estudio teórico de la música será abordado primero por los sofistas (s. V a. C.), y más tarde por la academia platónica (s. IV a. C.).

La educación musical de los jóvenes, pues, no sólo tenía como fin último el aprendizaje y desempeño adecuados del papel que cada individuo debía realizar en la sociedad, sino que en ella la educación moral y la cívica jugaban un papel fundamental. El objetivo de la educación musical consistía pues en educar el carácter, conducir al *ethos*, en la contemplación de lo bello y armónico mediante el modo, el ritmo y el texto, que portaba el *logos*; esta transformación del *ethos* actuaba no sólo de manera inmediata, sino que también actuaba de forma permanente en el individuo.

A pesar de la importancia y la preocupación del Estado por la formación musical de sus ciudadanos y el control de su contenido, este tipo de enseñanzas no gozaba de la ayuda ni apoyo del mismo, y se realizaba de manera voluntaria por lo menos hasta finales del siglo V a. C.

1. 2. Dimensión moral de la música: la ética musical damónica

Ritmos y melodías aptos para la educación: los nomoi y la jerarquización de los instrumentos musicales

Como hemos dicho anteriormente, la invención de los *nomoi* en el período arcaico constituyó un hecho muy importante desde el punto de vista de la comprensión de la dimensión moral de la música y sus implicaciones éticas como parte del sistema educativo.

Un *nomos*³⁸ en la sociedad griega constituía una forma o un modelo en base al cual era posible componer una obra musical de unos rasgos muy concretos y característicos. Indicaba cuál era la combinación adecuada de las distintas armonías, ritmos y modos musicales; aunque lo que verdaderamente dotaba de carácter a un *nomos* era el *ethos* propio de cada celebración, es decir, al *ethos* ligado a cada tipo de evento social³⁹. El término *nomos* también se puede referir una melodía, o canto concreto, tal como puede entenderse de un fragmento del poeta Alcman, donde aparece el término refiriéndose a su acepción musical por primera vez en la literatura griega, el cual “debía jactarse de conocer los ‘*nomoi* de todos los pájaros’”.⁴⁰ Según la tradición que recoge Pseudo Plutarco fue el propio Terpandro el que inventa los *nomoi*, y los utilizaba como instrumento educativo para moldear el carácter de sus propios pupilos⁴¹.

Como hemos dicho anteriormente, Damón como máximo representante de la teoría ético-musical de la Antigüedad, dedicó sus esfuerzos a reforzar la necesidad de regulación de esta educación musical, de manera que cada clase de ciudadano en la ciudad recibiese la educación acorde a su naturaleza y función en la polis. Estableció así qué modos musicales eran los más apropiados para ejercitar qué tipo de virtudes; y a su vez, señaló cuáles de ellos, sin embargo, albergaban ciertos peligros a la hora de moldear el carácter de los pupilos. Atendiendo a esta definición la tradición musical habría construido sobre los *nomoi* toda la enseñanza musical, y podríamos enlazarla con la teoría del *ethos* musical o con una enseñanza

³⁸ Cf. FUBINI, E. (2018). p. 47. Según Fubini, en el *nomos* es, pues, un tipo de canción, pero es ‘ley’ y es ‘costumbre’[#], y bajo esta ley se componían todas las melodías y ritmos en esta época antigua, siempre conforme a los *nomoi* que establecían qué melodías podían acompañar a qué ritmos, y para qué ocasiones podían utilizarse.

³⁹ La ejecución de los distintos modos musicales no tenía sentido si no se acompañaba del contexto para el cual habían sido creados. Testimonio de ello es este fragmento del pseudo Plutarco en sus *Obras morales* (1133B,C): “[...] la citarodia según Terpandro [...] continuó siendo muy simple, pues no estaba permitido en la época antigua componer canciones para cítara como ahora ni cambiar los modos y los ritmos, pues en los *nomos*, para cada uno, se respetaba la afinación propia. Por esto precisamente llevaban este sobrenombre: se los llamó *nomos*, porque no estaba permitido desviarse del tipo de afinación establecido para cada uno”.

⁴⁰ Cf. F. Lasserre, *De la musique, op. cit.*, pp. 22 ss. N. al pie de: FUBINI, E. (2018), pág. 46.

⁴¹ Según Aristides Quintiliano, a diferencia de los virtuosos guardianes del Estado de Platón, para los cuales sólo había necesidad de inculcarles “los *mele* dirigidos a la educación”, el resto de habitantes de la polis, “puesto que eran diversas gentes que componían el conjunto de la sociedad, como ocurre en las restantes ciudades, hacía falta también una seducción del alma adecuada para cada uno” (Aristid.Quint. *Sobre la música*. Libro II, 60). Existe así también un *melos* diferente para cada grupo de personas que coexisten en la misma sociedad, (idea que pudo proceder de la *Política* de Aristóteles 1342a), y por ello cada uno tiene su propia escala, su propio carácter y personalidad.

musical permanente⁴². Este tipo de enseñanza está dirigida a una finalidad muy concreta que es la de crear costumbre y formar el *ethos* de los ciudadanos mediante la educación⁴³.

Según el testimonio de pensadores coetáneos y posteriores, en el discurso areopagítico que emitió Damón⁴⁴, que fundamentalmente se centró en rescatar y poner en valor la importancia de la educación musical para la juventud. Este filósofo recurrió a la argumentación tradicional que versaba acerca de los efectos que la música ejerce en el alma de manera profunda y directa, y los consiguientes efectos en la sociedad en su conjunto. Es por ello que pone el acento en el peligro que encierra la innovación musical, la modificación de los *nomoi*. Según la recopilación de fragmentos de Damón realizada por Lasserre, en opinión de Damón, “conviene que los hijos de las familias aristocráticas aprendan música y que nosotros la hayamos aprendido en su día” debido a la función educativa que ésta asume “al conducir el espíritu [...] al ejercicio de la virtud”⁴⁵. Filomeno afirmaba que “en el momento en el que se le preguntó si la música conducía hacia todas las virtudes o sólo hacia alguna, se dice que el músico Damón opinó que aquella conducía hacia casi todas; él habría dicho, seguramente, que el muchacho, cantando y tocando la cítara, debería demostrar no sólo su coraje y su sabiduría, sino también su sentido de la justicia”⁴⁶.

A modo de resumen: en su concepción musical, Damón heredó estas ideas de la tradición griega, la cual afirmaba que la música tiene la capacidad de ejercer en el alma una transformación en el carácter y en el estado de ánimo. El análisis del filósofo se centra en el estudio de la naturaleza de la música y el origen de los efectos que ésta produce en el alma, atendiendo fundamentalmente a los aspectos éticos y pedagógicos de la práctica musical, los cuales recoge de la doctrina pitagórica, dejando a un lado el aspecto matemático de la misma.

⁴² Cf. FUBINI, E. (2018), p. 47.

⁴³ Esta tradición llegó a Platón, el cual la desarrolló hasta su máximo punto de esplendor de esta concepción de la ética musical; en *Leyes* 656d estableció “que los jóvenes del estado deben ejercitar habitualmente bellas posturas y bellas melodías para formar sus hábitos”. Aristides Quintiliano continúa la estela platónica diciendo que ya que “los antiguos -refiriéndose a los egipcios- obligaban a practicar la música desde niños”, siendo instruidos en los *mele*, los ritmos y danzas que eran consideradas como aptas para la educación, “en las celebraciones privadas y en las fiestas públicas en honor a los dioses habían instituido como habituales ciertos *mele*, a los que también denominaban *nomoi*”. Según Aristides Quintiliano, hicieron de esta práctica costumbre, de manera que “la ceremonia religiosa fuera un medio para garantizar su estabilidad”, para garantizar la fijación de los *nomoi* en los ciudadanos, para que así “permanecieran inamovibles”.

⁴⁴ Testimonios gracias a los cuales es posible hacernos una idea de cuál era la concepción filosófica de Damón acerca de la música, debido a que no ha llegado a nosotros ningún documento cuya autoría esté firmada por el mismo Damón. Estas citas se encuentran en la recopilación de fragmentos de Cf. F. Lasserre, *De la musique*, op. cit., pp. 74-79 ss.

⁴⁵ FUBINI, E. (2018), p. 61.

⁴⁶ *Ibid.*, op. cit. n. 33, FILODEMO, en *De Musica*, fragmento 6.

Según este análisis, esta influencia se realiza efectivamente debido a la correspondencia que existe entre los modos musicales y los distintos *ethoi*, los caracteres o estados de ánimo. Según los discípulos de Damón, éste afirma que la música es la disciplina más adecuada y efectiva para el alma⁴⁷, la cual no sólo estudia los efectos positivos de ésta, sino también los peligros que encierra su mala utilización. Los posibles efectos que la música produce en el alma desde esta concepción, tanto positivos como negativos, pueden ser explicados remitiendo a los conceptos pitagóricos de *harmonia* y a la teoría del *ethos*.

Esta interpretación damónica se centra en la naturaleza dinámica de la música; en palabras de Fubini: “La doctrina de Damón se limita a afirmar pitagóricamente que el alma es movimiento y que, desde el momento en que también es sonido, hay una correspondencia directa y una influencia recíproca entre música y alma”⁴⁸. Si cada modo musical imita un cierto modo de ser, un *ethos* particular, el efecto que producen las armonías en el espíritu consiste en que éstas generan en él un movimiento por imitación; el movimiento se constituye así como característica fundamental de la música, en tanto productora de transformación, y ésta se realiza de manera efectiva mediante la correspondencia entre el alma y los distintos *ethoi* con los que las distintas armonías se identifican⁴⁹. Este movimiento o transformación se produce, pues, por medio de la imitación, de la *mimesis*⁵⁰, hasta alcanzar una *harmonia* entre el espíritu y el *ethos* correspondiente.

La determinación de qué modo es más o menos beneficioso para moldear el alma de un ciudadano consistirá, pues, en decidir con qué virtudes y vicios se encuentra relacionado cada modo, cada armonía y cada ritmo, y la combinación entre ellos. De manera análoga se establece también en el ideario de la Antigüedad cuál es la naturaleza de los instrumentos musicales, ligando a cada uno de ellos a la ejecución de cierta música y modo concretos, y al tipo de ocasiones en las que era apropiado utilizarlos. Los propios mitos y leyendas de la antigua Grecia, diversos y muchas veces contrarios entre sí⁵¹, describen no sólo las características musicales de cada instrumento, si su sonido es más o menos agradable, sino

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ El concepto de *mimesis* se traduce por ‘imitación’. El concepto de *mimesis* será un concepto fundamental en la filosofía de Platón, mediante el cual dota de sentido a toda su filosofía. Lo trataré con mayor extensión y detalle más adelante en el punto 2. 2. de este trabajo, centrado en la propuesta platónica.

⁵¹ Recordemos que existían muchos relatos, muchas veces contrapuestos, que hablaban de varias versiones acerca de los mismos hechos, muchas veces contrarios, y se mezclaban con las historias populares que eran transmitidas oralmente de generación en generación.

también su aspecto y cómo es capaz de alterar también de manera análoga el aspecto del músico que ejecuta tales instrumentos; esto es, la influencia del propio instrumento en su ejecutor. Podemos constatar la existencia de debates en torno a distintos mitos que relatan el origen y contexto de aparición o creación de cada instrumento, y se los ubica en función de ello en cierta jerarquía moral donde cada instrumento es más o menos noble dependiendo de la seriedad u honorabilidad de la ocasión en la que unos u otros instrumentos fueran ejecutados.

Algunos instrumentos como el aulos, la flauta, poseían muy diversas opiniones, algunas positivas y otras negativas; podemos leer en varios de estos relatos toda clase de intentos de eliminar cualquier resquicio de nobleza de este instrumento. La forma del instrumento o cómo se deforma la expresión facial de la cara de quien ejecuta este instrumento⁵² eran algunas de estas razones; aunque las dos más importantes eran, en primer lugar, que este instrumento no permitía ejercer el uso de la palabra durante su ejecución; es decir, imposibilitaba la declamación de la palabra, del *logos*, de manera simultánea a su práctica. En segundo lugar, el *aulos* era el instrumento por excelencia utilizado en los ritos dionisiacos que, frente al ideal noble y honorable que era el apolíneo, consistía en la exaltación de la libertad de la naturaleza y la ausencia de ley o raciocinio.

La tradición que condena la flauta como un instrumento indigno o sin utilidad ni honor, atribuye su invención a Atenea, la cual un día se dispuso a tocar la flauta y tras verse reflejada en el río y cómo su cara se había deformado hinchando las mejillas, decidió horrorizada tirarla al río para no volver a tocarla nunca. Más tarde, Marsias encontró la flauta y aprendió a tocarla con tal nivel de destreza que el mismo Apolo lo retó a un concurso musical, contra el cual perdió, y como castigo acabó siendo desollado vivo.

Otros mitos, sin embargo, contraponen a Dioniso y a Marsias, la lira frente al *aulos*, o la música y la danza frente a la poesía (*Rep.*, 399e). Pseudo Plutarco tiende a refutar el mito que atribuye a Marsias y a Olimpo la invención del *aulos* y a Apolo la invención de la lira⁵³. Este autor pretendía devolver la dignidad a este instrumento atribuyendo a Apolo la invención de ambos haciendo así que el *status* del *aulos* se elevara, por ser Apolo una divinidad superior. Los filósofos y poetas describen la nobleza de los instrumentos, o la carencia de ella, mediante

⁵² La modificación en la armonía de las facciones del rostro conllevaba bajo la perspectiva de la tradición también una ruptura de la armonía del espíritu.

⁵³ Ver Anexo I, figs. 8-12.

su atribución a los distintos dioses, los cuales también poseen su propia jerarquía divina la cual se extrapola a la de los instrumentos musicales y su utilidad o valor.

La cítara o lira, en cambio, gozaba de un alto *status*, acerca de la cual algunos autores como Pseudo Plutarco llegaron a afirmar que los primeros *nomoi* fueron inventados para este instrumento y tan solo en un momento posterior fueron compuestos para la flauta; la cítara se encuentra así entre los instrumentos mejor valorados debido a su relación con la tradición dórica original⁵⁴. Este instrumento aparece en el mito más antiguo, más famoso y más importante: el mito de Orfeo; según Fubini, “Orfeo es el héroe mítico que unió para la posteridad, de forma indisoluble, el canto con el sonido de la lira”⁵⁵, aunque según su análisis el aspecto más fascinante de este mito reside en “el aspecto encantador y mágico” que la música adquiere mediante este relato.

Mediante el análisis de los mitos musicales y la influencia de filósofos como Damón podemos afirmar que la concepción de la música en la Grecia antigua constituía no sólo un problema filosófico relacionado con el mundo moral, que dotaba a la música de un valor ético y pedagógico; sino también un problema de tipo social, en cuanto a la función que desempeñaba, su presencia en los actos y ritos oficiales, o el disfrute de la misma en momentos de ocio. Esta concepción llega a manos de Platón junto con toda la problemática y los debates que se generaron en torno a su definición y su función en la *polis*, y aporta su perspectiva al respecto, tratando no sólo el problema del lugar de la música en la educación o la posibilidad de hacer ciencia con ella; sino que se ocupa de analizar asimismo otra dimensión de la naturaleza musical, que se ocupa de sus facultades y poderes ocultos mucho más profundos y esenciales, relacionados con la magia y el lenguaje de los misterios.

El poder de la música y el lenguaje de los misterios

La música ha servido de instrumento de manera tradicional en los ritos y prácticas religiosas como vehículo del mensaje divino, pero también como medio para alcanzar cierta atmósfera de espiritualidad facilitando así la producción de la experiencia mística. Existen diversos estudios sociológicos al respecto de la relación entre la experiencia musical y los estados de conciencia producidos en los ritos religiosos; pero es una realidad la afirmación de

⁵⁴ FUBINI, E. (2018), p. 47.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49. Cf. FUBINI, E. (2018), p. 49. Ver Anexo I, figs. 1 y 2.

que la música cumple una función insustituible en estos rituales, como si esta práctica fuera capaz de desencadenar un poder oculto, oscuro y sobrenatural que conecte con lo místico⁵⁶.

Apolo, el dios músico, destacó por el amplio abanico de funciones que cumplía como dios y por ello ocupaba asimismo un lugar tan importante en el Panteón; por un lado, dirigía el Coro de Musas, pero también, en calidad de arquero divino, cumplía una función protectora. Según los mitos relatan, era capaz de mantener alejados los males, utilizando su lira y su arco como instrumentos protectores de manera metafórica, análogos al arco y la flecha, parecidos no sólo en forma sino, como apunta Bernabé⁵⁷, en sonido; en los relatos míticos es posible apreciar que a este arma le eran también atribuidas cualidades sonoras en un lenguaje poético, como si el propio dios se comunicara a través de él⁵⁸ y lo hiciese expresarse. Apolo también era intérprete del oráculo de Delfos, y cumplía su función divina y esencial de purificación mediante la música, a la vez que empleaba de manera terapéutica las salmodias y el canto mágico o *epode*, entre otras muchas funciones que desempeñaba con su naturaleza divina⁵⁹.

El uso de la música ha formado parte de los mitos griegos más antiguos, ya no sólo los homéricos y hesiódicos, sino en los mitos órficos que versan acerca del personaje mítico de Orfeo⁶⁰. Como decíamos en el anterior capítulo del presente trabajo, el mito de Orfeo encierra todo un misticismo en torno al poder y la fascinación que producía la música que emanaba del instrumento que tocaba: la lira⁶¹. Según el estudio de Fubini, la representación que se hizo en el Renacimiento de la figura de este personaje, la cual remitía a la idea de ‘civilización’, y la música que interpretaba, sinónimo de “arte ennoblecedor del espíritu”, era errónea; por el contrario, según esta interpretación, el papel que juega la música en este mito posee unos

⁵⁶ Los mitos antiguos de nuestra civilización establecen esta relación mediante el relato de experiencias legendarias en las que la música juega un papel fundamental como instrumento de control, sirviéndose de esta estrecha conexión entre la música y el poder transformador del espíritu, y sirviendo así de vehículo de todo tipo de ideologías.

⁵⁷ BERNABÉ, A. (1978), p. 87.

⁵⁸ Hom., *II*. Canto I, 43-52.

⁵⁹ Ver Anexo I, fig. 3.

⁶⁰ Este personaje constituye una figura mítica de la cual, al igual que la de Pitágoras, sólo conocemos leyendas e historias que hablan de su existencia y sus proezas, aunque no ha sido posible demostrar histórica y científicamente su existencia real. Lo que sí se puede demostrar es la repercusión de estos mitos en los idearios filosóficos creados en torno a estos personajes. Sí podemos afirmar la existencia de una religión misteriosa construida en torno a Orfeo y Dionisos: el orfismo. Ver Anexo I, figs. 1 y 2.

⁶¹ La figura de Orfeo también poseía, según los mitos, este poder místico de atracción misteriosa y enigmática, que le permitió ejercer cierto control sobre los seres, humanos o animales, para conseguir sus objetivos gracias a este poder misterioso que trasciende los límites humanos; consiguió conmovir a los dioses y a las ninfas con sus cantos lastimeros tras perder a su amada, también su música le permitió sortear las dificultades en su descenso a los Hades, y finalmente consiguió ablandar el corazón de Hades y el de Perséfone, lo cual le proporcionó la posibilidad de recuperar a su amada condenada en el inframundo. Ver Anexo I figs. 1 y 2.

tintes místicos mucho más oscuros y mágicos en comparación con la lectura renacentista que se realiza de este relato⁶².

En torno a la figura de Orfeo y los relatos fantásticos que de él se cuentan, se construyen una serie de dogmas y creencias bajo el nombre de orfismo o religión órfica⁶³. Según el estudio de Bernabé, el orfismo parte de creencias procedentes del culto al dios Apolo, aunque introduce el concepto de la inmortalidad del alma, el concepto de dualidad alma- cuerpo, y una serie de ideas sobre la relación de convivencia entre ambos. Según algunos estudios⁶⁴ Orfeo fue considerado fundador de los ritos místicos, seguramente por su facultad de comunicación con los dioses; e incluso algunas fuentes afirman que podría haber aprendido esas doctrinas durante su descenso al Hades⁶⁵. El orfismo se erige así como una religión mística cuyos dogmas hereda la filosofía pitagórica⁶⁶ en gran medida, e influyen asimismo en otra serie de ritos y cultos, como el culto a Dionisos.

⁶² La música en este mito representa una potencia sobrenatural capaz de invertir los órdenes de la naturaleza y capaz de unificar una serie de contrarios que se presentan en la naturaleza como incompatibles (Cf. FUBINI, E. (2018), p. 49).

⁶³ Uno de los dogmas fundamentales de la religión órfica es la división alma-cuerpo que conviven en un mismo ser como realidades separadas e independientes que pertenecen a órdenes de realidad distintos. El alma se constituye como esencia verdadera de naturaleza inmortal, que se ve obligada a abandonar su estado original para pasar a estar encerrada en un cuerpo en un ciclo de reencarnaciones en distintos cuerpos, los cuales se convierten en su cárcel; así el objetivo último del alma consistirá en liberarse de la parte mortal en la que se encuentra atrapada, para poder existir como esencia pura. Es proceso de liberación consistirá en una serie de purificaciones de la misma para romper el ciclo de reencarnaciones y permitir que el alma se libere de su cárcel carnal, tras sucesivas transmigraciones a otros cuerpos de seres cada vez más elevados, alcanzando la “verdadera vida” después de la muerte tras su purificación; se cierran así finalmente el círculo de contrarios en tensión permitiendo que el alma se ligue de nuevo a la divinidad y retorne a su naturaleza original (BERNABÉ, A. (2004), p. 73). Cf. Punto 1. 1. *Transición a la etapa clásica*.

⁶⁴ Vid. Guthrie (1935), West (1984), y Sorel (1995).

⁶⁵ Cf. Plut. *De sera numinis vindicta*, 566 b, y Ps. Orph. Arg., vv. 40 y ss. Con esa facultad de comunicarse con los dioses puede relacionarse el hecho de que Orfeo fuera considerado fundador de ritos místicos (Vid. Guthrie (1935), West (1984), y Sorel (1995).), e incluso hay algunas fuentes que dicen que había aprendido sus doctrinas durante su descenso al Hades (Cf. Plut. *De sera numinis vindicta*, 566 b, y Ps. Orph. Arg., vv. 40 y ss.).

⁶⁶ Fuentes externas y posteriores como Heródoto, Platón o Aristóteles afirmaron que tanto orfismo como pitagorismo eran sectas que promulgaban no sólo una serie de dogmas o creencias, sino modos de vida que, en tanto místicas, buscaban la generación de vivencias individuales directas de la divinidad que sólo podían alcanzarse mediante el respeto de ciertas prohibiciones. Un ejemplo de ello era la importancia que tenía para ellos mantener la pureza del cuerpo; la prohibición de comer carne, con el objetivo de no contaminar el alma con la sangre de otros seres, también puros y divinos, se debía, según ellos, a que ésta se ve afectada completamente por la alimentación que se le dé al cuerpo en el que reside. Precisamente es el cumplimiento de estas prohibiciones lo que puede permitir la generación de una experiencia de lo divino, una experiencia mística, pero su realización no asegura esta experiencia. Cf. BERNABÉ, A. (2004), pp. 73-88.

Con la entrada del culto a Dionisos⁶⁷ en el siglo VII a. C.⁶⁸ en Atenas, se produjo una revolución religiosa en la *polis*, y tuvo muy buena acogida entre el sector marginal de la sociedad (mujeres, esclavos y extranjeros), pero a su vez creó mucha controversia con respecto a sus dogmas y la realización de sus cultos⁶⁹. Estos cultos poseían ciertas características que se alejaban de las prácticas tradicionales, como la excitación del cuerpo mediante sus sometimiento a grandes esfuerzos físicos; realizaban carreras extenuantes y danzas violentas mientras bebían vino, lo cual les permitía alcanzar una especie de éxtasis (*enthousiasmos*) con su dios y los llevaba a estar en contacto con él mientras sonaba una música frenética que los envolvía en el misticismo de la situación. Los crótalos, la flauta, el címbalo (Anexo I, fig. 8), los ritmos y armonías utilizados llevaban al que escuchaba a participar del rito báquico y lo sumergía en ese aura místico.

La interpretación filosófica de estas experiencias místicas también se ha constituido como problemática debido a las dificultades que entrañan la explicación filosófica de estas experiencias. El lenguaje de los misterios fue el utilizado para poder hablar de las experiencias

⁶⁷ El culto a Dionisos era uno de los ritos integrados en el orfismo y constituía el centro de la religión órfica debido a que el punto central de esta filosofía consistía en la liberación del alma de su cárcel mortal; los Titanes mataron a Dionisos y comieron su carne, y por ello la parte mortal del alma tomaba parte de manera indirecta del pecado cometido por los Titanes y debía purificarse y limpiar su pecado; según los órficos, ésta era la razón por la que el cuerpo sufre y se fatiga: en tanto participa de la naturaleza titánica, el género humano participa indirectamente de la muerte de Dionisos, de su despedazamiento y de su consumo; por ello el alma sólo puede salir de su cárcel trascendiendo la parte titánica del hombre. Los iniciados en los ritos dionisiacos debían experimentar la omofagia, simbolizando el consumo de los titanes de la carne de Dionisos, para eliminar posteriormente el consumo de carne de su dieta tras la iniciación. La purificación consistía, pues, en restaurar el contacto con la divinidad en uno mismo (Ver Anexo I, fig. 17).

⁶⁸ BERNABÉ, A. (2004), p. 78.

⁶⁹ En la religión oficial griega también existían un conjunto de normas, pero el orfismo ofrecía una experiencia activa y participativa del misterio, que se realizaba radicalizando a la primera, tomando una línea distinta en la que fuera posible experimentar la presencia misma de los dioses. Según algunos estudiosos como Marcel Detienne, el orfismo se enfrentó a la religión oficial y la cuestionó ya que adquirió un carácter de individualidad, que más tarde recogerá el Cristianismo: su importancia no residía en realizar su función social, de Estado (exotérica), sino que se convirtió en un asunto individual reservado sólo para ciertos iniciados (esotérica). En el artículo de Lohengrin Jaramillo (2019) habla de que el culto a Dionisos se introdujo en Atenas (p. 90): “Entre estos, el dionisismo es un fenómeno religioso que prorrumpe, desconcertante y excéntrico, en la escena de Atenas y su religiosidad cívica del siglo V a.C.”: “los cultos dionisiacos son parte de la religión cívica, y las fiestas en honor a Dionisos, con su lugar en el calendario sacro, se celebran con la misma legitimidad que cualesquiera otras. Pero, como dios de la manía, de la locura divina, por su forma de tomar posesión de sus fieles, librados a sí mismos a través del trance colectivo ritualmente practicado en sus *thiases*, por su irrupción repentina en ese mundo bajo la forma de revelación epifánica, Dionisos introduce en el corazón mismo de la religión de la que él constituye una pieza, una experiencia de lo sobrenatural extraña y, también en ciertos aspectos, opuesta al espíritu del culto oficial (VERNANT, (1991), p. 64)”. N. del autor (p. 90): Los misterios de Eleusis, basados en las leyendas griegas, comprenden una corriente religiosa alterna que no contradice, pero sí complementa la religión cívica en Atenas, véase Vernant en *Mito y Religión en la Grecia Antigua* (1991, p. 64).

místicas, y consistía en la utilización de ciertos símbolos para representar conceptos o ideas fundamentales de los dogmas y rituales de tintes místéricos. Asimismo, la filosofía introduce su propio marco teórico para poder realizar una explicación de lo místico desde una perspectiva científica y con un vocabulario adecuado a la rigurosidad del estudio filosófico, aunque a su vez no pueden evitar tomar ciertos conceptos utilizados en las experiencias místicas para poder dar explicación de los mismos. Platón fue fuertemente influido por el Orfismo, y adoptó un conjunto de ideas y principios procedentes de esta religión, aunque filtró los elementos que no consideraba aceptables y los que no concordaban con su filosofía. Asimismo asumió la responsabilidad filosófica de acercarse a los escritos órficos de manera no superficial, sino tratando de entender y profundizar en ellos buscando la verdad que se ocultaba tras esa primera impresión⁷⁰, la cual puede transmitir incoherencia y sinsentido.

Una de las características a las que nos hemos referido de este tipo de religiones y filosofías místicas es su carácter sectario⁷¹. Este tipo de sectas como la pitagórica o la órfica sabemos que se reunían en secreto y utilizaban un lenguaje simbólico para hablar de las experiencias místicas que se producían en sus rituales y nombrar sus dogmas, constituyendo así un lenguaje secretista mediante el cual poder comunicarse sin ser entendidos y mantener en secreto sus enseñanzas y dogmas⁷². Esta característica fundamental condiciona absoluta y profundamente el contacto que hemos podido tener con sus dogmas y su constitución en cuanto a modo de vida, y la consiguiente reconstrucción de su filosofía y sistema de creencias. Tenemos constancia de su existencia y de las ideas en las que se fundamentan tan sólo porque alguien había formado parte de esa secta y más tarde dejó testimonio de ello en algún escrito, o por su influencia en filosofías posteriores⁷³. Sabemos que Platón compartió muchos dogmas

⁷⁰ Este método alegórico de comunicación fue usado por el mismo Platón y lo hereda asimismo el neoplatonismo (BERNABÉ, A. (2004), p. 79).

⁷¹ Utilizo en este contexto el término 'secta' en el sentido de comunidad religiosa y/o filosófica.

⁷² También sabemos que realizaban una serie de ritos iniciáticos de nuevos candidatos a formar parte de la secta, dirigidos por el maestro de los misterios o *mystagogos*, el cual se encargaba de la dirección de los ritos místéricos, conducía a los nuevos iniciados a la ejecución de los mismos y además poseía los conocimientos místéricos de los dogmas y se encargaba de adoctrinar a los creyentes. Cf. BERNABÉ, A. (2004), p. 73.

⁷³ Los pocos documentos sobre filosofía pitagórica que han llegado hasta nuestros días tienen muy difícil traducción y poseen la dificultad añadida de su interpretación, incluso para los expertos en la materia, por la incomprensión de esas notas y apuntes encriptados. De lo que sí tenemos una constancia de manera más reveladora es de la división matemática que realizaron de las escalas y de la configuración musical de los astros, aunque la fiabilidad de las fuentes es cuestionable. Diógenes Laercio escribió que "hasta Filolao no fue posible estudiar la doctrina pitagórica, ya que sólo él publicó los tres renombrados libros, que Platón envió a comprar por cien minas" (D.L. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Libro VIII, parágrafo 15). De Filolao conocemos la famosa cita "todas las cosas que pueden ser conocidas tienen número; pues no es posible que sin número nada pueda ser conocido ni concebido", que puede resumir el ideal de las doctrinas pitagóricas.

tanto del ideario pitagórico como del órfico pero, a diferencia de éstos, Platón no utilizó un lenguaje secretista para hablar de los conceptos de la experiencia mística ni de los estudios matemáticos y musicales que realizaron en esta secta⁷⁴. El testimonio platónico permitió establecer los dogmas fundamentales del pitagorismo, la influencia órfica en muchos de sus dogmas, además de la descripción y exposición de muchas de las teorías matemáticas y musicales que desarrolló el pitagorismo⁷⁵.

La religión órfica tomó muchas prácticas y creencias del dionisismo, aunque rechazó las que no concordaban con sus creencias; ejemplo de ello es que los ritos del dionisismo se realizaban sacrificios animales, cosa que los órficos consideraban un sacrilegio y que, por tanto, no adoptaron en sus prácticas rituales. Sin embargo, uno de los elementos más importantes que interesó al orfismo del dionisismo fue la idea de que, mediante el éxtasis, el fiel puede entrar en contacto y unirse con la divinidad⁷⁶. Este es un punto de vital importancia a la hora de estudiar la experiencia extática en las prácticas místicas, y la influencia que estas vivencias son capaces de producir en el sistema de creencias y en el carácter de la persona que la experimenta. Estudiar en qué consisten estas experiencias implica también el estudio de la música y el resto de componentes simbólicos que forman parte de las mismas, y el alcance e influencia que pueden llegar a tener como elementos transformadores del espíritu y de los distintos *ethoi*.

2. LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA OBRA PLATÓNICA

2. 1. El análisis platónico de la doble función de la música: música como *techne* y la música como disciplina propedéutica

El análisis platónico de la música desde un doble prisma

La función de la música en la filosofía platónica adquiere una doble dimensión, la cual constituye la herencia de la tradición que lo precede acerca de la concepción de la música y el papel que juega en la *polis*. Por un lado analiza la música como *techne* en tanto música audible, como una disciplina artística en la que describe tanto la formación como la labor del

⁷⁴ Sí es cierto que Platón recurre al lenguaje de los misterios para poder explicar algunas experiencias filosóficas, como puede ser la explicación de la escala de Diotima, en la que hace uso de esos términos místicos para explicar algunos puntos de esta tesis; es decir que Platón utiliza este lenguaje para poder poner un marco teórico bajo el cual interpretar este tipo de experiencias.

⁷⁵ En toda la obra platónica tan solo aparecen quince menciones directas a Orfeo o al orfismo: acerca de la muerte de Orfeo. Cf. COSTA, I. (2012) [Reseña sobre] BERNABÉ, A. (2011), p. 1 (142).

⁷⁶ BERNABÉ, A. (2004), p. 78.

músico que ejecuta la música⁷⁷. Y por otro lado presenta la música como una disciplina propedéutica la cual es capaz de propulsar el ascenso definitivo a la contemplación del Bien (*Rep.*, 532), abriendo un espacio preparatorio para el arte del giro, la antesala de la contemplación dialéctica.

Esta doble dimensión de la música aparece en la obra platónica en muchos momentos de manera aparentemente equívoca e incongruente, ya que tan solo podemos deducir acerca de cuál de estas dos funciones se refiere según el contexto⁷⁸. Puede llevar a equívoco ya que, mientras en algunos pasajes una de ellas es alabada por el autor como elemento armónico que remite a patrones relacionados con la inteligencia, el orden y el estatismo (*Rep.*, 532a), en otros la sitúa entre las disciplinas técnicas, las cuales no producen conocimiento, y las considera indignas (*Rep.*, 522 a-c).

Para Platón la música audible y la inaudible son dos caras de la misma moneda, pero mientras que la audible está expuesta a corrupción por su naturaleza sensible, la música inaudible conservará todos los caracteres de perfección y orden de los que la dota su propia naturaleza armónica. Como veremos en el punto 2. 2., al hablar de la música audible Platón enfoca su crítica desde la poesía y las artes (*Rep.*, 522 a-c), desde un punto de vista de la regulación de los ritmos, melodías y armonías que se ejecutan dependiendo en qué contextos y para qué fines. Para este tipo de música Platón propone que es el propio Estado el que debe encargarse de regular y supervisar las prácticas musicales en los actos oficiales del Estado y en el ámbito de la educación.

Más adelante, en el punto 2. 3. de este trabajo me centro en la función preparatoria de la música al acceso del alma al último estadio de contemplación de la dialéctica. La música entendida como armonía, como orden formal que sostiene la realidad sensible, es una noción heredada de la tradición pitagórica⁷⁹. La armonía presenta desde esta perspectiva una naturaleza de inmutabilidad, de orden y regularidad, que preparan al espíritu para el acceso a la contemplación del Bien (*Rep.*, 532c). La música como disciplina propedéutica, hermana de las matemáticas y la astronomía, cobra un sentido trascendente en el que la propia música se constituye como motor de movimiento para que se dé el giro hacia la contemplación. La

⁷⁷ Los oficios técnicos son los que se refieren a la *techne*, que es la actividad propia del artesano; son los oficios de artesanía. Las disciplinas técnicas poseen una dimensión científica, la cual sí que constituye conocimiento, pero a diferencia de las disciplinas propedéuticas, no son puramente teóricas, y por tanto, están sujetas a corrupción, ya que interviene la opinión en su ejecución.

⁷⁸ FUBINI, E. (2018), p. 66.

⁷⁹ Cf. Punto 1. 1. *Transición a la época clásica*.

música como *dynamis*, juega así en la filosofía platónica un papel fundamental en el ascenso hacia el conocimiento, en el arte del giro: la dialéctica (*Rep.*, 531- 532).

- Ahora bien, pienso que, si el camino a través de todos estos estudios que hemos descrito permite arribar a una relación de parentesco con unos y otros, y a demostrar la afinidad que hay entre ellos, llevaremos el asunto hacia el punto que queremos y no trabajaremos inútilmente; de otro modo, será en vano. (...) ¿O no sabes que todo esto no es más que un prelude a una melodía que se debe aprender? ¿O acaso crees que los versados en aquellos estudios son dialécticos? (...) Veamos, Glaucón, ¿no es esta la melodía que ejecuta la dialéctica? Aunque sea inteligible, es imitada por el poder de la vista cuando, como hemos dicho, ensaya para mirar primeramente a los seres vivos y luego a los astros, y por fin al sol mismo. Del mismo modo, cuando se intenta por la dialéctica llegar a lo que es en sí cada cosa, sin sensación alguna y por medio de la razón, y sin detenerse antes de captar por la inteligencia misma lo que es el Bien mismo, llega al término de lo inteligible como aquel prisionero al término de lo visible. (...) ¿Y bien? ¿No es esta marcha lo que denominas ‘dialéctica’?

Con esta bella metáfora musical se refiere Platón a la música como disciplina propedéutica la cual, junto con sus hermanas, constituyen el prelude que precede a la melodía como elemento protagonista. Estas disciplinas dispondrán el espíritu a la contemplación del Bien, siendo la antesala de la culminación de la dialéctica.

El lugar de la música en la paideia

El concepto de armonía aparece a lo largo de la *República* como un hilo conductor, que uniforma y unifica todo el proyecto de la construcción del ciudadano como individuo y de la polis en su conjunto. Además, se refiere a ella como ‘única’, ‘inmutable’ y ‘no sometida a la corrupción de la pluralidad’, es decir, como un concepto inalterable y eterno al que siempre es posible recurrir como guía, el cual no se deja corromper, sino que se erige para el ciudadano en forma de brújula intelectual. Este concepto de origen pitagórico es rescatado por Platón y ocupa un papel central en su filosofía cumpliendo una función unificadora. La armonía dota de orden y regularidad a las cosas, imperfectas por naturaleza, y al alma humana, a la cual debe gobernar, y ésta a su vez a las demás partes.

En los próximos epígrafes y apartados de este trabajo veremos el análisis platónico del concepto de armonía, no sólo como principio inmutable del orden del todo, sino también como principio fundamental en la música. La justicia en este contexto tendría cabida en el

Estado propiciada por medio de la educación⁸⁰. De manera análoga a la justicia para el alma, la música, dirá Platón, debe ser armonía en tanto no puede hacer a los hombres rudos, ya que su definición no puede generar incongruencia ni discordia. La música regida por la armonía musical sería asimismo propiciadora de las virtudes de la templanza y la prudencia mediante la imitación de las armonías éticamente deseables, mostrándose a los gobernantes como los máximos valores morales. Tan solo así podrán servir de ejemplo y guía a sus conciudadanos, cumpliendo así cada uno su función natural en la *polis*, resultando en el seno del Estado la felicidad como producto de esta correcta ejecución.

La educación platónica se construye sobre los pilares fundamentales de la educación ateniense, gimnasia, letras y música, aunque Platón las reducirá a dos (*Rep.*, 376e), incluyendo la música en las letras⁸¹. La educación del cuerpo (gimnástica⁸²) y la educación del alma (música⁸³), tendrán como objetivo principal, como hemos dicho anteriormente, la formación de ciudadanos virtuosos.

Según relata Platón en su *República*, la construcción del primer estadio de la *polis* ‘de lujo’⁸⁴ comienza por cubrir las necesidades básicas de los habitantes (*Rep.*, 372e y ss.) (comida, abrigo, casa en la que vivir...). Cuando esta ‘ciudad sana’ tiene este primer nivel cubierto, es posible agrandar la ciudad incluyendo a los que desempeñan oficios técnicos o artesanos, incluyendo las artes (*Rep.*, 373b). Observamos así que los músicos no tienen cabida en el primer estadio de la construcción de la ciudad de lujo; sin embargo, la música y el resto de artes serán incluidas en el segundo nivel de desarrollo de la *polis*, una vez se haya producido la ampliación de la ciudad primera, atendiendo a las necesidades no básicas.

⁸⁰ Los gobernantes, esos hombres virtuosos que han sido dirigidos hacia el ejercicio de la virtud en su educación deberán ser asimismo los *pedagogos* de los demás (*Rep.*, 415a). Son los únicos que han contemplado la Verdad en sí y poseen conocimiento de las virtudes morales más elevadas; son los únicos que poseen el conocimiento de las distintas materias, y conocen los metros con los que las cosas deben hacerse de manera ordenada y armónica, y conforme a los estándares de belleza y bien (proporción y armonía).

⁸¹ Cf. FDEZ-GALIANO, M., (2010), pp.37-49. Según Fdez-Galiano, la educación era entendida como una ‘formación cívica’, más que un asunto privado, y tanto su razón de ser como su fin último eran el Estado. En la práctica, cada estado decidía seguir esta norma con más o menos rigor y alcance.

⁸² La gimnástica o *gymnastike* se refiere al ejercicio de todo lo referente al cuidado del cuerpo, que engloba no sólo la alimentación y la medicina, sino que además condena las malas prácticas y los excesos, como la lujuria o la gula. Es, en último término, una formación integral a la manera pitagórica: un régimen higiénico e intelectual aplicado a los guardianes.

⁸³ El término *mousike* traducido como ‘música’ englobaba en la Grecia Antigua no sólo la música, sino también la poesía y la danza. La poesía constituía el arte de la palabra, la música el arte del sonido y la danza el arte del movimiento (cf. punto 1. 1. del presente trabajo).

⁸⁴ Ya que él mismo aclara que no se refiere al origen de una *polis* cualquiera, sino la ‘ciudad de lujo’ que pretenden construir; dice además que el objetivo de esta investigación es “comprender de qué modo nacen justicia e injusticia en las ciudades” (*Rep.*, 372e).

Platón, en su configuración de la *paideia*, coloca en un primer nivel de aprendizaje en la infancia la ‘palabra’ como transmisora del mensaje moral adaptado a la comprensión de un niño. Este primer medio de transmisión serán las fábulas y cuentos infantiles; la pretensión de este tipo de enseñanzas es que los niños y jóvenes, mediante la imitación, alcancen a adoptar tales valores y enseñanzas de las fábulas y cuentos como costumbre propia (*Rep.*, 378 d-e). Ésta es la razón por la que Platón determina que tales cuentos deben incluir unos valores moralmente correctos que sean capaces de modificar la conducta y dirigirla hacia la Bondad y Belleza absolutos, los cuales son para él garantía y necesidad para alcanzar la felicidad de toda la ciudadanía.

Por otro lado, los adultos siguen recibiendo una educación moral en la *polis* de la mano de géneros como la tragedia y la comedia, en los que se construyen y se muestran los arquetipos del ‘protagonista’ y el ‘antagonista’, jugando cada uno su rol, y mostrando una valoración positiva o negativa de los actos que realizan en las representaciones teatrales y los valores que ostentan con ellos⁸⁵.

En un segundo nivel se encuentra el ‘canto’ como vehículo de tres elementos fundamentales: la palabra, la armonía y el ritmo, que para Platón están ordenados jerárquicamente según su *status*. En el capítulo X del libro III de la *República*, Platón se pregunta por el carácter de los cantos y las melodías aptas para la educación en un segundo nivel de aprendizaje; afirma así que “la melodía se compone de tres elementos, que son letra, armonía y ritmo” (*Rep.*, 398d)⁸⁶. Platón defiende que deben evitar las armonías que inciten al desenfreno, a la debilidad e incluso a la malicia, ya que son preparadores de personas para la vida.

Realiza un análisis de estos tres elementos, partiendo de la afirmación de que “por lo que toca a la armonía y ritmo, han de acomodarse a la letra” (*Rep.*, 398d y 400a). Frente a la “gran diversidad de elementos rítmicos” Platón propone en *Rep.*, 399e “averiguar cuáles son los ritmos propios de una vida ordenada y valerosa” para que éstos, junto con la melodía, “se adapten al lenguaje de un hombre” que posea los valores morales que lo hagan merecedor de

⁸⁵ En estos actos el papel del público era fundamental a la hora de interactuar con la obra, ya que se convertía en un diálogo. En estas obras se muestran ciertos paradigmas en los que el ser humano desarrolla las grandes virtudes que le permiten alcanzar la excelencia; así, el héroe literario muestra el modelo del valor que hace tender al hombre al desarrollo de su ser interior, caracterizado por su templanza y su falta de crueldad.

⁸⁶ La letra, que se refiere a la palabra, al texto; la armonía, que constituye la altura de los sonidos; y el ritmo, que determina la periodicidad de los intervalos de tiempo por los que se rigen de manera ordenada los sonidos armónicos.

esa vida, y no haciendo que sea el lenguaje el que se adapte a los pies y las melodías (399e-400a): la música debe adaptarse al *logos* y no al revés. Los elementos armónicos y rítmicos no pueden hacerle sombra a la palabra, al *logos*, ya que es el vehículo de la verdad (*Rep.*, 400d). Los cantos y melodías, dice Sócrates, deben ser simples y evitar la variación de armonías (*Rep.*, 399c)⁸⁷ y derivado de ello, declara, lo óptimo es, sin hacer ‘nada extraordinario’ (*Rep.*, 399e), “preferir a Apolo y los instrumentos apolíneos antes que a Marsias y a los suyos”⁸⁸.

Debemos tener en cuenta que Platón considera que la música instrumental sin palabra es de muy bajo nivel moral (*Rep.*, 398d)⁸⁹; por ello no tiene importancia el número de cuerdas ni la variedad de sonidos que un instrumento pueda tener (*Rep.*, 399c). El uso de la voz cantada en la música en la antigüedad poseía un valor superior a la mera música instrumental, ya que la voz es la que transporta el mensaje y la que expresa el carácter del alma, y esta mentalidad llegará a la Edad Media a través del neoplatonismo. Platón condena asimismo de manera análoga aquellos instrumentos que no permitan durante su ejecución decir la palabra (*Rep.*, 399a-e). Un ejemplo de esto es la proscripción del uso del aulos, que es el instrumento dionisiaco por excelencia y que simboliza el desorden y el desenfreno⁹⁰; de él dice que existen múltiples sonidos distintos⁹¹ e incluso imitaciones suyas, como la flauta de pan, por lo cual los flautistas no tienen cabida en su ciudad ideal (*Rep.*, 399d). La lira y la cítara, en cambio, sí tendrán cabida en la ciudad de lujo; esto se debe a que pueden ser utilizadas para acompañar la poesía cantada, la cual sí prioriza el *logos* durante su ejecución, esto es, la expresión

⁸⁷ En este punto Platón utiliza el término ‘panarmónico’ en este pasaje tildándolo de no deseable, refiriéndose a que no debe cambiar libremente de armonía. No deja claro si en una misma canción o en un rito o evento concreto (FDEZ-GALIANO, M. N. de T., p. 195)

⁸⁸ Remitiendo al mito sobre Apolo y Marsias. Según este mito, Marsias fue derrotado con su flauta en la competición que era juzgada por las musas, y acabó desollado. “Apolo era considerado como el inventor de la cítara, pero la lira más bien era atribuida a Hermes, y la siringa a Pan. La flauta fue primeramente tenida por un invento de Atenea, pero, al perder su importancia en Atenas como instrumento de clase elevada, se creó la leyenda de que Marsias cogió la flauta que había arrojado la diosa, cansada de su propio invento (FDEZ-GALIANO, M. N. de T. *Rep.*, p. 196).

⁸⁹ En varios pasajes Platón critica las nuevas tendencias musicales (*Rep.*, 399e), en las que la música instrumental pretende hacerse independiente de la letra, y darse valor por sí misma. Un ejemplo de ello es en los ritos dionisiacos, el ditirambo, en los que se bailaba al son de la música entrando en trance.

⁹⁰ Es uno de los instrumentos utilizados en los ritos dionisiacos, por ello se asocia con la impureza y la irracionalidad, ya que responde a los impulsos de las danzas sensuales de estos ritos.

⁹¹ Es decir, que no sólo no es aceptable por no permitir el uso de la palabra de manera simultánea a la ejecución instrumental, sino porque además no responde a una unicidad, sino a una pluralidad de sonidos y, por tanto, tiene un valor moral inferior como instrumento.

musical de la racionalidad⁹². En el campo de batalla también se permite la siringa (zanfoña) (*Rep.*, 398e).

Sócrates continúa su análisis preguntándose, pues, cuáles son las armonías y modos, esto es los *nomoi*⁹³, aptos para la educación. En su ciudad ideal son válidos sólo aquellos géneros que realicen “imitación pura de lo bueno” (*Rep.*, 397d), es decir, aquellos géneros que cultiven la valentía y la serenidad en el carácter de los hombres, especialmente de los guardianes. Afirma en un primer momento que él no entiende de armonías (*Rep.*, 399a) y le pide a Glaucón, su interlocutor, que sea él el que le recuerde cuáles son las armonías aptas, que siendo músico lo sabrá mejor que él (*Rep.*, 398e). Más tarde vuelve a declararse ignorante de los ritmos apropiados para la educación y remite a Damón como experto en decidir cuáles son los metros (*Rep.*, 400b) para expresar todo tipo de estados de ánimo y formas de ser (*ethos*). Sócrates recurre a Damón porque se declara desconocedor de estos detalles, ya que él no es músico, ya que él afirma que ignora la técnica, la *techne*⁹⁴, por lo cual no puede hablar sobre ello como experto en el tema⁹⁵. Existirían según el análisis platónico, ritmos y melodías acordes a una vida “ordenada y valerosa” y otros que no lo son.

Asimismo, considera que es necesario eliminar las armonías o modos musicales que resulten lastimeros o que induzcan a estados de ánimo lastimeros, que son las armonías “lidia mixta, lidia tensa y otras similares” (*Rep.*, 398e). Estos modos no son capaces de inculcar la

⁹² JAEGER, W. (2017), p. 276. “La palabra es expresión inmediata del espíritu y éste debe dirigir. [...] La música emancipada se convierte en demagoga del reino de los sonidos.”

⁹³ Véase el punto 1. 2.. Cf. FUBINI, E. (2018), p. 45. El músico Terpendro.

⁹⁴ El concepto de *techne* en la actualidad, lo que entendemos por poseer la ‘técnica’ de algo, se acercaría al concepto de ‘especialidad’ y no tanto lo que entendemos por ‘arte’. El significado de *techne* es en este caso mucho más extenso que el de *arte*, ya que se refiere a todas aquellas profesiones prácticas cuya base reside en una serie de conocimientos específicos ligados a su aplicación y aspectos prácticos. De esta manera, *techne* no se refería tan solo a artes como la pintura o la escultura, sino que englobaba otros artes como el musical o el arquitectónico, el arte de la navegación o el arte de la guerra. Asimismo se distingue de la teoría pura en tanto es imposible separarla del saber práctico; sin embargo, sin la parte teórica tampoco podría mantener su *status* de saber práctico en la escala de conocimiento platónica, ya que es esta parte la que le confiere a este saber su carácter de científicidad. Sus características esenciales son: que es un saber obtenido a partir del conocimiento de la naturaleza del objeto del que se tiene tal saber; que se conocen las razones, el porqué, del origen y naturaleza del objeto; que explica el comportamiento del objeto; y por último, que el objetivo de esta técnica consiste en potenciar las mejores de las características del objeto sobre el que se aplica la técnica, para que éste sirva de la mejor manera posible a las personas que se benefician de su utilidad, por su tendencia a lo mejor (JAEGER, W. (2017), pp. 514-515, 517). Este punto, dirá Jaeger, es el más importante del concepto de la técnica: su tendencia a lo mejor, lo cual significa que busca estar en estrecha relación con un valor, en este caso el valor más alto de todos, una especie de valor supremo (N. a pie, JAEGER, W. (2017), p. 517).

⁹⁵ Como analiza Jaeger, esta afirmación tiene una intención muy concreta por parte de Platón, que expresa no querer profundizar en temas que, según él, no le competen en tanto que él no es especialista (técnico), sino hombre de cultura general. Cf. JAEGER, W. (2017), p. 278.

valentía en el alma de los guerreros ni son suficientemente varoniles⁹⁶: por no ser aptas ni “para mujeres de mediana condición, cuanto menos para varones” (*Rep.*, 398e). Además, afirma que existen otros modos musicales que hay que descartar; éstos son aquellos que producen actitudes relajadas: algunas variedades de las armonías jonia y lidia (las armonías hipofrigia e hipolidia), llamadas ‘laxas’ y ‘armonías muelle’ (*Rep.*, 398e), pues la pereza no puede ser un atributo de un guardián. Las armonías doria y frigia, en cambio, sí son aceptadas como aptas para la educación ya que imitan la voz y el acento de los héroes en acciones bélicas, y también la voz de personas pacíficas y sensatas (*Rep.*, 399a); éstos son, los valores aceptables para la educación de sus guardianes, a los que se debe inculcar los valores ciudadanos de la valentía a los guerreros y guerreras, y, dirá más adelante, la templanza y la prudencia como máximos valores ciudadanos (*Rep.*, 428e-430c).

En el capítulo XI son analizados los ritmos, bajo los mismos parámetros que para las melodías, y considerándolos como elementos inseparables de éstas. Los ritmos que expresan vileza o miedo serán eliminados de la formación musical y educación en general. Dice así que existen tres tipos de ritmos y cuatro tipos de tonos, pero Sócrates no profundiza en ellos y recurre de nuevo a Damón (*Rep.*, 400a)⁹⁷.

Finalmente, de todas las melodías y armonías posibles tan solo dos son aceptables para la educación de los guerreros, por ello, dice Platón, “no precisará [para su ejecución] de muchas cuerdas ni de lo panarmónico”, es decir, que no precisarán muchos instrumentos distintos ni cambiar de un modo a otro libremente (*Rep.*, 399c)⁹⁸.

La manera en que los ritmos y armonías afectan a un individuo remite a la teoría del *ethos* musical atribuida a Damón⁹⁹, la cual llega a manos de Platón, el cual le confiere el carácter de sistematicidad en su configuración de la educación. Según los discípulos de Damón¹⁰⁰, de la

⁹⁶ La condena de determinados instrumentos y modos musicales por el efecto afeminador que producen en los hombres tiene en sustancia el mismo fundamento que la condenación de la poesía.

⁹⁷ “Los tres tipos rítmicos o *eide* parecen ser los llamados *gene* por Aristides Quintiliano”, clasificación similar a los actuales ritmos binarios y ternarios, y los compases de a uno. Para consultar más leer a Aristides”. PABÓN, J. M., FDEZ-GALIANO, M. (2010), N. de T. n° 66, p. 196, versión de bolsillo.

⁹⁸ PABÓN, J. M., FDEZ-GALIANO, M. (2010), N. de T. n° 59, p. 195.

⁹⁹ Aunque se han podido encontrar signos que conducen a que este pensamiento posee una procedencia pitagórica, y que apuntan a un concepto que desarrollará más tarde Aristóteles, que es el de *katarsis* (FUBINI, E. (2018), p. 62.)

¹⁰⁰ Según el estudio de Fubini, Damón defendía que “el arte de la música asume una función educativa insustituible al conducir el espíritu hacia el ejercicio de la virtud”, tal como afirmaba Pitágoras. A su vez, Filodemo afirmaba: <<en el momento en que se le preguntó si la música conducía hacia todas las virtudes o sólo hacia alguna, se dice que el músico Damón opinó que aquella conducía hacia casi todas; él habría dicho, seguramente, que el muchacho, cantando y tocando la cítara, debería demostrar

misma manera que la música puede llevar al alma hacia la virtud, también puede asimismo conducirla al mal, ya que cada armonía imita un determinado modo de ser, un *nomoi*, el cual afecta al carácter, al *ethos*. Es así cómo Damón desarrolla la teoría ética de los modos, sobre el valor ético de la música y su valor para la educación, que fue continuada por filósofos posteriores¹⁰¹ como Platón, el cual declara abiertamente coincidir con él¹⁰² en la relación de los modos musicales con los afectos que cada uno de ellos inspira. Esta teoría también afecta de manera análoga a los géneros literarios a los que acompañan y de la misma manera éstos se relacionarían según esta teoría con las configuración de las costumbres de un país y el régimen político que en ellos pudiera darse (*Rep.*, 424c).

Platón señala la importancia de que los *nomoi* no se vean modificados ni corrompidos por las nuevas melodías y modos sino que, por el contrario, debe priorizarse la conservación de su naturaleza inmutable y eterna¹⁰³. Platón ve en los intentos de modificación de estos valores tradicionales coetáneos a su vida como un peligro para el ejercicio y mantenimiento de las normas en la polis, ya que la entiende como una provocación a la tradición, un desprecio a lo sagrado, una relajación y un desapego de la ley. Los gobernantes de la *polis*, dice Platón, deben hacerse cargo de esta tarea, ya que está en juego la estabilidad del propio Estado¹⁰⁴; por ello Platón defenderá que debe oficializarse la educación musical y las enseñanzas de estos valores, ya que la transmisión oral de estos conocimientos sobre los modos musicales vienen avaladas por años de tradición¹⁰⁵.

En un tercer nivel, Platón ubica al resto de ‘artes’ (pintura, escultura...) que cumplen una función fundamental de expresar la belleza, la nobleza y la proporción. Se sitúan en este orden jerárquico precisamente por la incapacidad de conmover al alma de una manera tan profunda como la música. Esto es debido a la naturaleza de este tipo de artes que reside en su autenticidad en la imitación¹⁰⁶: las artes plásticas no trabajan con la forma pura de la realidad,

no sólo su coraje y su sabiduría, sino también su sentido de la justicia>>. (FILODEMO, *De Musica*, fragmento 6. En FUBINI, E. (2018), p. 61).

¹⁰¹ Cf. Aristid. Quint. *Sobre la música*. Libro II, cap. 14 (80), p.150-151.

¹⁰² Queda claro que esta idea no es invención suya, sino que debía estar extendida en la cultura griega (JAEGER, W. (2017), p. 279).

¹⁰³ Hace esta declaración especialmente dirigida a la amenaza que suponía la introducción y aceptación de los ritmos y armonías del ditirambo en las armonías oficiales del Estado y las religiosas.

¹⁰⁴ FUBINI, E. (2018), p. 60.

¹⁰⁵ En tanto que estas armonías influyen en el alma del hombre y afecta a su espíritu modificando su *ethos*, los gobernantes deben saber elegir cuáles son las armonías más aptas para la educación en la virtud de sus conciudadanos, rechazando la música cambiante y sujeta a la moda frente a la música de corte tradicional, compuesta conforme a los *nomoi* de la Antigüedad de carácter inmutable y con valor de ley.

¹⁰⁶ Ver Punto 2. 2., *El concepto de mimesis*.

hacen mimesis indirecta, ya que son representaciones estáticas constituyen un símbolo en la imitación los *ethe*; mientras que la música, por medio de los *mele* y los ritmos recrea activamente y de manera auténtica los estados anímicos relacionados con la acción a la que acompañan. De esta manera es seguro que se transmitan los conceptos que tratan de expresar automática y fielmente¹⁰⁷.

La figura del ‘pedagogo’¹⁰⁸ juega en este sistema educativo un papel absolutamente fundamental en la educación del niño o del joven (e incluso del adulto), ya que en la más tierna infancia elige para él los cuentos y fábulas más apropiados para inculcarle los valores morales correctos y elevados. Según esta concepción el niño es ignorante y necesita una guía (*Rep.*, 377a-b, 378c-d), especialmente en la elección de los mitos, ya que “el niño, en efecto, no sabe discernir lo alegórico de lo que no lo es, y las impresiones que a esa edad reciben suelen ser más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas” (*Rep.*, 378d). Tal y como hemos referido un poco más arriba, la educación de los ciudadanos tampoco debe ser descuidada en su juventud ni en su etapa adulta, ya que “a los fundadores de un Estado corresponde conocer las pautas según las cuales los poetas deben forjar los mitos y de las cuales no deben apartarse sus creaciones; mas no corresponde a dichos fundadores componer los mitos” (*Rep.*, 379e).

Platón hace mucho hincapié en la importancia de la correcta configuración del arte con el que crecen los ciudadanos de la *polis* ya que de ello depende su educación: deberán rodearse de aquellas pinturas, músicas y enseñanzas que promuevan el enraizamiento de los valores morales elevados: “[...] como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca

¹⁰⁷ Aristid. Quint. *Sobre la música*. N del T, n° 7, pp. 118-119.

¹⁰⁸ El ejemplo que Sócrates dio a Platón, constituyó para el segundo un modelo a seguir en el que la amistad constituía un valor importantísimo en la vida de un hombre, ya que está ligado tanto al concepto de armonía como al de belleza. En el siglo IV a. C. el orador romano Cicerón habló de que Damón y Pitias eran grandes amigos y seguidores de Pitágoras, diciendo de ellos que poseían la creencia de que la amistad entre ambos y las creencias filosóficas que compartían constituían para ellos algo más importante que la propia vida. Estas ideas llegaron a manos de Platón y por ello dota de máxima importancia al hecho de que el pedagogo debe predicar con el ejemplo y ser coherente con la relación entre sus palabras y sus acciones ya que el pedagogo es “el único músico que sostiene armonía perfecta con el tono de su vida”; tal y como sufrió el propio Sócrates en sus propias carnes según los diálogos platónicos, que prefirió morir bajo las leyes de su ciudad antes que conservar su vida siendo un apátrida y por ello bebió la cicuta, por vivir conforme a sus ideas y creencias, algo más valioso que la propia vida.

que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional”. (*Rep.*, 401b-c)¹⁰⁹.

2. 2. La crítica platónica a la poesía y las artes

El concepto de mimesis

El proyecto platónico pretende ir mucho más allá de la construcción de un estado ideal o de una educación ideal; pretende renovar completamente el panorama de la educación en la Atenas en la que vive y en la que ha crecido. Su objetivo consiste así en un intento de deconstrucción de las concepciones religiosas que tradicionalmente han sido aceptadas socialmente en el seno del Estado. El origen de esta situación remite a la toma de conciencia de los filósofos anteriores a Platón, de que el discurso sobre la divinidad y los actos de los dioses que son relatados en los mitos se presentan como incongruentes¹¹⁰.

Tras esta toma de conciencia de que los discursos míticos no constituyen una forma fiable de conocer la realidad, los filósofos inician una búsqueda del conocimiento mediante el establecimiento de ciertos órdenes y directrices lógicos: un método, mediante el cual se pueda alcanzar un conocimiento verídico, razonable y fiable de la realidad, que no insulte al intelecto humano¹¹¹. El discurso socrático-platónico se construye así sobre las bases de la lógica y la construcción del mundo mediante este discurso racional¹¹². Platón se sitúa así en la historia de

¹⁰⁹ De nuevo aparece aquí el concepto de intelectualismo moral al que me he referido anteriormente en la nota nº 51 del presente trabajo.

¹¹⁰ La crítica platónica está dirigida a los relatos homéricos y hesiódicos (*Rep.*, 377d), los cuales presentan en reiteradas ocasiones a los dioses realizando acciones y teniendo comportamientos que no son propios de la figura divina que encarnan, de lo que tradicionalmente se entiende por ‘divino’. En *Simp.* 202c, Diotima afirma que los dioses son felices y bellos, en decir, que la divinidad debe asimilarse a las ideas de felicidad y belleza. Según el razonamiento platónico, un comportamiento impuro, inmoral, no es lógicamente compatible con la idea de belleza y felicidad a ojos de Platón.

¹¹¹ Este momento de la historia de Occidente es el famoso “paso del mito al logos”. Esta idea constituye el inicio de lo que conocemos por filosofía, como una búsqueda de una verdad fiable en un intento de renovación del relato de la historia, que se pretende mucho más científica, y no abandonada a la imaginación y fantasía de unos hombres, en tanto que se presentan como discursos que relatan el origen del mundo, de las pasiones humanas y de la propia sociedad, con cierta pretensión de veracidad. Frente a la incongruencia de discurso, los filósofos toman la determinación de tratar de deconstruir sistemáticamente todo aquel discurso con apariencia de ser lógico, para tratar de eliminar aquellos que no sean congruentes o históricamente fiables o reales. Toda esta empresa tiene asimismo como consecuencia la renovación y reforma de todo el imaginario educacional de la sociedad griega, mediante la crítica del discurso mítico, que se presenta como verdadero.

¹¹² La violación de las reglas lógicas y racionales desembocará en un escepticismo acerca del discurso de verdad de aquellos objetos de conocimiento y, por lo tanto, no será posible afirmar que se posee un conocimiento real de los mismos. Tanto Sócrates como Platón se cuidan mucho de distinguir cuáles son esos objetos susceptibles de conocimiento, acerca de los cuales poder construir un discurso lógico de su realidad, que a su vez se corresponda con el discurso de las leyes y órdenes del mundo en el que se hallan.

la filosofía como el heredero de todo este proyecto de racionalización de los relatos del mundo que, al fin y al cabo, son constituyentes fundamentales de los valores y educación tradicionales, y que afectan de manera directa a la modelación del carácter de los hombres y de las sociedades que éstos constituyen. Platón toma el testigo de la carrera filosófica y eleva la problemática del discurso racional a su máximo exponente, realizando así un giro revolucionario en la historia de la filosofía en nuestro mundo occidental.

Platón, al igual que los filósofos que lo preceden, condena los mitos homéricos y hesiódicos como relatos no fiables y trata de argumentar cuáles son las razones de esta afirmación de manera racional mediante la lógica argumentativa. La razón primera que lleva a estos filósofos anteriores a nuestro autor a afirmar que estos discursos no son válidos como fuente de conocimiento es que ponen en evidencia la idea de la divinidad¹¹³. La filosofía como discurso lógico y razonado del pensamiento no podía fundamentarse en una idea de la divinidad que fuera incongruente¹¹⁴.

Asimismo, en el libro X de la *República* (607b), Platón pone en evidencia el conflicto existente entre la filosofía y la poesía, encargándose del problema acerca de la validez del discurso dialéctico presente en la literatura tradicional. Explica que este conflicto no ha sido iniciado por él mismo, sino que se remonta al origen de la propia filosofía en el seno de la poesía, que en este contexto podemos entender como literatura en general¹¹⁵. Desde un primer momento, la filosofía pone en tela de juicio la validez de la poesía, su valor de verdad, en los relatos mitológicos, los poemas homéricos y hesiódicos¹¹⁶.

¹¹³ Cf. FDEZ GALIANO, M. (2010), p. 11.

¹¹⁴ Platón advirtió la importancia de construir su Estado sobre un fundamento teológico sólido, y por ello trató de resignificar tanto el concepto de divinidad como el de maldad; puso sus esfuerzos en tratar de expulsar del imaginario popular las engañosas representaciones tradicionales de la divinidad, recreando así una concepción más pura y congruente de Dios: “éste no es causa del mal y, por tanto, tampoco de la mayor parte de las cosas que ocurren al hombre, que son malas (*Rep.*, 379 b-c); la causa del mal hay que buscarla en otro lado”. La maldad ya no se halla pues en manos de los dioses (imperfectos), sino que, mediante este discurso, Platón hace responsable a los propios hombres de su propia maldad, y de la dirección/rumbo que ha tomado la historia (*Rep.*, 379 b-c). Cf. FDEZ GALIANO, M. (2010), pp. 37-59.

¹¹⁵ CALVO MTNEZ, T. (2007). Epígrafe I, p. 1. Cf. JAEGER, W. (2017), p. 605.

¹¹⁶ *Rep.*, 598d-e: “-Por tanto- proseguí-, visto esto, habrá que examinar el género trágico y a Homero, su guía, (...)”. El traductor, en la nota a pie de página expone que “para recabar Platón la dirección de la sociedad para los filósofos tenía que derrocar a los poetas que de mucho tiempo la venían ejerciendo”. *Euthphr.*, 6c S6c: “- ¿Luego tú crees también que de verdad los dioses tienen guerras unos contra otros y terribles enemistades y luchas y otras muchas cosas de esta clase que narran los poetas, de las que los buenos artistas han llenado los templos y de las que precisa- e mente, en las grandes Panateneas?”.

La razón de esta crítica se debe al carácter de pretensión de verdad de estos relatos mitológicos¹¹⁷, lo cual fue criticado por los filósofos de la época en general, y que Platón expone de manera explícita en la *República*, porque comprende la enorme importancia que éstos tienen en la educación de los individuos y en el modelaje de su *ethos* como ciudadanos¹¹⁸.

No había leyes que especificaran cuáles eran los caracteres morales válidos y cuáles los reprobables, sino que se solía recurrir a los poemas antiguos como leyes no escritas para determinar el valor moral de ciertos comportamientos sociales¹¹⁹. Por ello la crítica que realizan los filósofos de la época también será en estos dos niveles de conocimiento, tanto teórico como práctico, en una misma línea argumentativa.

Para estos filósofos críticos con la tradición, el peso de la educación no podía recaer sobre estos personajes que representaban al mismo tiempo valores morales contradictorios, ya que era en sí una muestra de ignorancia a un nivel teórico y una perversión a nivel práctico¹²⁰. Platón se ocupó de explicar las razones y el sentido de esta crítica del valor de verdad, la cual pretendió otorgarse a sí misma la literatura (la poesía) que lo precedía, y de condenar así desde una perspectiva política esos valores morales inaceptables y la manera en que éstos habían sido transmitidos.

Platón se ocupa en obras anteriores a la *República* de la poesía y los poetas¹²¹, pero es en esta obra donde presenta este conflicto de manera más sistemática. Construye esta crítica de la poesía en torno al concepto de ‘mímesis’¹²², palabra que suele traducirse como imitación, y que es una noción central en la filosofía platónica de manera general (no sólo enfocada hacia la crítica de la poesía) como hemos visto anteriormente en este trabajo. El uso de este término trae consigo una gran complejidad debido a su doble significación aplicado a la poesía, tal

¹¹⁷ CALVO MTNEZ, T. (2007). Epígrafe I, p. 1.

¹¹⁸ Estos relatos habían sido hasta el nacimiento de la filosofía el vehículo por excelencia de la educación desde la infancia y también habían constituido un espectáculo de masas, y por tanto, de la educación en la etapa adulta, influyendo de manera decisiva en la determinación de los valores morales deseables y aceptables en la formación del individuo tanto de manera teórica como práctica. Es posible observar cómo en reiteradas ocasiones en los mitos antiguos aparecen personajes divinos que realizan determinados actos que resultan contradictorios con la descripción de sí mismos como divinidades, y que desde una perspectiva moral le resultan a Platón y el resto de filósofos reprobables debido a su incongruencia (*Rep.*, 389b).

¹¹⁹ CALVO MTNEZ, T. (2007). Epígrafe I, p. 2.

¹²⁰ CALVO MTNEZ, T. (2007). Epígrafe I, p. 2.

¹²¹ De manera más oculta en otras obras como la Apología, el *Ión* o el *Gorgias*.

¹²² El significado de la palabra ‘mímesis’, y todas las emparentadas con ella, han llegado a nuestra lengua a través del griego o el latín o por creación posterior; todas ellas remiten fundamentalmente a la ‘imitación’ como significado.

como analiza Calvo en el artículo *La crítica de Platón a la poesía y al arte* en el epígrafe II y que describo a continuación. Por un lado, la palabra ‘mímesis’ se refiere a una significación limitada de ‘hacer el papel de’ mediante a una serie de recursos con los que “*el actor imita a su personaje con la voz, con los gestos*”, y que es característica de la representación teatral (del género dramático, de la tragedia y de la comedia). Se entiende así como encarnación, como personificación; pero esta forma de mímesis, señala Platón, se utiliza también en la épica cuando el recitador hace el papel del personaje, es decir, imita o representa al personaje¹²³.

Por otro lado, el significado de los términos ‘imitar’ e ‘imitación’ alcanzan un sentido más amplio y global que remite no sólo a la forma dramática sino al contenido de la propia producción literaria. Con ello, la obra representa mediante sus personajes ciertas formas de actuación que son potencialmente susceptibles de convertirse en patrones morales de actuación, ya que esos personajes “representan” a los propios sujetos (hombres, héroes, dioses) sobre los que se construye el propio relato dramático¹²⁴.

En *Rep.*, 337a Sócrates presenta qué tipo de narraciones son aquellas susceptibles, en tanto relatos apofánticos, de ser verdaderas o falsas; estas narraciones son de carácter histórico, y son aquellas que relatan hechos que han ocurrido y cómo han ocurrido. Consecuentemente, Sócrates razona que el mito es siempre y esencialmente falso en tanto que no es historia, sino que posee un carácter ficticio, debido a la incapacidad de demostrar si los “hechos” que en ellos se relatan son verdaderos o falsos (*Rep.*, 382d).

Uno de los puntos más fuertes de la crítica platónica sobre la construcción de los relatos míticos se apoya en la incongruencia entre la descripción de los personajes y los hechos que realizan¹²⁵. En muchas ocasiones, en los mitos tradicionales (*Rep.*, 389b) las descripciones y

¹²³ CALVO MTNEZ., T. (2007). Epígrafe II, p. 2.

¹²⁴ Calvo pone especial énfasis en la importancia de este segundo significado, ya que, dice, es a partir del cual sostiene Platón su crítica de la obra literaria entendida como ‘discurso apofántico’, desde el sentido aristotélico de enunciados apofánticos. Aristóteles entiende un ‘enunciado apofántico’ como una oración enunciativa en la que se afirma un hecho unívoco que describe algo o a alguien “*bajo una forma determinada*” (como ‘el suelo es rojo’, que muestra algo, el suelo, siendo algo, siendo rojo). Según Aristóteles sólo este tipo de oraciones pueden ser susceptibles de ser verdaderas o falsas- en tanto que se corresponda la representación de cada personaje o hecho con lo que son o lo que no son- y la crítica que realiza Platón de la obra literaria es que se presenta como discurso apofántico, es decir, que presenta mediante los personajes dramáticos (hombres, dioses o héroes) a individuos que actúan de cierta forma determinada.

¹²⁵ Siguiendo la línea de análisis de Calvo Mtnetz (2007), en los capítulos II y III de la *República*, Platón presenta su crítica cuando todavía no ha aparecido en escena la Teoría de las Ideas ni la división tripartita del alma y, aunque parezca concluida la crítica de la poesía y la literatura en este punto, en el capítulo X al final de la obra vuelve a retomar esta discusión, esta vez incluyendo el

representaciones de los personajes y los valores morales transgreden las máximas en las que se fundamentan sus principios ontológicos¹²⁶. Para que la narración mítica sea aceptable en el sistema político platónico, su relato debe ser verosímil, esto es, que no incurra en contradicción con lo que conocemos del mundo¹²⁷. Distingue así entre tres tipos de narración según el grado de congruencia de estos relatos con la propia realidad: la ‘narración histórica’ o verdadera, la ‘narración verosímil’, y la ‘narración inverosímil’ o fantástica¹²⁸.

A partir de esta definición construye Platón su ‘devaluación ontológica’ de las distintas artes *Rep.*, 378 y ss.). Esta devaluación ontológica desde la que se define el arte en el sistema platónico, se refiere de manera directa a una deficiencia epistemológica que atañe al propio artista, al poeta en este caso. Este saber epistemológico consiste en la posesión o la carencia de los saberes teórico y práctico de los que hablábamos al principio de este trabajo. El sabio, que Platón identifica con el filósofo, conoce la idea, posee el saber teórico, y además sabe dirigir esa idea hacia el fin correcto y adecuado, esto es, asimismo posee el saber práctico. El artesano, en cambio, no posee saber teórico, pero sí la ‘recta opinión’ (la *orthé doxa*¹²⁹), ya que sigue las directrices que le indica el sabio que posee el saber práctico. Por último, en el análisis platónico el poeta y el artista no son más que imitadores, los cuales no poseen ninguno de estos dos conocimientos.

La gran mentira que se expresa en la tragedia según Platón es que tanto la mayor virtud como la mayor vileza morales, en la praxis humana, vienen definidas por el nivel de placer o de sufrimiento que esas acciones provoquen en el hombre; es decir, según el éxito o fracaso que se deriven de ellas seguidamente¹³⁰. El poeta, en este caso, sufre la devaluación más profunda en tanto que “representa a seres humanos realizando acciones forzadas o voluntarias

análisis ontológico y la división tripartita. En este décimo capítulo Platón define la mimesis en términos generales. El eje conductor de esta definición será la idea de que toda imitación se realiza como imitación de un patrón; y como no existe mimesis sin referencia, sin un modelo o idea que copiar, toda imitación es imagen (p. 7).

¹²⁶ Los valores y virtudes morales que se pretende inculcar a los guardianes de la ciudad ideal de Platón, es decir, el *ethos* en el que deben ser educados, deben presentarse como consistentes con sus propias definiciones esenciales en el relato mítico como condición necesaria.

¹²⁷ CALVO MTNEZ, T. (2007), epígrafe III, p. 5. III, 1.

¹²⁸ Cf. CALVO MTNEZ, T. (2007), p. 5)

¹²⁹ P. *Simp.*, 202a, donde Diotima le enseña a Sócrates los distintos grados de la escala del conocimiento: “-¿No sabes -dijo- que el opinar rectamente, incluso sin poder dar razón de ello, no es ni saber, pues una cosa de la que no se puede dar razón no podría ser conocimiento, ni tampoco ignorancia, pues lo que posee realidad no puede ser ignorancia? La recta opinión es, pues, algo así como una cosa intermedia entre el conocimiento y la ignorancia” (Cf. EGGERS LAN, C. (1998), p. 43-47).

¹³⁰ CALVO MTNEZ, T. (2007). Epígrafe IV, 3, p. 8.

y creyéndose que son felices o desgraciados según el resultado de sus acciones, y alegrándose o lamentándose en cada caso” (*Rep.*, 603c).

Las soluciones de carácter político que propone Platón a este respecto, para solucionar el problema de la práctica poética son, por un lado, la limitación de la escritura y creación de las narraciones y mitos enfocados a la educación mediante censura y control de esas historias, para asegurar una correcta educación de los más pequeños. (*Rep.*, 377b-d). Y por otro, Platón plantea como segunda solución echar a los poetas de la *República* ideal para asegurar así que estos creadores de mentiras no escriban relatos que deformen la realidad, y, a su vez, asegurar que la sociedad misma no se corrompa con sus mentiras ni les cause daño moral: “En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y narrador de mitos más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien, y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el principio, cuando nos dispusimos a educar a los militares” (*Rep.*, 398a-b)¹³¹.

En cualquier caso, la posición de Platón con respecto del uso de la poesía en la polis no es totalmente la de eliminarla, sino la de regularla y controlarla (*Rep.*, 378d, 379a); aun así existe debate entre los distintos expertos de la filosofía platónica¹³² respecto al nivel de restricción de su uso en la polis. Según el análisis de Calvo en este artículo, la intención de Platón es la de hacer crítica de la literatura de su tiempo (épica y tragedia tradicionales), y no construir una teoría del arte; el rechazo de Platón no es hacia la poesía en todas sus formas, ni tampoco de toda la poesía imitativa. De hecho, la propuesta de Platón es la de que los mismos guardianes, en caso de que tengan que imitar o representar a algún personaje, deben hacerlo de hombres cabales que ostenten los valores morales aceptables. La poesía encuentra también una viabilidad práctica en la ciudad ideal con la forma que representan “los himnos a los dioses y los encomios de los hombres cabales” (*Rep.*, 607a).

Al fin y al cabo, tal y como apunta Calvo¹³³, los propios diálogos platónicos constituyen una forma de literatura de carácter imitativo y prescriptivo, que dan vida a la figura de Sócrates hablando y actuando en distintos contextos. Rechaza, pues, ‘la literatura mimética al uso’, aunque no renuncia a su uso, igual que tampoco lo hace con la retórica misma, ‘a pesar

¹³¹ Con esta medida en la que se expulsa a los poetas de la polis finaliza Platón la educación musical, humanística, de los guardianes. Y ésto lo hace con gran pesar, y no descarta una revisión de tal medida, ya que él mismo no está dispuesto a renunciar a los placeres provenientes de la poesía. Pero sólo aceptará aquella poesía que alguien le muestre como provechosa y no perjudicial moralmente para los ciudadanos de la polis (*Rep.*, 607d-e).

¹³² CALVO MTNEZ, T. (2007). Epígrafe V, 2, p. 10.

¹³³ *Ibid.*

de criticar la retórica al uso por su incompetencia técnica y su miseria moral (*Fedro*). Lo que hace es subordinarlas a la filosofía, contraponiendo una poesía auténtica y valiosa a una poesía deficiente y rechazable¹³⁴.

La reforma de la antigua paideia, el método dialéctico y la revolución conceptual del placer como instrumento educativo

En la época de Eurípides (s. V a. C.) las tragedias mostraron el sentimiento de rebeldía contra los dioses que fue anticipando el declive de su civilización; este autor fue un innovador en su tiempo; una muestra de ello fue que permitió que las mujeres participaran de la representación de la tragedia no sólo en el Coro, sino también como protagonistas. Eurípides revoluciona el género con su obra *Orestes* en la que muestra las emociones al límite, e invita al espectador a que se plantee cómo se debe actuar, qué hay que hacer, como protagonistas de su propia vida. La tragedia deja así de cumplir una función pedagógica, cultural y política, lo cual conduce al desarrollo de un nuevo género: el recital lírico, que rinde culto al individuo.

Podríamos decir que su empeño por conservar las formas antiguas, los *nomoi*, no fue más que un intento de salvar aquello que estaba comenzando a desmoronarse y a entrar en crisis. La mentalidad griega se fue individualizando progresivamente abandonando los ideales conjuntos de la *polis* y redirigiendo la mirada hacia el hombre como individuo, abriendo paso al Helenismo¹³⁵.

El término ‘dialéctica’ o *dialektikos*, cuya autoría no sabemos si fue de Sócrates o del mismo Platón¹³⁶, apareció por primera vez en la literatura griega en los diálogos platónicos haciendo referencia a aquello que tenía que ver con el filósofo, también llamado ‘dialéctico’ o aquel “que adquiere noción de la esencia de cada cosa” (*Rep.*, 534b, c). Sin duda este término reclama un proceso de pregunta-respuesta, y es definido por Platón como “la metodología propia del filósofo”¹³⁷.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Cf. JAEGER, W. (2017), p. 381.

¹³⁶ EGGERS LAN, C. (2004), p. 138.

¹³⁷ A lo largo de estos diálogos presenta estas ideas mientras que, a través del uso de mitos y metáforas, se va adentrando en el núcleo de su filosofía para así establecer sus tesis como puntos de partida para comprender la realidad, y con el objetivo de abordar el problema del conocimiento desde una perspectiva filosófica. Esta metodología del filósofo consiste en un procedimiento de diálogo sujeto a una serie de normas, las cuales exigen que, para poder continuar en la argumentación, el interlocutor debe aprobar aquello sobre lo que se está debatiendo (EGGERS LAN, C. (2004), p. 138). El diálogo como forma de construcción y ordenación del discurso filosófico platónico no es para nada casual. Esta forma de enseñanza en forma de pregunta-respuesta es la que caracteriza la manera de

La utilización de un método filosófico con el que poder realizar una búsqueda de conocimiento de manera ordenada y con unos fundamentos de verdad mediante la conversación, mediante el razonamiento lógico-deductivo. Este método se oponía diametralmente a la forma de escritura y el relato de los poemas homéricos y demás literatura presocrática, cuyo fundamento residía precisamente en la inspiración por parte de alguna divinidad, la coincidencia en un espacio y lugar con alguien, o del azar (*Rep.*, 545d). Sabemos, sin embargo, que una de las fuentes más importantes de conocimiento a las que se recurría popularmente venía de la mano de los oráculos, en los que los “mortales” consultaban a las divinidades sobre su vida diaria, la suerte que tendrían en la vida y los negocios, y por cuyas respuestas guiaban los actos de sus vidas y toma de decisiones¹³⁸.

Hoy sabemos que estas formas “ilógicas” de obtener respuestas a las incógnitas sobre el azar y el futuro, el determinismo de los dioses, los cuales actuaban a su antojo decidiendo sobre sus vidas de manera caprichosa, no eran más que un instrumento de manipulación que utilizaban las élites políticas e intelectuales sobre una inmensa mayoría de la población, a raíz de la cual sacaban beneficio. La corrupción en la toma de decisiones y elección del porvenir de la sociedad ateniense caía irremediabilmente bajo el discurso acientífico y caprichoso que procuraban estos medios. Frente a ello Platón, siguiendo la línea de los filósofos que lo precedieron, estableció la necesidad de instaurar un método de conocimiento científico que no estuviera sujeto a la manipulación azarosa o interesada de los objetivos políticos humanos, sino mediante el cual poder sentar las bases de una ciencia filosófica que pudiera estar a la altura de las otras ciencias, como la matemática, la geometría o el estudio de las estrellas¹³⁹.

enseñanza socrática, la cual tenía como objetivo provocar en los interlocutores una revisión de conceptos y creencias tradicionales, para obtener cierto conocimiento acerca de ellos y fomentar el pensamiento crítico. (Cf. PABÓN, J. M., FDEZ-GALIANO, M. (2006), pp. 63-65; EGGERS LAN, C. (1998), p. 37; CALVO, T. (2004), p. 127.). Sócrates establece, según Jenofonte, que existe una condición necesaria previa a la adquisición del conocimiento sobre algo y que tiene que ver con la realidad divina; y es que es necesario el reconocimiento de la propia ignorancia en una primera instancia (*Eutif.* 6e), y la humildad y predisposición para acatar los mandatos divinos, para que la propia divinidad, como principio de perfección, nos otorgue el conocimiento sobre la naturaleza de ese algo que deseamos conocer. Esta condición debe cumplirse ya que es en ella en que se origina el carácter moral de los actos individuales (EGGERS LAN, C. (1998), p. 36).

¹³⁸ De manera similar a la consulta a los santos en nuestra tradición cristiana católica.

¹³⁹ El método dialéctico fue desarrollado formalmente y sistematizado por Platón como máximo exponente. Recogió la tradición filosófica de sus predecesores le dio forma y sistematicidad y trató de conformar un método filosófico que fuera válido para una ciencia de la vida humana, la ciencia del vivir bien (Cf. PABÓN, J. M.-FDEZ-GALIANO, M. (2006), p. 39). La necesidad de un método filosófico remite a la pregunta de si es posible la filosofía como ciencia, la ciencia del arte de vivir, igual que el resto de ciencias como la geometría, la aritmética o la astronomía. Para que la respuesta a

El fundamento moral de esta problemática de origen socrático es incuestionable a la hora de hablar de la teoría de las Ideas platónica. Lo que estaba en juego en el planteamiento de esta problemática era precisamente la constitución de un patrón o pauta que se situara moralmente por encima del individuo y último principio de determinación de la moralidad de los actos¹⁴⁰. Según Sócrates, al aceptar la obligación moral de acatar como individuo el mandato y la prescripción divinos, se da como resultado la perfección del alma. Los patrones morales según Sócrates tenían un origen divino, y en la etapa inicial de la filosofía platónica estos conceptos como la piedad o la valentía serían seguramente ideales éticos¹⁴¹. Sin embargo, más adelante desarrolla su profundidad como conceptos que deben desarrollarse en una dimensión práctica para poder participar de la esfera ética. Platón construirá en torno al paradigma del lenguaje su discurso acerca de lo que es real¹⁴², de las ideas como causa de ser

esta pregunta fuera afirmativa, era necesario que existiera un método el cual dotara de científicidad a los resultados obtenidos del ejercicio de la filosofía, esto es, que de su aplicación fuera posible obtener conocimiento acerca de las cuestiones humanas. Platón nos advierte que debemos tener en cuenta que, a diferencia de las cuestiones relativas a los números y las medidas de las cosas, las cuales no generan discusión ni entre los dioses ni entre los hombres, la filosofía plantea problemas graves de comportamiento que se prestan a discusión como qué es lo justo y qué es lo injusto, qué es lo santo y lo no santo o qué es lo bello y lo que no lo es; estas cuestiones, a diferencia de las primeras, no tienen una balanza ni metro para poder ser medidas y poder decidir qué es o no correcto con respecto a ellas (*Eutfr.* 7b-d). La pregunta platónica es cómo es posible decidir sobre estas cuestiones, sobre la mayor o menor validez de los argumentos con los que hablamos acerca del carácter y comportamiento humanos, si no hay ningún método que poder seguir para determinarlo: ¿cómo podemos tener conocimiento y no sólo opinión sobre este tipo de cuestiones (EGGERS LAN, C. (2004), p. 138)? Sócrates dedicó su vida a mostrar a sus congéneres la importancia y necesidad de esta ciencia que giraba en torno a la doctrina o principio de la técnica, mediante el cual aprovechaba el valor y la estima que la sociedad griega daba a la técnica. Debido a que la mayoría de ciudadanos atenienses eran artesanos o artistas, por lo cual el valor de la técnica, sus aciertos y fracasos como especialistas en el campo de los oficios manuales, era especialmente considerado. Sócrates aprovecha esta ventaja a la hora de remarcar la importancia de que la dirección y el gobierno de la polis debe ser llevada a cabo por personas especializadas en (y aquí la genialidad del filósofo) el arte de gobernar, las cuales debían poseer la técnica más específica posible acerca de este ámbito que se pretendía científico, y esta formación tenía que venir obligatoriamente de la mano de la educación (*cf.* este trabajo punto 2. 2.).

¹⁴⁰ EGGERS LAN, C. (1998), p. 36.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴² La teoría de las Ideas platónica no tiene su fundamento sobre los conceptos universales (EGGERS LAN, C. (1998), p. 36.), sino que, según dice Aristóteles, es Platón el que, a diferencia de Sócrates, divide los conceptos universales en ideas como entidades independientes (CALVO, T. (2004), p. 127). A diferencia de Aristóteles, la definición de los universales no vendrá dada de la búsqueda de una característica que sea común a todas las experiencias particulares en que ésta se dé (inducción), sino que en la concepción socrático-platónica este proceso se realiza a la inversa: la justicia en sí, como valor o cualidad que participa de la divinidad, es causa de que un acto humano sea justo (deducción) (*Cf.* EGGERS LAN, C. (1998), p. 37). Consiste en partir de la idea general para llegar deductivamente a reconocerla en lo individual (*Cf.* EGGERS LAN, C. (1998), p. 38.); pero este proceso deductivo tiene un medio inescapable y del que depende por completo el proceso en sí, y es el uso del lenguaje

del carácter de los actos humanos, de las cosas mismas, como principio de realidad; de lo que participan las cosas para ser lo que son, ya que las ideas dotan de esencia a lo que participa de ellas¹⁴³. La manera en que lo hacen es por *mimesis*, por imitación de esas ideas, y a través de nuestros sentidos y nuestra opinión (*doxa*) entramos en contacto con las cosas, pero es nuestro intelecto (*nous*) el que posee la capacidad de identificar esa esencia de las ideas de las que participan.

Distintos pensadores en la Antigüedad se han preguntado acerca del origen de la fuerza mística que rodea a la experiencia musical; Homero fue uno de ellos, en cuya obra se puede apreciar especial interés en una característica de la música que surge como producto natural de su ejecución, y la cual la hace tan atractiva y misteriosa: la música es fuente de placer. Quizá esta afirmación pueda parecer trivial u obvia desde nuestros ojos posmodernos, pero comprender su significado desde un punto de vista más profundo y originario nos conduce a una esfera primitiva y tribal que entra en contacto de manera directa con las pasiones humanas. Platón retoma esta problemática del placer como fuente de poder en el contexto de la experiencia musical; sin embargo, desde este análisis comprobaremos que nuestro autor le otorga una nueva perspectiva revolucionaria, la cual se centrará en el papel fundamental que cumple el placer en el proceso de aprendizaje y en la educación del carácter¹⁴⁴.

para dar nombre a aquello que queremos definir. Poder decir qué es algo consiste en dar su definición, pero para ello debemos emplear el lenguaje adecuado; Platón, en torno a este paradigma del lenguaje correcto, que se encuentra estrechamente relacionado con otro paradigma anterior, que es el de la conducta moral. Dirá así que existe un lenguaje correcto, que es el que versa acerca de la realidad (EGGERS LAN, C. (1998), p. 38: “Enséñame qué es la forma específica (*idea*) misma [de lo piadoso], a fin de que, dirigiendo la mirada hacia ella y sirviéndome de ella como paradigma, pueda yo *decir* que es piadoso aquello que sea de esa índole en lo que tú o cualquier otro hace” (*Eutfr.* 6e). Edición Gredos: -“Expónme, pues, cuál es realmente ese carácter, a fin de que, dirigiendo la vista a él y sirviéndome de él como medida, pueda yo decir que es pío un acto de esta clase que realices tú u otra persona, y si no es de esta clase, diga que no es pío” (*Eutfr.* 6e).

¹⁴³ El análisis parmenídeo del ser y el no-ser en torno al paradigma del lenguaje llega a manos de Platón como una herencia filosófica: sólo aquello que es real puede nombrarse; sólo lo que puede nombrarse *es*. En el poema parmenídeo dejó una huella que no se puede ignorar a lo largo del pensamiento presocrático. Al igual que en los poemas homéricos, el poema de Parménides, dice, fue inspirado por la diosa; montado en el carro alado dirigido por las heliades, emprende un camino en busca de la verdad pasando a través de la opinión de las apariencias, hacia el conocimiento de lo que es). Platón identifica los modos de ser con los grados de conocimiento mediante el símil de la línea segmentada. En eso consiste la dialéctica, en el ascenso del intelecto desde lo sensible, la opinión, pasando por los conceptos universales, los conceptos matemáticos, que a su vez conducen a las ideas mismas, que se encuentran bajo la iluminación de la idea de Bien como fuente de perfección y origen del resto de ideas.

¹⁴⁴ Según Aristides Quintiliano en *Sobre la música*, 55, que ha observado dos tipos de aprendizaje: el primero concierne a la parte racional, que debe permanecer libre en su naturaleza para desarrollarse en todo su potencial, bajo la guía de la filosofía que actúa como *mystagogos*; y por otro lado está el aprendizaje mediante el hábito, del cual "la música es rectora, pues ya desde la infancia modela los

El placer se presenta en este contexto como algo problemático, debido a su naturaleza y origen irracionales. El placer no puede explicarse lógicamente, no está totalmente sujeto a las riendas de la razón, sino que está en relación directa con los sentidos, por lo que puede convertirse en algo peligroso sobre lo que no se puede gobernar o tener control si no se ejercita un control personal desde la infancia.

Platón condenará los ritmos y armonías relacionados con los ritos ditirámicos en los cuales se alaba la obtención de placer, y los instrumentos que los realizan; según él, esta música en vez de guiar al alma hacia el correcto camino del bien y del orden hace al alma tender al caos, la desorienta y la excita (*Rep.*, 439d), y es por ello que debe ser condenada como no apta para la educación de los ciudadanos de la *polis*. No puede ser aceptable moralmente en el sistema platónico la enseñanza de que la felicidad se corresponda con el placer o con el éxito, dejando a un lado el avance hacia la idea de Bien y el anhelo de su contemplación como fin en sí mismo (*Rep.*, 476b)

Platón se aleja de esta interpretación que tan sólo contempla el ámbito sensible, e introduce una nueva noción en esta interpretación ética de los modos musicales, que es la del poder del placer musical. Tal y como analiza Fubini¹⁴⁵, esta idea no es nueva, sino que tiene su origen en los escritos homéricos, que Platón recupera acerca del placer que puede proporcionar la música. Homero pone el acento en la función utilitaria¹⁴⁶ de la música; el ejercicio musical es idóneo “tanto por su utilidad intrínseca como por el placer que procura, para el estado de inactividad (ocio)”¹⁴⁷. Homero habla en sus poemas de la utilidad de la música como instrumento para el ocio¹⁴⁸, para educar las emociones y conducir las, pero, a diferencia de la música pitagórica o la ética musical damónica, la música adquiere esta doble función: la recreativa y la de carácter ético-cognoscitivo¹⁴⁹.

ethe por medio de armonías y hace más melodioso el cuerpo mediante los ritmos”. Aristides defiende así este tipo de educación frente a la meramente racional, precisamente porque actúa sobre la parte irracional mediante el placer, y es precisamente en este punto donde se encuentra el poder ético de la música.

¹⁴⁵ FUBINI, E. (2018), p 67.

¹⁴⁶ Cf. MONTERO HONORATO, M. P. (1988), p. 3 (197).

¹⁴⁷ MONTERO HONORATO, M. P. (1988). N. al pie, no. 15. Añade asimismo en esta nota que “(...) y por ello Homero consideraba conveniente para el espíritu del héroe (Aquiles) ejercitarse con la perfecta belleza de las melodías... Tal era, pues, la música antigua y éste su uso; conocemos igualmente de Hércules que se servía de la música, como Aquiles y muchos otros, quienes, de acuerdo con la tradición, habrían sido todos ellos discípulos del gran sabio Chirón, maestro no sólo de música sino también de justicia y medicina”. (Plut., *De mus.* 1145-1146, cap. XL).

¹⁴⁸ Cf. MONTERO HONORATO, M. P. (1988), p. 3 (197).

¹⁴⁹ MONTERO HONORATO, M. P. (1988), p. 3 (197). Montero defiende esta tesis y añade que “por su parte el canto serviría para atraer a la divinidad, que a su vez estaba encargada de distribuir el bien

En las *Leyes* se abre un debate en torno a la mejor manera de educar, y establece Platón que la verdadera educación (*Rep.*, 643d-645c) debe construirse sólidamente sobre el placer y en el dolor para que esa virtud pueda alcanzarse (*Rep.*, 654a-c), y evitar así que el ciudadano que está siendo formado se desvíe de ella; la virtud se erige así como criterio de verdad, de ahí que el poder ético de la música reside en su capacidad de enseñanza mediante el placer, por ello se instruye desde la infancia a los niños en el aprendizaje mediante la música y las primeras melodías, porque les produce cierto deseo y atracción¹⁵⁰, y gracias a la memoria son capaces de aprehender la importancia de esa educación para sus vidas¹⁵¹.

Podría pensarse en un primer momento que Platón rechaza el placer de la música como algo bueno desde una perspectiva meramente sensual; pero en realidad, Platón no condena el placer que provoca la música por su sensualidad, sino que construye toda su concepción musical sobre la afirmación del poder del placer que produce la música. Afirma que, en tanto todas las músicas, armonías y ritmos son placenteros, la música constituye un instrumento poderosísimo para acceder al alma de las personas. Por ello insiste tan enérgicamente en el control del Estado sobre la escucha de las armonías que no conducen a la virtud, y el cuidado que debe tener al elegir los mejores modos para la educación.

Como ya hemos analizado en el epígrafe anterior, Platón dirige su crítica hacia el placer que se muestra como suficiente por sí mismo, como fin. Para Platón, la función del placer musical debe dirigirse necesariamente hacia una función didáctica. La concepción platónica restringe la capacidad del placer como fin en sí mismo, ya que el valor que encarna es el de herramienta meramente educacional. La crítica platónica está dirigida a aquellos que utilizan el placer para mostrar atributos no virtuosos como válidos y aceptables; por ello critica a los poetas y a aquellas obras dramáticas que muestran a personajes que no realizan actos buenos, pero que a pesar de ello pueden ser felices y convivir con la inmoralidad. La felicidad no debe encontrar su razón de ser en el placer; el placer debe ser útil, y debe ser útil para la educación, entendido como un medio, y nunca como un fin¹⁵².

Desde esta perspectiva utilitaria del placer, Platón expone también su concepción de la educación como un juego (*Rep.*, 537a). En muchos fragmentos de su obra Platón habla de la

y el mal y por medio de la cual sería posible librarse, aunque fuese de manera indirecta, de las enfermedades”.

¹⁵⁰ Cf. SCHMIDT OSMANZICK, U. (2004), p. 174-177.

¹⁵¹ Cf. JAEGER, W. (2017), p. 600-603.

¹⁵² En el siguiente apartado veremos cómo Aristóteles rescata de nuevo esta discusión sobre el placer, liberando al placer de su finalidad utilitaria, para decir que el placer por el placer es válido.

importancia de educar a los más jóvenes mediante el juego, llegando incluso a hacer un juego de palabras como en las *Leyes* en 656c, de manera que no se puede desligar del concepto de *paideia* el de ‘juego’ (*paidia*)¹⁵³. Platón plantea así que el método didáctico exitoso es aquel que se realiza mediante el juego (*Rep.*, 536c). Dirá así que el alma nada aprende por la fuerza (*Rep.*, 536e), sino mediante el juego (*Rep.*, 537a), y por ello el primer nivel de enseñanza en la infancia debe inculcarse mediante la música, ya que la música entra directamente al alma por este poder que tiene, e instala de manera directa los distintos caracteres y virtudes en el alma y el ‘afecto por el orden’, el cual, según Platón, los acompañará en su crecimiento (*Rep.*, 425a).

2. 3. Concepción de la música como armonía

*El papel de la música en la dialéctica platónica*¹⁵⁴

Tal como expuse en el punto 2. 1., el papel de la música en la configuración de la educación para Platón remite a dos perspectivas que, en un primer momento pueden parecer contradictorias, pero que forman conjuntamente una concepción uniforme. La división que realiza Platón abre una fisura entre dos tipos de música, la música práctica y la música teórica, situando a la segunda en una posición de privilegio con respecto a la primera. Esta fisura en la concepción de la música llega hasta nuestros días aunque con otra forma¹⁵⁵; sigue

¹⁵³ Arístides Quintiliano hace también una apreciación con respecto a la manera en que la educación se instala en el espíritu de las personas; dice así en *Sobre la música* en el Libro II, epígrafe 59: “Toda educación ejerce su influencia o a través de la imposición [*dia pathous*], como la que se hace a través de las leyes, o a través de la persuasión, como la que se hace en las reuniones; la música domina ambos modos, ya que no sólo subyuga al oyente con la palabra y con el *melos*, sino que también lo arrastra, con diversas modulaciones de la voz y de las figuras corporales, a la íntima unión con lo que las palabras expresan”. Según Arístides Quintiliano, el alma debe ser seducida por la música, y debe ser atraída por ésta ya que la música no sólo actúa de manera educativa, sino también de manera placentera en el hombre.

¹⁵⁴ En la *República* Platón expone de manera sistemática una serie de tesis que ya ha ido presentando en sus diálogos anteriores pero quizá no de manera tan profunda o tan explícita. Cf. EGGERS LAN, C. (1998), pp. 9-13; EGGERS LAN, C. (2004), p. 143. La teoría de las Ideas, los conceptos universales o la dialéctica como método filosófico de conocimiento son tres de las piedras angulares que conforman su filosofía. Pertenece a los diálogos clasificados como de madurez (los expertos coinciden en ordenar cronológicamente los diálogos de madurez en una etapa posterior a los diálogos juveniles, pero anterior a los diálogos de vejez. Esta terminología es usada por expertos como Conrado Eggers Lan). Algunos expertos como Eggers Lan hablan de una nueva característica de los diálogos de madurez frente a los anteriores, y es el uso de mitos escatológicos; esto es, la narración acerca de una vida después de la muerte (EGGERS LAN, C. (2004), p. 141).

¹⁵⁵ Esta división se mantuvo viva y fue transmitida posteriormente debido al refuerzo que recibió de autores medievales como Boecio, cuya influencia llegó hasta el siglo XVIII. La música ejecutada era relegada a los esclavos en la Antigua Grecia, ya que las artes manuales tenían un menor estatus intelectual; por ello en mi opinión el conocimiento teórico siempre ha sido superior y pienso que, incluso en nuestra era actual, no hemos sabido superar esta división. Un ejemplo actual de esta afirmación podría ser que, a la hora de analizar a J. S. Bach (con el cual todos los expertos coinciden

existiendo la división de la música en dos esferas contrapuestas: la concreta o instrumental frente a la música abstracta o pensada.

Platón dice que el músico que practica una *techne* posee la habilidad, el saber hacer, aunque no posee el contenido ético asociado a cada modo y *harmonia*¹⁵⁶, sino que es un mero ejecutor de la técnica. Platón dirá que la música inaudible, producto y manifestación de la norma y el orden, y tiene un carácter superior de inmutabilidad, de la que se puede obtener conocimiento mediante un ejercicio dialéctico¹⁵⁷. La *paideia* se erige así como la mediadora en esta lucha, encargándose de la educación de los hombres justos, cuya función en la *polis* es la de obedecer y perseguir el cumplimiento de las leyes establecidas. Desde este enfoque se deduce que si la educación es efectiva, entonces la consecución de las virtudes ciudadanas también debe serlo; sin embargo, sin la música, la poesía y la danza es imposible que el Estado genere hombres virtuosos ya que, mediante la educación musical, el individuo aprende a ponerse en contacto con su esfera interna, con su alma¹⁵⁸.

Como hemos dicho y a modo de resumen, la música, en tanto que disciplina musical mezclada con el resto de artes, entra dentro de las artes imitativas¹⁵⁹ en la clasificación platónica y, por tanto, constituye una técnica (*techne*). De esta música concreta y audible, producto de una ejecución instrumental física y real captada con los sentidos, podemos obtener opinión (*doxa*), pero no conocimiento (*episteme*)¹⁶⁰; en cambio, de lo que sí podemos

en su genialidad como compositor). Al realizar la afirmación de ‘Bach era un genio’ no dirigimos nuestra atención tanto hacia la ejecución particular de un músico y cómo suena la obra en concreto (por supuesto, tenemos muchos más factores en cuenta, como la fidelidad en la interpretación no sólo de la partitura, sino con los instrumentos y el contexto adecuados históricamente), sino que nos referimos fundamentalmente al análisis musical de la obra desde un punto de vista compositivo e intelectual. Por supuesto, esta genialidad compositiva también se refleja en la escucha, pero separamos el placer de la escucha musical del análisis formal y compositivo de la obra; desde este sentido, la obra puede tener los atributos, por ejemplo, de ser revolucionaria, original, compleja, etc.

¹⁵⁶ “Lo característico del técnico es ignorar cuanto se refiere al contenido ético de expresión de los distintos ritmos” (JAEGER, W. (2017). N. a pie, p. 278)

¹⁵⁷ En el ejercicio dialéctico el concepto de armonía juega un importante papel, no sólo como principio inmutable del orden del todo, sino también identificada con la música. De manera análoga a la justicia para el alma, la música, dirá Platón, debe ser armonía en tanto no puede hacer a los hombres rudos, ya que su definición no puede generar incongruencia. La música, en tanto armonía no puede generar discordia (*Rep.*, 545d).

¹⁵⁸ *Rep.*, 412a: “ -En tal caso, aquel que combine la gimnasia con la música más bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia que es el músico más perfecto y más armonioso, con mucha más razón que el que combina entre sí las cuerdas”.

¹⁵⁹ Véase en el punto 2. 2 acerca de la mimesis.

¹⁶⁰ Desde la teoría del conocimiento platónica, los únicos objetos susceptibles de ser conocidos son las ideas, y no la pluralidad que observamos con los sentidos; sólo mediante el estudio de las ideas es posible obtener conocimiento o *episteme*. Consultar la Escala de Diotima: P. *Banquette*. 201d y ss. (Cf. FDEZ GALIANO, M., p. 43-47)

obtener conocimiento es del análisis de su dimensión formal, de la idea de proporción, armonía y eurritmia, en tanto que encarna los modos musicales, los *nomoi*, que influyen en el *ethos* de los individuos y afectan de manera directa al alma.

Sin embargo debemos tener en cuenta un elemento importante a la hora de estudiar la función musical en este contexto, y es el de la inspiración¹⁶¹, la cual remite a la divinidad. Decíamos en los anteriores párrafos que el canto estaba relacionado con la toma de contacto con la divinidad y la unión con la misma. El papel de la inspiración en la creación artística, como podía ser la composición poético-musical, remitía al papel que realizaba la divinidad como inspiradora de ese proceso creativo, y consistía en un impulso original orientado a la creación artística del que cualquier mortal podía disfrutar como una bendición divina, regalada por los dioses. Sin embargo la profesión del músico al uso, carente de este elemento de carácter divino, consistía en que, mediante el estudio y la técnica, eran capaces de inventar y ejecutar la música, es decir, la habilidad de conmover al público¹⁶².

La música desde esta perspectiva cumpliría la función de ennoblecer la parte irascible del alma, de las emociones, mediante la práctica, en primer lugar, del canto y el conocimiento de las distintas melodías, cuyo estudio debe ser dirigido siempre hacia el amor de lo bello como fin último (*Rep.*, 403c) y, en segundo lugar, de la instrucción en las demás artes y en la filosofía de las ciencias, adaptadas a la edad del pupilo y la función social que desempeñe en la *polis*. De manera simultánea a estos procesos, se debe educar la razón, que es finalmente la que gobierna a las otras dos, y que se encarga de la construcción de los discursos tanto en el nivel de la palabra como en el de la idea.

Pitágoras pensaba la música como un objeto físico, audible, el cual era posible estudiar, y mediante cuyo estudio era posible alcanzar las leyes no físicas por las que ésta se regía. La naturaleza está ordenada mediante los números y, según la filosofía pitagórica, podemos acceder a ese orden primordial mediante el estudio de esos números por los que se rige el orden de la naturaleza. Desde la perspectiva pitagórica es posible acceder al conocimiento de la armonía pura mediante el estudio de su expresión numérica en el mundo. La música se expresa mediante sonidos ordenados numéricamente, y por ello no escapa de esta regularidad. El estudio de la expresión musical consiste para Pitágoras en el estudio de la armonía y las razones por las que se rige, que son similares a las que rigen el propio Universo y la

¹⁶¹ FUBINI, E. (2018), p. 43.

¹⁶² Cf. MONTERO HONORATO, P. (1988), p. 4 (198).

Naturaleza. Acceder al conocimiento del alma del universo nos pone asimismo en contacto con el conocimiento del alma del hombre de manera directa.

El concepto de armonía, como hemos dicho, constituye un concepto fundamental a la hora de entender el sistema de educación platónico. Mediante los modos musicales es posible instaurar ciertos *ethos*, mediante el sonido de una música real, audible. Pero esta música real es imitación de una música inaudible, que encarna una forma pura, la cual existe y se realiza sonoramente en el universo; este sonido inaudible es fuente de todo orden y su música, desde una perspectiva pitagórico¹⁶³-platónica, un producto del movimiento divino, que puede conocerse mediante el estudio de las razones numéricas por las que se rige esa música del Universo.

Desde esta interpretación, la música se identifica con el concepto de armonía y, por tanto, el estudio de la música constituirá el estudio del movimiento¹⁶⁴ que existe en el universo (Pitágoras lo pensará así, pero desde la perspectiva contraria: primero estudiar lo físico para alcanzar las leyes no física¹⁶⁵). En cambio Platón propone lo contrario: para conocer lo pequeño debemos conocer primero las formas perfectas, lo grande, lo perfecto (*Rep.*, 402c) para reconocerlas, identificarlas, en las cosas particulares (*Rep.*, 369a)¹⁶⁶. Por ello, para conocer cómo se produce el movimiento de los modos musicales en el hombre (la pluralidad, lo concreto) deberemos estudiar primero cómo se produce el movimiento en lo grande, en las esferas, en el universo, las cuales se rigen por un orden primordial, una armonía.

Lo verdaderamente innovador de la interpretación platónica con respecto a la música reside en un punto en el que se desmarca de sus predecesores. No sólo trata el problema musical desde la perspectiva del sonido audible, susceptible de ser captado por los sentidos, a

¹⁶³ La *harmonia* de las esferas constituye una herencia pitagórica que versa sobre el movimiento de los astros y del universo en perfecto orden y armonía. Como producto de este movimiento, se produce una música inaudible para el ser humano, una música que es la idea misma de armonía y que tiene reflejo en el alma mismo del hombre, en tanto que participa del universo.

¹⁶⁴ Fubini (2018) dice que: “La doctrina de Damón se limita a afirmar pitagóricamente que el alma es movimiento, y que, desde el momento en que también el sonido es movimiento, hay una correspondencia directa y una influencia recíproca entre música y alma” (p. 61); ya que el alma del hombre está ordenada bajo los mismos patrones que el alma del universo y, por tanto, en consonancia con ella.

¹⁶⁵ El mismo Pitágoras creía que era imposible para el hombre apreciar esta armonía audible que emiten los astros, ya que sólo nos sería posible apreciarla por su contrario, el silencio, y es imposible que los astros dejen de emitir su música. Para el hombre esta armonía se presenta así como una armonía inaudible, debido a la imperfección y corruptibilidad humanas. Sin embargo lo que sí le era posible era intentar alcanzar el mayor grado posible, la tendencia, a la mayor armonía posible para asemejarse a esa armonía astral y estar en sintonía con ella.

¹⁶⁶ Cf. FDEZ-GALIANO, M. (2010), pp. 44-48.

partir del cual fundar una ética musical, sino que, arrancando desde el punto de partida pitagórico-damónico¹⁶⁷, se adentra en la dimensión inaudible de la música, y desde ella plantea el problema del conocimiento¹⁶⁸. Platón está proponiendo así la creación de un método de conocimiento del alma humana mediante la música como medio para acceder a esas leyes divinas e inmutables (*Rep.*, 402a-e)¹⁶⁹. Este camino de conocimiento no será otro que el de la dialéctica. Por ello, Platón concibe la música como ciencia hermana de la astronomía, ya que ambas se adentran en el estudio del movimiento¹⁷⁰.

Jaeger¹⁷¹ analiza en la filosofía platónica el concepto de *techne*, el cual implica su tendencia hacia lo 'lo mejor', es decir, relacionado con un valor, en este caso, el más superior de los valores. Esto significa que la *techne* está enfocada hacia la ejecución de ese valor máximo en el terreno de la realidad que es de su competencia (*Gorg.*, 465A). El modelo por excelencia para Platón de lo que es una verdadera *techne* se encuentra en la medicina (*Rep.*, 464a, d), ya que se encarga del 'cuidado' tanto del cuerpo como del alma a modo de terapia, concibiendo la salud como un bienestar que tiende a lo mejor y más deseable. Platón construye así sobre estos conceptos de salud y enfermedad el análisis del 'arte político' como una medicina del alma, la cual dice, debe ser la finalidad de la filosofía y de la propia cultura que se trata de constituir en la república platónica (*Rep.*, 341-342; 372e; 577a y ss.)¹⁷².

Hasta ahora hemos distinguido en este trabajo entre dos tipos de música: la audible y la no audible. Con respecto al estudio de la primera podemos decir que, por un lado, atendemos a la parte práctica del oficio más que como una actividad social; la técnica musical, como parte de un cómputo teórico, se constituye así como una *techne* y la figura del músico como un profesional de esta especialidad. Por otro lado, atendemos a su función ético-cognoscitiva

¹⁶⁷ Recordemos que Pitágoras comienza su investigación con los instrumentos, y parte del sonido real para acceder a las leyes numéricas de la música inaudible. La música audible es, desde esta interpretación pitagórica, el símbolo que nos permite acceder a la música inaudible compuesta por formas puras y perfectas, que no son ni más ni menos que los *nomoi*, las leyes que constituyen la naturaleza del Universo y que determinan la forma de lo sensible. Damón parte del sonido escuchado y real, de los modos musicales armónicos y rítmicos, como medio de acceso a los *ethoi* que imitan.

¹⁶⁸ FUBINI, E. (2018), p. 70.

¹⁶⁹ El interlocutor responde en 402a que es precisamente por esta razón por la que la música está incluida en la educación: porque, tal y como continúa desarrollando en b-d, mediante la música es posible inculcar y enseñar las leyes de la naturaleza restaurando así el equilibrio del hombre con el Universo alcanzando la armonía entre el espíritu y las cualidades físicas.

¹⁷⁰ Esta concepción platónica de la educación fue transmitida a la Edad Media, e inspiró la configuración del Trivium y el Quadrivium (Cf. FDEZ-GALIANO, M. (2010), p. 43).

¹⁷¹ JAEGER, W. (2017), p. 517. Cf. JAEGER, W. (2017), p. 598 y ss.

¹⁷² Cf. JAEGER, W. (2017), pp.783-829.

como parte de la educación y, en tanto fuente de placer, a su función recreativa con un fin en sí misma¹⁷³.

Con respecto al estudio de la segunda, de la música inaudible, debemos remitir al concepto de *nomoi*, las leyes por las que se regía la composición y combinación de sonidos tanto de manera audible como inaudible. También referiremos aquí la teoría pitagórica de la armonía de las esferas y el papel de la *harmonia* en la ordenación y perfecta combinación de frecuencias numéricas por las que se rige el orden del universo¹⁷⁴.

Desde la concepción platónica aprender consiste en producir movimiento en el alma, el dirigir los ojos a la virtud mediante el arte del giro, por ello, el punto central que Platón está tratando es el cómo es posible que este movimiento se dé el alma de los hombres de manera que modifique su carácter. Pero no se puede obtener conocimiento de una *techne*: no podemos obtener conocimiento de la música audible, concreta, sujeta a corrupción, si no es trascendiendo su parte sensible. Por ello resuelve que sólo se podrá acceder al poder de la música y entender cómo actúa mediante el ejercicio del conocimiento de su otra forma: la forma no física, de la forma inaudible, aquella que se identifica con la idea de armonía como pura idea.

*Música como terapia: catarsis alopática y catarsis homeopática*¹⁷⁵

Como hemos visto, la música en los textos homéricos no aparece una definición clara y unificada con respecto a la función que cumplía la música en la sociedad griega. Lo que sí que consta en ciertos pasajes de la *Iliada* y la *Odisea* es que uno de los aspectos más importantes es la concepción de la música como un elemento que debía tener una función utilitaria. La diferencia con la época anterior, a la que el mismo Homero se refiere, consistía en que la música no sólo realizaba una función recreativa, sino que también estaba ligada a otras artes y su principal utilidad consistía en educar a la clase aristocrática.

¹⁷³ A pesar de todo esto, como dice Pseudo Plutarco, no debemos pensar de que Homero atendió tan solo a la dimensión audible de la música, sino que también era consciente de la importancia de la dimensión oculta del poder de la música (FUBINI, E. (2018), p. 45). De su influencia en el *ethos* y del efecto que podía producir la música como instrumento de manipulación de las emociones humanas, tanto para ordenarlas por su propia naturaleza, como para tornarlas caos.

¹⁷⁴ En el punto 1. 1. nos referíamos a la concepción pitagórica de la armonía como un factor determinante en la ordenación del cosmos y, análogamente, del ser humano como un microcosmos reflejo del primero. Esta idea es heredada y transmitida por Platón, el cual hace especial hincapié en el estudio de las matemáticas y la astronomía como una parte fundamental de la educación.

¹⁷⁵ Utilizo aquí la terminología de catarsis ‘alopática’ y ‘homeopática’ que utiliza Lasserre en *De la musique, op. cit.*, pp. 63-64, recogida asimismo por Fubini (2018) N. a pie. no. 36, p. 62.

Asimismo, el canto en este tiempo estaba estrechamente ligado a la unión con la divinidad, y ésto estaba relacionado asimismo con la cura de enfermedades. La música y el arte de curar ocupaban en la Antigüedad el lugar más importante y significativo, y estas dos artes eran practicadas simultáneamente en los rituales de sanación y los cuidados médicos en general. Los cantos mágicos, los éposos, relatados en los cantos homéricos constituyen en este sentido una prueba de la importancia de la música en estas fórmulas mágicas y sortilegios, y cuyo papel consistía en sustentar y acompañar a las palabras, las cuales transportaban la carga esencial del rito¹⁷⁶. A pesar de esto, según estudiosos como Fubini, durante la época homérica la función de la música parece perder este “poder terapéutico-religioso”¹⁷⁷ para centrarse principalmente en su aspecto “hedonista”, esto es, en su función recreativa y como fuente de placer¹⁷⁸.

La visión pitagórica que ponía la salud del cuerpo y su directa relación con la salud del alma, concebía que esta salud dependía completamente de la relación armónica entre ambas partes. Cuando el hombre tiene en armonía todas sus partes se mantiene como un ente enarmónico (en armonía con el sistema); sin embargo es posible que sus partes se desestabilicen o se desequilibren produciendo así inarmonía: producto de esta inarmonía serán las *kakofonías* y las enfermedades que adolecen al hombre, que tienen un reflejo en el desequilibrio de las distintas partes de su alma y, asimismo, en un desequilibrio físico o enfermedad. El objetivo así será restablecer esa armonía originaria en el alma para sanar el desajuste anímico y devolver el equilibrio armonioso al hombre de todas sus partes: y en esto precisamente consiste la catarsis¹⁷⁹. La proposición pitagórica era que, mediante el uso de la armonía, era posible restaurar la unión entre ambas partes para que volvieran a estar en sintonía y se restaurara aquellos desajustes que habían producido enfermedad. La filosofía pitagórica concibe así el uso de la música como una terapia, mediante la cual es posible

¹⁷⁶ MONTERO HONORATO, P. (1988), p. 6 (201).

¹⁷⁷ El ejercicio de la gimnasia tiene que ver con todo lo referente al cuidado del cuerpo, y su tendencia es la de eliminar o fagocitar la medicina. Estas prácticas gimnásticas no sólo implican un régimen de alimentación, sino también de conducta mediante las cuales se reprueban los abusos de gula y de lujuria. Lo más importante es, en cualquier caso, que tanto la gimnasia como la música convergen en la formación y modelación del carácter en favor del alma (*Rep.*, 410 y sigs.), poniendo el énfasis en la importancia de llevar un estilo de vida saludable. Estas ideas remiten a la filosofía pitagórica, la cual ejercitaba y llevaba a término un régimen higiénico e intelectual muy estricto, la cual sirvió de inspiración a Platón a la hora de configurar la educación para los guardianes. En cualquier caso, resulta difícil diferenciar lo que Platón tomó de los pitagóricos originarios de lo que los neopitagóricos tomaron de él (*Cf.* FDEZ-GALIANO, M., (2010), pp.37-49).

¹⁷⁸ FUBINI, E. (2018), p. 43.

¹⁷⁹ La importancia de la purificación típica de la filosofía dionisiaca es heredada por la religión órfica y a su vez compartida por la filosofía pitagórica. *Cf.* FUBINI, E. (2018), pp. 41-63.

reinstalar el orden y la armonía en el individuo para que vuelva a estar en sintonía con el universo. La fuerza de esta musicoterapia reside en el efecto catártico o purificador que la música ejerce en el espíritu, el cual transmite asimismo a todas las partes que conforman el individuo, (y de manera análoga a la sociedad como macroorganismo, cuyos órganos son los individuos). La catarsis consiste así en una purificación, una sanación, una vuelta a la armonía entre partes que han sufrido una desincronización y que necesitan restaurar su unión para volver a estar en armonía.

En el sistema político platónico la música en tanto armonía, como parte fundamental del método dialéctico, cumple una función fundamental en la sociedad: la de ser un *pharmakon* o medicina; con ella es posible combatir las enfermedades del espíritu y, de manera análoga, las enfermedades de la sociedad que, recordemos, era el objetivo principal de Platón cuando comenzó el proyecto de la República. El arte de gobernar se instaura así en el sistema platónico como una *techne* que actúa como *pharmakon* para la sociedad, y restaura la armonía entre todas las partes que conforman la polis. La música, desde esta perspectiva como propiciadora de armonía, de orden y proporción, constituye un instrumento para dirigir los ojos hacia la virtud (dialéctica) y por ello, dice Platón, la música es el arte más apto para acceder al alma. La música no audible es la que posee el carácter de pretensión de educación buena.

Esta forma de catarsis actúa mediante mimesis, es decir, mediante la imitación; mediante la ejecución de ciertos ritmos y armonías clasificadas según para qué uso, se pretendía producir un movimiento en el alma de manera mimética, para que los elementos que se hubieran desajustado provocando así una inarmonía volvieran a sintonizar con las armonías correctas y así reestablecieran la salud, la armonía, en el individuo que adolecía. Se pretendía así generar un movimiento imitativo del alma con las armonías y órdenes adecuados para restaurar cada *kakofonia* restaurando los *ethoi* adecuados a una vida sana, los cuales se habían desviado y desequilibrado¹⁸⁰.

¹⁸⁰ La idea consiste en que, una persona que adolece de ser un alma apesadumbrada y triste puede “curar” o restaurar su ánimo mediante la escucha de una melodía y ritmo enérgicos, los cuales conduzcan al alma a movimiento para que, mediante la imitación de el *ethoi* propio de esta música, su alma aprehenda el carácter propio de ella, y la conduzca a ser más enérgica y alegre.

Este tipo de catarsis se denomina alopatía¹⁸¹, ya que su principio consiste en combatir la enfermedad con su contrario. Sin embargo, existe asimismo otra catarsis denominada homeopática, cuyo principio consiste en combatir el mal con su semejante¹⁸². Platón, como hemos dicho, hereda la concepción pitagórica de la catarsis alopatía, mientras que su discípulo Aristóteles desarrolla su concepción de la catarsis desde una perspectiva homeopática, analizando la producción del arte y su efecto en los hombres. Aristóteles construirá este enfoque desde una perspectiva en la que el individuo cobra mucho más protagonismo y donde su placer es legítimo por el mero hecho del disfrute y el deleite de la experiencia artística¹⁸³.

Aristóteles enfoca el estudio de la catarsis desde el ámbito de la teoría poética¹⁸⁴, desde el concepto de *poiein* que comprende la producción artística en general, y se acerca al concepto de catarsis mediante el análisis “del efecto que produce la tragedia en el alma del contemplador”¹⁸⁵. En la teoría de la tragedia aristotélica expuesta en la *Poética*, el término ‘*katharsis*’ aparece en la ligado indispensablemente a la definición de la tragedia (*Poet.* 1449b 6). Aristóteles caracteriza la tragedia como “la imitación de una acción seria y completa” (*Poet.* 1449b 6), pero dirá que la tragedia no sólo provoca la imitación de cierto tipo de actos que se representan en la propia historia trágica (*Poet.* 1451b 11), sino que también provoca la imitación de los efectos de la misma. La mimesis actúa en este contexto como principio fundamental, donde la acción constituye el objeto susceptible de imitación, y cuyos efectos producidos en el espectador son la compasión y el temor (*Poet.* 1449b 6; 1452a 9).

¹⁸¹ El término alopatía tiene sus raíces en los términos griegos *alos*, otro, contrario, distinto; y *patos*, sufrimiento. El principio de la alopatía como medicina consiste en la utilización de un *pharmakon* distinto o contrario a la enfermedad para curarla. Esta medicina alopatía combate las enfermedades con sustancias contrarias a las que han ocasionado la enfermedad con el fin de que los síntomas desaparezcan.

¹⁸² ‘Lo semejante cura lo semejante’ es la idea fundamental que reside tras la catarsis o medicina homeopática. La etimología de este término tiene sus raíces en los conceptos *homoios*, igual, semejante y *patos*, sufrimiento.

¹⁸³ Como ya hemos dicho, tras la muerte de Alejandro Magno en el 323 a. C. se produce la ruptura de la civilización griega abriendo paso a la nueva etapa histórica del Helenismo: no sólo se divide el imperio de manera desastrosa rompiendo el orden de gobierno existente, sino que, a nivel social se produce un abandono progresivo de las creencias y valores morales tradicionales; desaparece la fe en el Estado y la confianza puesta en él para resolver los problemas de la *polis*, hasta que finalmente la caída de Atenas en el 404 a. C. produce una crisis social y religiosa debido a la cual se cuestiona el poder y la bondad de los dioses, conduciendo así hacia un abandono de las normas y de los *nomoi*.

¹⁸⁴ En *Pol.*, 1439a y ss., Aristóteles expone su concepción del papel que la música desempeña en la educación y en la ‘ciudad ideal’.

¹⁸⁵ SÁNCHEZ PALENCIA, Á. (1996), p. 128.

En cualquier caso, para Aristóteles “el poeta es un hacedor, un creador, un imitador”¹⁸⁶ que, mediante el lenguaje, el ritmo y la armonía imita ciertos objetos, a saber, las acciones de hombres que actúan, y presenta asimismo el modo de imitarlas, distinguiendo entre la parte narrada y la actuada (*Poet.* 1452a 9). La imitación que se produce en la tragedia remite a un proceso creador del autor, no como una mera reproducción, sino como una recreación activa de la realidad, y cuyo éxito se debe a una causa intelectual ya que, según Aristóteles los hombres están inclinados naturalmente a la imitación (*Poet.*, 1548b 5-7). Aparte de las razones obvias por las que la imitación del comportamiento es útil para el hombre y su supervivencia, Aristóteles remarca la idea de que el hombre tiene deseo de aprender y que el aprendizaje produce en él la satisfacción de este deseo¹⁸⁷.

En el punto 2. 2. hablábamos de la importancia que encontró Platón en el papel del placer en la educación ya que, según dice, el alma no aprende mediante la fuerza, sino a través del placer y el deseo (*Rep.*, 536d-537a). Al hablar de la producción de arte, el deseo que se produce de la contemplación del arte tiene, según Aristóteles, un importante componente intelectual. Atendiendo a su utilidad, el estagirita se pregunta en *Pol.*, 1340a si acaso ésta remite a algo accidental, o si es la propia naturaleza placentera de la música la que provoca tal utilidad y si ésta, asimismo, “contribuye en algún modo a la formación del carácter y del alma”. Su respuesta será que, en tanto los productos del arte constituyen medios de aprendizaje, el placer estético constituye la razón misma del éxito del aprendizaje. El placer producido en estas representaciones artísticas consiste en que el espectador es capaz de reconocer el objeto imitado en esa representación, y que la causa de ello remite a la genialidad del creador, el cual ha conseguido exitosamente que el espectador reconozca el objeto imitado, además no como una mera reproducción, sino como un producto de una genialidad creadora que da vida a una realidad mediante la representación.

Aristóteles identifica el oído como un órgano privilegiado por encima del resto de sentidos, ya que puede “percibir cualidades sensibles provistas de *ethos*”¹⁸⁸. Según el análisis de Fubini, es el movimiento que existe en la música, la sucesión de los sonidos que somos capaces de identificar inmediatamente, el que produce el carácter ético de la actividad musical. Es precisamente este rasgo fundamental de la música, el reconocimiento de estos patrones de sonido, lo que produce su capacidad mimética, la cual genera asimismo placer¹⁸⁹.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁸⁸ FUBINI, E. (2018), p. 81.

¹⁸⁹ *Cf.* FUBINI, E. (2018), pp. 80- 81.

Según Aristóteles, ese reconocimiento del objeto imitado se convierte así en el impulso con el que se inicia el aprendizaje, el movimiento, y coloca al espectador, a aquel que aprende, en el contexto para poder aprehender la interpretación de la realidad imitada que el artista muestra mediante la obra de arte. Esta realidad mostrada, para que tenga efecto en el espectador, debe tener una coherencia intrínseca; en el análisis de la tragedia, dijo Aristóteles, “la unidad de acción consiste en una sucesión verosímil o necesaria de los elementos (hechos o acciones...) que abarca. [...] La imitación trágica constituye, pues, una estructura lógicamente ordenada.”¹⁹⁰

La acción de la tragedia, según este análisis aristotélico, provoca en el espectador dos sentimientos: en primer lugar, la compasión, frente a la persona ajena que está sufriendo de manera injusta una situación penosa o desgraciada. Este sentimiento se produce por el recuerdo cercano de una situación similar con la que nos sentimos identificados por proximidad, la cual provoca en el público que se compadezca del desgraciado por su claridad y cercanía. En segundo sentimiento que experimenta el espectador de la tragedia según el análisis de Aristóteles es el del temor; el temor hace que quien teme evite aquello que es peligroso, arriesgado o que puede resultar dañino de manera de manera inmediata¹⁹¹. El análisis aristotélico de la tragedia muestra cómo este sentimiento de temor se produce en el espectador en el momento en el que reconoce como temibles situaciones o acciones que los personajes representan en las historias trágicas, y que por ello mueve al espectador a compadecerse de quien adolece de tal temor¹⁹², es decir, de quien se sitúa moralmente como semejante al espectador ya que éste es capaz de identificarse con aquél¹⁹³.

El análisis aristotélico de la tragedia se resume así como un relato en el que se suceden una serie de situaciones lógicamente ordenadas y conectadas entre sí; éstas son representadas por ciertos personajes que realizan unas acciones unidas causalmente y que al mismo tiempo sorprenden al espectador, las cuales provocan en él temor y compasión. Según este análisis aristotélico ésta será la condición necesaria para que el proceso catártico pueda producirse; y este proceso además implica una racionalidad que se supone por parte del público, el cual puede seguir la línea argumentativa de la tragedia o, como lo llama Aristóteles, *logos trágico*¹⁹⁴. Aristóteles señala que es la fuerza argumentativa de la tragedia la que provoca

¹⁹⁰ SÁNCHEZ PALENCIA, Á. (1996), p. 135.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹² Cf. *Rh.* B 5, 1382a21-1383a12. “Es temible -afirma- todo aquello que, al sucederle o amenazar a otros, mueve a compasión” (*Rh.* 1382b26-27).

¹⁹³ SÁNCHEZ PALENCIA, Á. (1996), p. 140.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 146.

estos sentimientos, aun sin estar representada, y por tanto su valor es intrínseco a la historia, al relato, para que la provocación en el público de estos sentimientos sea efectiva.

Según el análisis de la *Retórica* de Sánchez Palencia, el valor y el éxito del poema trágico reside en su parte teórico-intelectual: por un lado el valor catártico del poema trágico relata un proceso causal de carácter universal, mediante el cual el espectador puede reconocer e identificarse individualmente con el carácter de los personajes y los efectos de la sucesión de acontecimientos hasta llegar al final trágico. Pero por otro lado, simultáneamente, la obra permite al espectador mantener la distancia con la ficción, lo cual le proporciona la seguridad de la distancia de ese final trágico; ésto requiere cierto desinterés por parte del mismo al contemplar la obra, sabiéndose el espectador a salvo de los efectos catastróficos ocurridos en la acción¹⁹⁵. La acción actúa mediante mimesis sobre el espectador de manera estética permitiéndole al espectador identificarse con la situación representada pero, gracias a la distancia, se puede dar el efecto catártico, movido por la compasión y la coherencia del relato.

En *Pol.*, 1340b y ss., expone el debate de “algunos” en torno a cuáles son los ritmos y melodías más apropiados para la educación, resolviendo que ello dependerá del grado de implicación del ejecutor en la práctica de los mismos. Este autor pone el acento en el valor teórico e intelectual de la producción musical por encima del valor de la ejecución (*Pol.*, 1341a y ss); el primero, propio de hombres libres, permite al hombre disfrutar de la música centrándose en el placer de la escucha musical, mediante el análisis de los modos y ritmos musicales; mientras que el segundo consiste en un trabajo manual, propio de esclavos y personas de menor *status* social, los cuales trabajaban con las manos¹⁹⁶. Rechaza asimismo la técnica musical “orientada hacia las competiciones”, ya que “el ejecutante no actúa con vistas a su propia excelencia, sino por el placer de los oyentes, y este placer es vulgar”, no propio de hombres libres, sino de “vulgares artesanos” (*Pol.*, 1341b)¹⁹⁷.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹⁶ Cf. FUBINI, E. (2018), p. 82.

¹⁹⁷ A pesar de no proscribir los efectos de ciertas melodías y ritmos, Aristóteles sí prohíbe la utilización de ciertos instrumentos para la educación de los jóvenes, debido a su carácter “contrario a la educación” (*Pol.*, 1341a y ss). Este es el caso de la flauta o *aulos*, instrumento que, sin embargo, sí puede ser utilizado para fines purificadores o catárticos, debido a su carácter orgiástico. Dice así, que este instrumento es contrario a la educación debido a que su práctica impide “servirse de la palabra cuando se toca” (*Pol.*, 1341a); según explica en 1341b, el relato mítico relata cómo Atenea, diosa de la ciencia y el arte, se deshizo de este instrumento después de descubrirlo, por no servir “en nada al desarrollo de la inteligencia”, y porque “deformaba su rostro”, lo cual restaba armonía a las facciones durante su ejecución.

En este sentido podemos ver que, a diferencia de Platón, el cual condenaba ciertos ritmos, armonías e instrumentos por su bajeza moral, Aristóteles considera que el uso de todos los instrumentos, ritmos y armonías son aceptables dependiendo de para qué sean utilizados. Un ejemplo de ello es que, frente a la desaprobación platónica de la ejecución de los ritmos y melodías ditirámicos en general, Aristóteles admite su ejecución en los ritos orgiásticos como útiles para el efecto catártico cuando se requiera hacer uso de ellos.

Frente al intento platónico de instaurar los valores morales más elevados por medio de la mimesis de los modos y los *ethos* que residen en las melodías y los modos musicales y en la literatura y la poesía, el poder catártico que desarrolla Aristóteles se centra en el poder de la compasión y la mimesis que despierta la experiencia estética.

CONCLUSIONES

Uno de los puntos que más importantes me han parecido de este trabajo es el que tiene que ver con la regulación de la educación artística y la oferta del ocio. Según mi punto de vista, el Estado debe encargarse de ofrecer a sus ciudadanos una oferta variada, completa y de calidad adaptada a todo tipo de público que posibilite el intercambio intergeneracional rico y fluido en las sociedades plurales y diversas en las que vivimos. Tal y como he dicho en reiteradas ocasiones a lo largo del trabajo, Platón presenta la necesidad de que el Estado se haga cargo de la organización y de la correcta ejecución de la misma a la hora de configurar una educación bien estructurada y justificada.

Estoy convencida de que una educación sin arte no es una formación completa debido a todos los beneficios intelectuales que trae consigo el desarrollo artístico en la mente humana. Las artes no sólo influyen en el desarrollo personal y social, en la mejora comunicativa con otros seres distintos a uno mismo; el desarrollo cognitivo que supone la práctica artística se desarrolla hasta unos límites desconocidos que, gracias a las neurociencias y el trabajo de investigación científico que se ha realizado en los últimos tiempos, estamos comenzando a atisbar, aunque tardaremos mucho tiempo en entender.

La contemplación del arte abre la mente y su ejecución estimula muchas partes del intelecto, explora nuevos caminos en la imaginación, mejora la coordinación física y previene de enfermedades mentales (si se desarrolla profesionalmente), proporciona una riqueza personal inconmensurable que trasciende las cualidades físicas e intelectuales de una persona y, según mi opinión, abre las puertas de lo espiritual. Los filósofos de los que hemos hablado

sabían esta realidad, por eso la música jugaba un papel tan importante en la educación, desde la filosofía de los pitagóricos y el legado platónico transmitido mediante el neoplatonismo, hasta la configuración en la Edad Media del Trivium y el Quadrivium en las que se cultivaban las Siete Artes Liberales: por un lado el Quadrivium estaba compuesto por la Geometría, la Aritmética, la Música y la Astronomía, digamos las materias más científico-matemáticas, los “saber exactos”; y por otro lado el Trivium estaba formado por la Gramática, la Retórica y la Lógica, los “saber humanos”. La noción de símbolo desarrollada por Platón y por Jámblico fue transmitida a la Edad Media como uno de los conceptos centrales para poder interpretar cualquier texto o escrito de la época, y para entender toda la filosofía desarrollada en función de él en esta etapa del conocimiento y de la historia.

El sistema educativo de este país ha ido dirigiendo su mirada paulatinamente hacia la especialización en las ciencias tecnológicas durante los últimos treinta años, ya que supuestamente son las que “miran hacia el futuro”; el desarrollo de las tecnologías en esta era entra perfectamente en el engranaje capitalista y consumista que se ha extendido por todo el mundo, y esto se debe a que “estar a la última” tecnológicamente hablando supone estar actualizado, y conlleva un incremento del capital y de la riqueza económica nacional, potenciando así el intercambio comercial entre países. En esto consiste precisamente la globalización, en que se diluyan poco a poco las fronteras entre países y culturas no sólo de manera física, sino también intelectual.

Las artes y las humanidades, en tanto que no producen objetos con los que comerciar de manera industrial, y como tienen, tal como dice Aristóteles sobre la música, el *telos* y el valor en sí mismas, pasan desapercibidas y al Estado no le interesa invertir en su investigación de algo que no produce, lo cual me parece totalmente equivocado y que denota una ignorancia y una falta de conciencia con respecto al valor que tiene el arte en la sociedad y el papel más fundamental que ha jugado a lo largo de toda la historia. A pesar de todo esto, creo que el problema reside en la base misma del Estado, ya que “no hay dinero” para invertir en este ámbito epistemológico, debido a la mala gestión de las administraciones públicas del Estado y al deficiente interés que denota éste en la educación y bienestar de sus ciudadanos.

La dirección hacia la que mira la sociedad actual es la de la deshumanización del individuo y el desapego hacia el resto de personas con las que convive. Mediante el arte se educa a las personas y se inculcan valores sociales y les permite comunicarse de una manera distinta. La música llega a lo más hondo de uno y manejar un lenguaje musical como medio de expresión es una riqueza incomparable; por ello es tan importante que los gobiernos se hagan cargo de

la configuración de una educación completa y de calidad, ya que de ello depende el tipo de ciudadanos con los que tendremos que convivir en sociedad, y es responsabilidad de todos que así sea. Los efectos buenos de la música están más que comprobados: la musicoterapia comienza a ser un tratamiento cada vez más extendido en no natos, en personas ancianas con enfermedades mentales, en terapia musical en familia...

Pienso en los antiguos griegos y en su sabiduría, en que ellos ya analizaron y dejaron constancia de la responsabilidad moral y cívica hacia sus congéneres, valores que a lo largo de la historia han cambiado de forma o han sido simplemente ignorados. Ellos daban a la educación una importancia más que fundamental porque entendían la trascendencia social que ello implicaba; una persona mal educada daría problemas al resto de ciudadanos de la *polis*. Este es un problema que Sócrates entendió perfectamente, ya que cuando lo acusaron de educar mal a los jóvenes (pervertirlos) su respuesta fue que eso no tenía sentido porque, ¿qué interés podría tener él en educar a malos ciudadanos si más tarde iba a tener que convivir con ellos?

Pienso en la crisis cultural que estamos viviendo en nuestra sociedad, en la que la importancia de las artes en la educación y cómo han sido progresivamente relegadas al ámbito privado. Para poder conseguir una educación artística de calidad el ciudadano debe encargarse por sí mismo de buscarla y costearla, de la misma manera que ocurre en el mundo del deporte; las distintas técnicas artísticas se aprenden de manera privada, y fuera de la educación reglada establecida en este país.

Termino con esta frase de Jordi Savall, obtenida de la carta dirigida al Ministerio de Educación, Cultura y Deportes en 2014 que he adjuntado en el Anexo II: “la ignorancia y la amnesia son el fin de toda civilización, ya que sin educación no hay arte y sin memoria no hay justicia”.

BIBLIOGRAFÍA

AUTORES ANTIGUOS

- ARÍSTIDES QUINTILIANO. *Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, Gredos, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Introducciones, traducción y notas de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid, Gredos, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri. Clásicos de Grecia y Roma. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- ARISTÓTELES. *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid, Gredos, 1988.
- ARISTÓTELES. *Política*. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez.. Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- DIÓGENES LAERCIO. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Traducción, introducción y notas de Carlos García Gual. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- EURÍPIDES, *Tragedias III. Las Bacantes*. Introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca. Madrid, Gredos, 1979. Páginas 323- 409.
- HOMERO. *Obras completas. La Iliada y La Odisea*. Versión directa y literal del griego. Traducción de Luis Segalá y Estalella, Barcelona, Montaner y Simón, 1927.
- HOMERO, *Iliada*. Madrid, Gredos, 1996. Canto I.
- JÁMBLICO. *Vida pitagórica*. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid, Gredos, 2003.
- PLATÓN. *Diálogos, VIII. Leyes*. Libro II, Madrid, Gredos, 1999.
- PLATÓN. *Diálogos IV. República*. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid, Gredos, 1998.
- PLATÓN. *La República*. Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres. Moralia XIII, Sobre la música*. Pseudo Plutarco. Fragmentos. Introducciones, traducciones y notas de José García López y Alicia Morales Ortiz, Gredos, Madrid, 2004.

AUTORES MODERNOS

- BERNABÉ, Alberto. *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Clásicos de Grecia y Roma. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza Editorial, 2008. Capítulo 4, *Los pitagóricos*, pp. 69-87.
- BERNABÉ, Alberto. *Himnos homéricos. La "Batracomiomaquia"*. Traducción, introducciones y notas de Alberto Bernabé Pajares. Gredos, Madrid, 1978. Introducción general.
- BERNABÉ, Alberto. *Historia de la Filosofía Antigua*. Edición de Carlos García Gual. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, Trotta, 2004. Cap. Orfismo y pitagorismo, pp. 73-87.
- BREHIER, Emile. *La filosofía de Plotino*. Trad. Lucía Piossek Prebisch. Buenos Aires, Ed. Sudamericana 1954.
- BUENO, Gustavo. *La metafísica presocrática*. Oviedo, Pentalfa, 1974. Capítulo segundo: "La Escuela Pitagórica".
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versión castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid, Alianza Editorial, 2018.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Historia de la Filosofía Antigua*. Edición de Carlos García Gual. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Capítulos: *Orfismo y pitagorismo*, Alberto Bernabé, pp. 73-87; *Sócrates*. Tomás Calvo Martínez, 113-129; *La filosofía de Platón*, Conrado Eggers Lan, pp.131-159; *Platón como pensador político*, Ute Schmidt Osmanczik, pp. 161-177. Madrid, Trotta, 2004.
- GROUT, Donald, PALISCA, Claude: *Historia de la Música Occidental, volumen I*. Madrid, Alianza Editorial, 2001. Capítulo 1. ' Vida y pensamiento en las antiguas Grecia y Roma'.
- HADOT, Pierre. *¿Qué es la Filosofía Antigua?* México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- JAEGER, Werner. *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, Madrid, FCE, 2017.
- MARROU. Henry-Irenee. *Historia de la educación de la Antigüedad*, Traducción de Yago Barja de Quiroga. Madrid, Akal, 1985.
- SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel. <<Catarsis>> en la Poética de Aristóteles. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, nº 13, 127-147. Servicio de publicaciones. Madrid, UCM, 1996.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *La estética antigua*. Traducción del polaco por Danuta Kurzyca. Traducción del latín y griego por Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Madrid, Akal, 1991.

ENLACE PÁGINAS WEB DE CONSULTA, REVISTAS Y ARTÍCULOS

- CALVO MARTÍNEZ, TOMÁS. *La crítica de Platón a la poesía y el arte*. 2007.
De animales y hombres: "Studia Philosophica" / Asunción Herrera Guevara (aut.),
2007, ISBN 978-84-9742-640-4, págs. 223-238.
- COSTA, Ivana. (2012) [Reseña sobre] Alberto Bernabé, *Platón y el orfismo. Diálogos entre religión y filosofía*, Madrid, Abada Editores, 2011, 397 páginas. Synthesis, 19, 142-150. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5205/pr.5205.pdf
- DARÍO GÓMEZ COLORADO, Rubén. *Filosofía de la música en la Antigua Grecia*. Universidad de Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, 2010. Disponible en:
<http://190.242.62.234:8080/jspui/bitstream/11227/1641/1/FILOSOFIA%20DE%20LA%20MUSICA%20EN%20LA%20ANTIGUA%20GRECIA.pdf>
- DIAGO JIMÉNEZ, José María. *El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Aristides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:
<http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/17577>
- JARAMILLO VEGA, Lohengrin. *Dioniso y la religión griega: entre Vernant y Detienne*. Funlam Journal of Students' Research, (4), 2019, pp. 87-97. Disponible en:
<https://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/JSR/article/view/3016>
- MONTERO HONORATO, Pilar. *Homero y la música*. Instituto de Historia Antigua de la Universidad de Oviedo, 1988. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2035140.pdf>
- VLASTOS, Gregory. *The historical Socrates and Athenian Democracy*, artículo en Published By: Sage Publications, Inc., 1983, pp. 495-516. Disponible en:
<https://www.jstor.org/stable/191447>

ANEXO I

ANEXO I

1. Etapa arcaica.



Fig. 1. *Mosaico de Orfeo.* Detalle de mosaico, Museo de Arte de Dallas.



Fig. 2. *Orfeo encantando a los animales.* Detalle de mosaico, Museo Arqueológico de Palermo.

La figura de Orfeo se encuentra representada a lo largo de la Historia del Arte como un personaje místico que puede presumir de tener una conexión especial con la naturaleza, capaz de hipnotizar y atraer a todo tipo de seres hacia sí mediante la ejecución de ciertas melodías y ritmos que, en principio, podían parecer inofensivos, pero que, sin embargo, constituían de hecho un instrumento de control. En nuestra era podemos encontrar leyendas similares como la alemana “Flautista de Hamelin”, en la que se relata cómo mediante su música el flautista consigue liberar al pueblo de las ratas que han colonizado sus calles; no sólo las atrae, sino que hace que entren en el río y mueran, es decir, que las tiene bajo control. Tras la datación realizada en el Museo de Arte de Dallas, se produjo la devolución del mosaico de mármol a la colección de Turquía a la que pertenecía esta pieza (que seguramente había sido robada de algún centro arqueológico turco). Esta obra fue datada sobre el 194 d. C. y en ella podemos observar una escena en la que Orfeo está domesticando a los animales con su lira.



Fig. 3. Kylix blanco con Apolo haciendo una libación, 480-470 a. C., Museo Arqueológico de Delfos.



Fig. 4. Pitágoras haciendo estudios de longitud de cuerdas, de aulos, de campanas y de vasos con distintos volúmenes de líquido. Aparece en el tratado musical *Theoria Musicae* de Franchino Gaffurio, 1492.

A Pitágoras se le ha representado en la Historia del Arte haciendo estudios de longitud de las cuerdas, o también con uno o con varios *aulos*, estudiando también sus proporciones y longitudes.

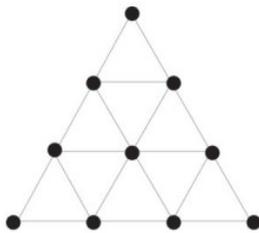


Fig. 5. *Tetraktys*: figura simbólica en la que se encuentra la forma perfecta y ejemplar; en ella se concentra la sabiduría universal, todos los números y sus operaciones posibles. Es símbolo de igualdad perfecta.



Fig. 6. Círculo de quintas. Nikolay Diletskyen, *Idea grammatiki musikiyiskoy*. (Moscú, 1679)

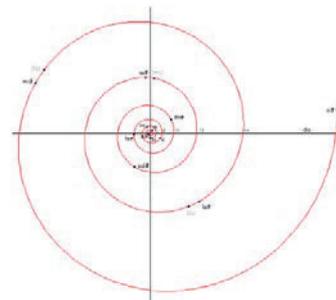


Fig. 7. Representación geométrica de la 'Coma pitagórica'.

Además de establecer los primeros intervalos consonantes, también se le atribuye a Pitágoras el establecimiento de una media armónica con la media geométrica; establece así relaciones entre esta media y el plano de la física conectando así la armonía del universo con las relaciones físico-numéricas que lo constituyen. Musicalmente establece el círculo de quintas (Fig. 6) a partir de la relación entre los armónicos de los distintos sonidos y una escala pitagórica de la cual surgen una serie de problemas de ajuste de sus armónicos para cerrar el círculo de las quintas: doce octavas consecutivas no suman una octava, sino que la exceden; a esto se le llamará "coma pitagórica" (Fig. 7).

Frente a este problema se propondrán soluciones en las que aparecerán diversas maneras de ajustar la escala y distintas afinaciones a lo largo de los siglos. Aunque el temperamento como teoría había sido expuesta por Bartolomé Ramos de Pareja en 1482, no se llevó a la práctica hasta principios del siglo XVIII, con Rameau y J. S. Bach entre sus defensores más entusiastas. Es entonces cuando J. S. Bach compone el Clave Bien Temperado y establece el ajuste de la escala que conocemos hoy en día, dividida en doce sonidos interválicamente iguales; esto es posible mediante el estrechamiento de las quintas y el ensanchamiento de las cuartas, haciendo que no suenen exactas preservando así la simetría en detrimento de la consonancia: ésta es la escala temperada o el temperamento igual. Demostró así que no era necesario cambiar la afinación para poder tocar obras en todas las tonalidades y escalas resolviendo así muchos quebraderos de cabeza de muchos teóricos, aunque sacrificando auditivamente la perfección de los intervalos justos y perfectos.

2. Instrumentos de la Grecia Antigua



Fig. 8. Algunos instrumentos de la familia de la cuerda, de viento y de percusión: lira, cítara, *aulos*, flauta de Pan, hidraulis, bucina o corno, *lituus*, tuba, tímpano, címbalos, sistro.

Fig. 9. Instrumentos de familia de cuerda: lira, *phorminx*, cítara.

Existían varios tipos de tambores como el *thympanon*, que consta de un parche tensado sobre madera en forma de círculo; se tocaba golpeando los dedos o con una baqueta y siempre era tocado por mujeres. La siringa o flauta de Pan fue inventada por Atenea y consagrada a Dionisos.



Fig. 10. De izda. a dcha. y de arriba a abajo: crótalos, címbalo, sistro, castañuelas y otro címbalo.



Fig. 11a. Lira, cítara y barbitón. Instrumentos de cuerda: la lira simboliza la poesía; la cítara, mayor que la anterior pero de la misma familia, propia de los músicos profesionales; y el barbitón o lira de siete cuerdas era mucho más grande para fiestas y ceremonias.



Fig. 11b. El *hydraulis* u órgano hidráulico es un instrumento de viento que funcionaba con un sistema similar al de los órganos actuales, sólo que mediante receptáculos llenos de agua se conseguía mantener la presión del aire necesaria para que el instrumento sonase.

Fue el primer instrumento de tecla y predecesor del órgano neumático actual. Fue inventado en Grecia en el siglo III a. C. y el intérprete de este instrumento se denominaba *hydraulés*.



Escucha y visionado recomendados:

- ▶ Instrumentos de Grecia y Roma: música para vivos, muertos y dioses
- ▶ Παῦσις | Ancient World Music | Ancient Greek Lyre, Rui Fu, and Bendir
- ▶ Roman water organ performance

172. Civilizaciones antiguas antiguas Grecia II (ss. VII-III), instrumentos musicales

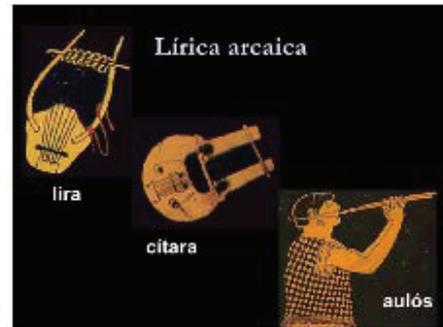
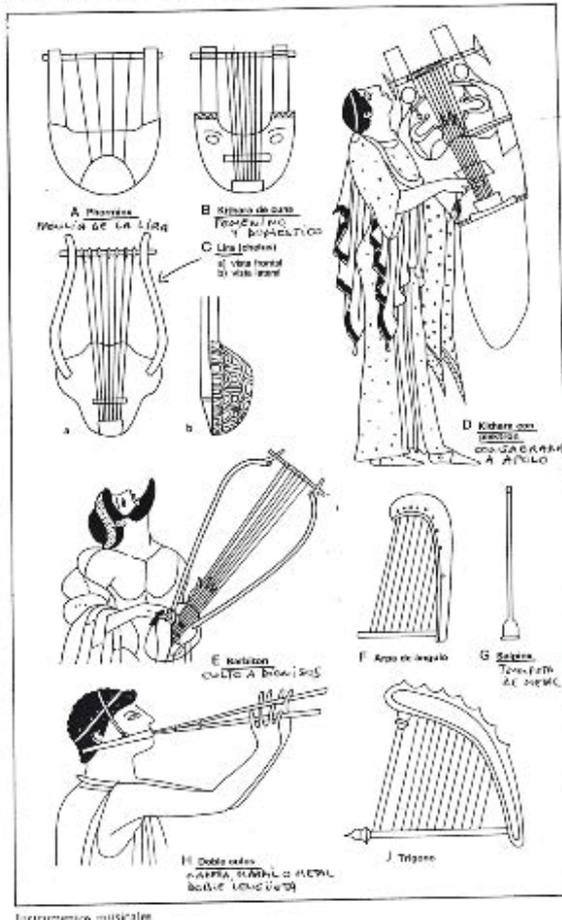


Fig. 12. Instrumentos de cuerda y aulos. El aulos o flauta doble estaba fabricado con un tubo de caña cónico y poseía unos quince agujeros a los que, en su evolución posterior, se les añadió llaves similares a los que posee el clarinete actual.

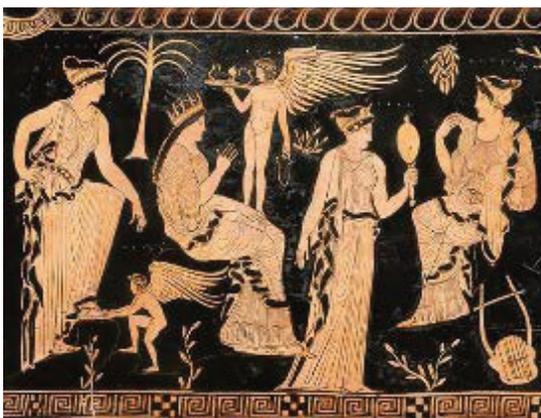


Fig. 13. Vasija de figuras rojas sobre fondo negro. Pinturas áticas, datadas en 400 a. C.; su autor fue Cadmus.



Fig. 14. Vasija de figuras rojas sobre fondo negro. Muestra a las nueve Musas cuyos atributos permiten identificarlas. Datada en s. V a. C.



Fig. 15. Vasija de figuras rojas sobre fondo negro. Esta pintura representa una clase de música; en ella aparecen instrumentos como la lira y el bastón con el que marcaban el *tempo* de la canción. La mayoría de estos instrumentos venían de Oriente Medio y los más usuales eran el arpa, o gran lira llamada *kithara*, y la flauta de doble caña, *aulos*, que es una chirimía griega primitiva.

Fig. 16. Ánfora de figuras rojas sobre fondo negro del Pintor de los Nióbides, datada ca. 460-450 a. C. En esta escena, tres mujeres bien vestidas se preparan para una sesión de música en la estancia de mujeres de una casa. Una de ellas está digitando un barbitón y sobre su cabeza cuelga una lira; enfrente de ella se encuentra una mujer con un *aulos* y la tercera mujer levanta la tapa de una caja.

La escena que presenta la fig. 16 es un mundo ocioso y cómodo en el que están tres mujeres preparándose; por la parte posterior del ánfora se pueden observar tres mujeres vestidas con la indumentaria de las ménades o seguidoras de Dionisos, que sostienen una antorcha y unas ramas de pino (quizá las mujeres de ambos lados del ánfora sean las mismas mujeres preparándose para el culto a Dionisos)



Fig. 17. Kylix con figuras rojas sobre fondo negro y relieve que representan la celebración del culto a Dionisos, el ditirambo.

El Dítirambo fue el género más importante de la época arcaica y fue el predecesor de la Tragedia. Dionisos y Apolo representaban las dos caras del ser humano: lo apolíneo estaba relacionado con el pensamiento, la razón, la moderación y la quietud, y el instrumento asociado a Apolo por excelencia era la lira; por otro lado, lo dionisiaco representaba la parte emocional del hombre y, por tanto, los sentimientos, el descontrol y el arrebato, y el instrumento asociado a él era el *aulos*.

Este rito religioso en honor a Dionisos representaba la naturaleza, la renovación, el renacer, y el nacer dos veces, como la primavera, y representaba la vuelta a la vida, dios de al vid y el vino, del descontrol de emociones. Durante los ritos se sacrificaba un macho cabrío en un altar; mientras ocurría el rito tres elementos musicales: los 'coreutas' se dedicaban a la parte del coro y de la danza y consistía en un coro de cincuenta hombre que bailaban frenéticos dando vueltas alrededor del altar; cantaban un himno con el que celebraban la muerte y resurrección del dios; los cantos se dividían en estrofas con la misma música y después de cada estrofa el corifeo aparecía y declamaba unos versos para adorarlo y alabar al dios.

En la tragedia de *Las Bacantes* de Eurípides (409 a. C.) la utilización del Coro fue un elemento fundamental en la acción dramática y el tema sobre el que se construía toda la historia siempre era la teomaquia de Dionisos; y estos dos elementos son propios de la etapa arcaica. A diferencia de otras tragedias, donde el coro juega un papel totalmente secundario y sólo aporta ciertos comentarios sin trascendencia, en esta tragedia el coro juega un papel fundamental, dando no sólo nombre a la propia tragedia, sino poniendo a cinco cantos corales de acuerdo para que den información relevante para la historia y dirijan la acción.

El Coro cumplía una función muy relevante en la representación debido a que separaba y a la vez ponía en contacto a los grandes héroes que sufren las catástrofes relatadas en la historia con los espectadores que estaban experimentando la catarsis trágica y sentimental de la compasión y el terror en la que los sumergía la obra. Como espectador, el Coro actuaba como guía para entender la acción y lo conducía sentimentalmente por los caminos que marcaba el autor, por tanto era hasta cierto punto un elemento de unión y de distanciamiento con la dramatización del mito.



Escucha y visionado recomendados:

- ▶ Himno órfico a Dionisos [Xáire Nympe/ Χαίρε Νύμφη]- Daemonia Nympe (sub. esp)
- ▶ La Música de Mesopotamia (Documental)
- ▶ UGARIT: himno a nikkal. La canción escrita más antigua.

3. Escritura musical y tratados musicales de la Antigüedad

NOTACIÓN CUNEIFORME



Fig. 18. Tableta cuneiforme de Nippur.

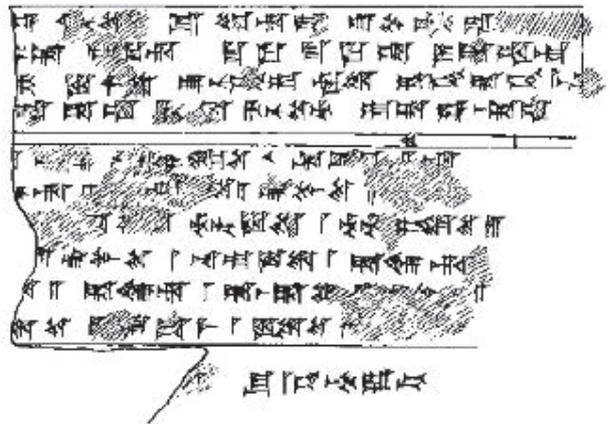


Fig. 19. Transcripción de tableta grabado con el sistema cuneiforme hurrita.

El rey de Sumeria, el rey Shulgi de la dinastía Ur, hace cuatro mil años se jactaba de haber establecido cierta teoría musical y también de saber tocar varios instrumentos. No se sabe exactamente qué quería decir cuando afirmaba que era capaz de “delinear sus movimientos ascendentes y descendentes”, de sus instrumentos, pero seguramente tendría relación con la invención de la notación musical babilónica, de la cual se han conservado muestras que datan del Imperio Medio Asirio, es decir 200 a. C.

La figura 19 muestra un canto religioso grabado en el sistema cuneiforme hurrita y que constituye otra de las piezas más antiguas que se conservan de música escrita; se descubrió en Siria a comienzos de los años cincuenta, aunque hasta 1972 no fue descifrada, y fue encontrada en unas excavaciones cercanas a la antigua ciudad de Ugarit.



MS 5105
Old Babylonian cuneiform musical notation. Babylonia, 2000-1700 BC
And in modern transcription

Fig. 20. Notación musical cuneiforme de la antigua Babilonia. Babilonia, 2000-1700 a. C.

NOTACIÓN ALFABÉTICA

El Epitafio de Seikilos (fig. 21), datado alrededor del 200 a. C. es un fragmento de inscripción epigráfica griega hallado en una columna de mármol puesta sobre la tumba que había hecho construir Sícilo (Seikilos) para su esposa Euterpe, cerca de Éfeso, en la actual Turquía. Esta muestra es un ejemplo de notación musical alfabética.

30 Historia de la música occidental, 1

nudo al muse y, si lo abandonan, pronto regresan a él, tal como no hacen con ninguna otra nota.¹⁶

ΕΠΙΤΑΦΙΟ ΤΟΥ ΣΕΙΚΙΛΟΥ

1. Notas musicales: C Z Z̄ K I Z I
 Όσον ζῆς ἐαυ- σου
 ritmo del texto: S L L L L
 ritmo de la música: S L L+S S S S L+S

2. Notas musicales: K I Z̄ I K O C O Φ
 μηδὲν ὄλ-ως σὲ λυ-κοῦ-
 ritmo del texto: L S S L D D L
 ritmo de la música: L S S S S L S+L

3. Notas musicales: C K Z I K I K C O Φ
 πρὸς ὄλ-γαν ἐ-στὶ τὸ τῆν,
 ritmo del texto: S S D S L D S L
 ritmo de la música: S S S S S S L S+L

4. Notas musicales: C K O I Z̄ K C C C X I
 τὸ τέλος ἀγαθὸς ὄλου-τελ.
 ritmo del texto: S S S C S S D L L
 ritmo de la música: S S S S S S L S+L

D = sílaba dicrónica.
 S = sílaba breve.
 L = sílaba larga.

] = posición probable de la Aesē.
 C = sílaba común.

Mientras vivas, sé siempre,
 que nada te perturbe. Lo vital es demasiado corto y el tiempo se cobra su derecho.
 Reimpreso de *Antike* 26:207-208 (1905) 171-172.

¹⁶ Antiquitates Peripateticas, 19.20 (S19a), trad. de H. S. Fursten in *The Works of Aristotle*, edición de W. D. Ross, vol. 7, *Problematika* (Oxford: Clarendon Press, 1927).




Fig. 21. Transcripción a la notación musical moderna del epitafio y *Epitafio de Seikilos*.



Escucha recomendada:

[Song of Seikilos - 1st century Greek song](#)

NOTACIÓN NEUMÁTICA



La notación neumática (fig. 23) es uno de los primeros sistemas de notación musical que comenzó a utilizarse a partir del s. VIII y hasta el s. XIII, y consistía en una serie de signos gráficos escritos por encima de un texto, los cuales representaban uno o varios sonidos y cómo se articulaban entre sí.

Esta notación no recoge el ritmo correspondiente a cada sonido, y sólo podían ser descifrados si se conocía la melodía antes.



Escucha recomendada:

[▶ Puer natus est nobis - Introito \(...\)](#)

Fig. 23. Notación neumática visigótica.
Antifonario de León, s. X.

En la fig. 24 podemos observar la mano guidoniana, que consistía en un sistema de notación musical en el s. XI para ayudar a los cantantes a leer a primera vista. Su uso fue promovido por Guido d'Arezzo, un músico medieval autor de varios tratados de teoría musical.

La mano aparece en varios manuscritos antes de la época de Guido como herramienta para hallar los semitonos. Sigebertus Gemblacensis (c. 1105) describió cómo Guido utilizaba las articulaciones de la mano para ayudar en el aprendizaje de su hexacordo.

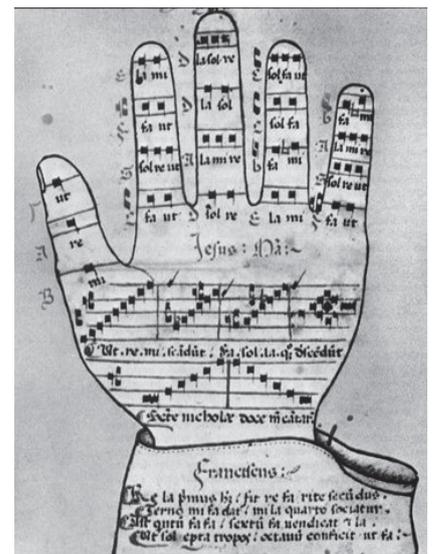


Fig. 24. Mano guidoniana.

NOTACIÓN MENSURAL

Este sistema de notación musical fue recogido por Franco de Colonia ca. 1250 en el tratado musical *Ars cantus mensurabilis*, o *El arte del canto medurado*, y fue usado hasta ca. 1600 para la música polifónica europea. A diferencia de la anterior, y tal como apunta su nombre, esta notación permite describir la duración de los sonidos con precisión mediante figuras de proporciones numéricas.



Fig. 25. Manuscrito de principios del siglo XVI en notación mensural, que contiene un *Kyrie* de J. Barbireau.



Fig. 26. *Belle bonne sage*, de B. Cordier.

Los teóricos medievales utilizan este nombre para referirse a la *musica mensurata* ("música medida") o *cantus mensurabilis* ("canción medible") que era la música polifónica definida rítmicamente de su época, frente a la *musica plana*, o *musica choralis*, es decir, el canto llano o gregoriano. Esta notación fue empleada fundamentalmente para composiciones de polifonía vocal, a diferencia del canto llano, el cual continuó utilizando el sistema más antiguo de notación neumática.

A partir del s. XVII se utiliza el sistema de notación musical que conocemos en la actualidad, con símbolos muy específicos que son capaces de expresar hasta los más mínimos detalles de medida y altura de los sonidos.

 Escucha y visionado recomendados:

- ▶ Baude Cordier: Circle Canon, "Tout par compas" (MANUSCRIPT ANIMATION)
- ▶ baude cordier BELLE, BONE, SAGE

El sistema de educación de la Antigüedad y las enseñanzas impartidas en las primeras universidades del Medievo estaba configurado por el Trivium y el Quadrivium; en el Trivium se estudiaban las artes humanas, o Humanidades: gramática, lógica y retórica, mientras que el Quadrivium estaba compuesto por las cuatro ciencias propedéuticas: aritmética, geometría, astronomía y música. Juntos, Trivium y Quadrivium constituían las Siete Artes Liberales, encaminadas hacia el estudio de la filosofía, el arte liberal por excelencia, y la teología.

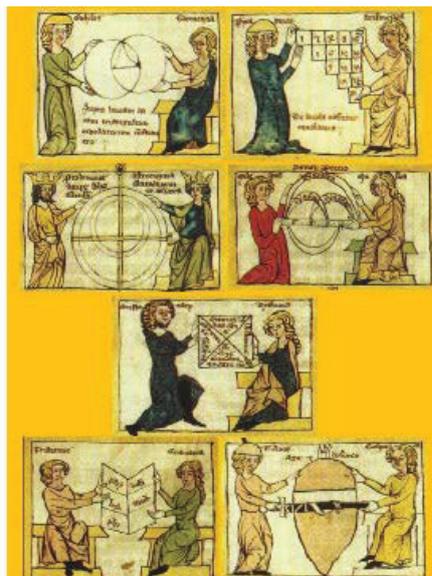


Fig. 24. *Las Siete Artes Liberales.*
Gramática, Retórica, Dialéctica, Aritmética,
Geometría, Astronomía y Música.

Fig. 25. Representación pictórica de las
Siete Artes Liberales. En la parte superior
el Quadrivium y en la inferior del Trivium.

ANEXO II

ANEXO II

Jordi Savall es un conocido violagambista español, director de orquesta y musicólogo, especializado en música antigua que ha dedicado la mayor parte de su vida a mantener, promocionar, valorar, recuperar, transcribir e investigar la Música Antigua de la Península Ibérica.

Esta es la carta escrita por Jordi Savall y dirigida al Ministro de Educación, Cultura y Deportes, el señor Don José Ignacio Wert, en la que comunica su rechazo voluntario del Premio Nacional de Música 2014. En esta carta explica que realiza este sacrificio como un grito de protesta y rebeldía ante la despreocupación e irresponsabilidad de las autoridades hacia la promoción y manutención del arte en nuestro país, haciendo que los músicos no sólo no puedan sobrevivir realizando su trabajo debido a las condiciones que deben cumplir e impuestos que deben pagar, o lo hagan malamente, sino que además la ignorancia eche a perder el trabajo de investigación de valiosos expertos como Savall, que han dedicado su vida a la investigación del arte y a mantenerlo vivo día tras día, y que me ha servido de inspiración como músico, como artista y como persona.

Me ha parecido correcto incluir en un anexo este trabajo debido a lo bien expresado que está y las buenas formas que utiliza para hacer una crítica pública de la situación de los artistas en la actualidad en este país nuestro que es España. Como músico, comparto la mayoría de las opiniones, si no todas, que Savall expone tan brillante y concisamente en esta carta. En mi opinión, es vergonzosa la manera en que se nos invita a consumir arte en este país y, en especial, el trato que reciben los artistas, que están abandonados a su suerte y a que cada uno sea capaz de sobrevivir como “buenamente” pueda, sin ningún tipo de respaldo económico, o prácticamente inexistente según qué casos, para poder realizar su tarea como músicos e investigadores, “abandonados a su suerte”.

En especial comparto la crítica que hace Savall al Ministerio de Educación, Cultura, y Deporte; no sólo resulta extraño que exista un Ministerio que agrupe materias de tan diversa índole como si de un cajón de sastre se tratara, ‘educación, cultura y deporte’, sino que el punto más conflictivo y paradójico de la situación consiste en el inexistente interés en la promoción e investigación en el arte y la poca financiación que recibe este sector a nivel nacional, mientras que al mismo tiempo el Ministerio lleva el estandarte de la promoción de la cultura. Las administraciones públicas se “lavan las manos” realizando y organizando eventos “culturales” en los que la cultura brilla por su

ausencia, mientras que los verdaderos expertos con proyectos y objetivos reales están relegados a un segundo plano desde el que no pueden hacer nada más que resignarse al puesto en la jerarquía de intereses nacionales en el que se encuentra la cultura.

Como artista española me identifico con la crítica que realiza esta eminencia, experto en música antigua en España, me avergüenzo de cómo se trata a los artistas y al arte en este país y alzo mi voz poniendo de manifiesto que la culpa de que el consumo de arte haya disminuido la tienen las administraciones del Estado y los Ministerios que no realizan correctamente su labor y que están dirigidos por personas inexpertas en esos ámbitos que deben organizar y gestionar públicamente.

Gracias a personas como Savall, que marcan la diferencia, hemos llegado a tener los privilegios de los que gozamos cada día; opino que es muy valiente renunciar a un premio nacional como crítica de la ironía que es ser músico en este país y la hipocresía de las Autoridades, que se adjudican el mérito del trabajo de otras personas después de haberlas dejado abandonadas cuando pidieron ayuda. Por tanto sólo puedo agradecer a este maravilloso profesional su arrojo y determinación, y su coherencia vital entre lo que cree y cómo actúa.

30 de octubre de 2014
Sr. José Ignacio Wert
Ministro de Educación, Cultura y Deportes
Gobierno de España

Distinguido Sr. Wert,

Distinguidos Señores del Jurado del Premio Nacional de Música 2014,

Recibir la noticia de este importante premio me ha creado dos sentimientos profundamente contradictorios y totalmente incompatibles: primero, una gran alegría por un tardío reconocimiento a más de 40 años de dedicación apasionada y exigente a la difusión de la música como fuerza y lenguaje de civilización y de convivencia y, al mismo tiempo, una inmensa tristeza por sentir que no podía aceptarlo sin traicionar mis principios y mis convicciones más íntimas.

Lamento tener que comunicarles pues, que no puedo aceptar esta distinción, ya que viene dada de la mano de la principal institución del estado español responsable, a mi

entender, del dramático desinterés y de la grave incompetencia en la defensa y promoción del arte y de sus creadores. Una distinción que proviene de un Ministerio de Educación, Cultura y Deportes responsable también de mantener en el olvido una parte esencial de nuestra cultura, el patrimonio musical hispánico milenario, así como de menospreciar a la inmensa mayoría de músicos que con grandes sacrificios dedican sus vidas a mantenerlo vivo.

Es cierto que en algunas contadas ocasiones he podido beneficiarme, a lo largo de más de 40 años de actividad, de alguna colaboración institucional: la celebración del V Centenario del descubrimiento de América, las pequeñas ayudas a giras internacionales y recientemente las invitaciones del Centro Nacional de Difusión Musical a presentar nuestros proyectos en Madrid. Pero igual que la inmensa mayoría de músicos y conjuntos del país, he seguido adelante solo con mi esfuerzo personal sin contar jamás con una ayuda institucional estable a la producción y materialización de todos mis proyectos musicales. Demasiado tiempo en que las instancias del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes que usted dirige continúan sin dar el impulso necesario a las diferentes disciplinas de la vida cultural del Estado español que luchan actualmente por sobrevivir sin un amparo institucional ni una ley de mecenazgo que las ayudaría, sin duda alguna, a financiarse y a afianzarse.

Vivimos en una grave crisis política, económica y cultural, a consecuencia de la cual una cuarta parte de los españoles está en situación de gran precariedad y más de la mitad de nuestros jóvenes no tiene ni tendrá posibilidad alguna de conseguir un trabajo que les asegure una vida mínimamente digna. La Cultura, el Arte, y especialmente la Música, son la base de la educación que nos permite realizarnos personalmente y, al mismo tiempo, estar presentes como entidad cultural, en un mundo cada vez más globalizado. Estoy profundamente convencido que el arte es útil a la sociedad, contribuyendo a la educación de los jóvenes, y a elevar y a fortalecer la dimensión humana y espiritual del ser humano. ¿Cuántos españoles han podido alguna vez en sus vidas, escuchar en vivo las sublimes músicas de Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero o Tomás Luis de Victoria? Quizás algunos miles de privilegiados que han podido asistir a algún concierto de los poquísimos festivales que programan este tipo de música. Pero la inmensa mayoría, nunca podrá beneficiarse de la fabulosa energía espiritual que transmiten la divina belleza de estas músicas. ¿Podríamos imaginar un Museo del Prado en el cual todo el patrimonio antiguo no fuera accesible? Pues esto es lo que sucede con la música, ya que la música viva solo existe cuando un cantante la canta o un músico la toca, los músicos son los verdaderos museos vivientes del arte musical. Es gracias a ellos que podemos escuchar las Cantigas de Santa María de

Alfonso X el Sabio, los Villancicos y Motetes de los siglos de Oro, los Tonos Humanos y Divinos del Barroco... Por ello es indispensable dar a los músicos un mínimo de apoyo institucional estable, ya que sin ellos nuestro patrimonio musical continuaría durmiendo el triste sueño del olvido y de la ignorancia.

La ignorancia y la amnesia son el fin de toda civilización, ya que sin educación no hay arte y sin memoria no hay justicia. No podemos permitir que la ignorancia y la falta de conciencia del valor de la cultura de los responsables de las más altas instancias del gobierno de España, erosionen impunemente el arduo trabajo de tantos músicos, actores, bailarines, cineastas, escritores y artistas plásticos que detentan el verdadero estandarte de la Cultura y que no merecen sin duda alguna el trato que padecen, pues son los verdaderos protagonistas de la identidad cultural de este país.

Por todo ello, y con profunda tristeza, le reitero mi renuncia al Premio Nacional de Música 2014, esperando que este sacrificio sea comprendido como un acto revulsivo en defensa de la dignidad de los artistas y pueda, quizás, servir de reflexión para imaginar y construir un futuro más esperanzador para nuestros jóvenes.

Creo, como decía Dostoyevski, que *la Belleza salvará al mundo*, pero para ello es necesario poder vivir con dignidad y tener acceso a la Educación y a la Cultura.

Cordialmente le saluda,

Jordi Savall



Escucha y visionado recomendados:

Jordi Savall. Les voix humaines

FOLÍAS DE ESPAÑA - Concierto de Jordi Savall

GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

Glosario de términos musicales

- Instrumentos melódicos e instrumentos percusivos: existe una gran división dentro de la clasificación de los instrumentos que se refiere a la preponderancia de la función melódica que cumplan frente a la función rítmica o percusiva. Decimos que tocamos una flauta para ‘entonar una melodía’ mientras que percutimos un tambor para ‘marcar el ritmo’.

- Ritmo: es la ordenación de los sonidos y los silencios en el tiempo. Consta de células rítmicas más o menos extensas, que pueden repetirse a lo largo de cierto intervalo de tiempo de manera más o menos simétrica. Los sonidos y los silencios que componen las células rítmicas pueden tener una mayor o menor duración, y se representan mediante figuras en la notación musical. Las células rítmicas, según los golpes o acentos de los que se compongan (fuerte-débil, fuerte-débil-débil) darán lugar a los compases (binarios, ternarios, cuaternarios); y la subdivisión de cada una de esas partes podrá ser binaria o ternaria. Estos compases simples pueden también combinarse dando como resultado los compases compuestos.

- Melodía: está conformada por una serie de sonidos que expresan una idea musical. Los sonidos, que son generalmente de distinta altura y duración, son ordenados en células melódicas, las cuales se combinan con células rítmicas, dando lugar a una frase melódica. Las frases melódicas tienen un sentido, y suelen estar compuestas a modo de pregunta-respuesta. La melodía es por lo general el elemento característico de una pieza, lo que nos permite reconocer una canción. Se convierte en el elemento más importante de identificación de una pieza precisamente porque está compuesta de manera imitativa, y suele repetirse en varias ocasiones a lo largo de la misma; de esta manera el oyente consigue identificarla precisamente por esa reiteración. Mediante la melodía se expresa la idea principal de la pieza. Puede haber melodías vocales, compuestas para ser cantadas con o sin texto, y melodías instrumentales, pensadas para que las ejecuten instrumentos melódicos. Desde Platón la música vocal se sitúa por encima de la instrumental, ya que es la voz la que lleva el mensaje, el *logos*, mientras que la música instrumental es mera ejecución.

- Melos, mele: Arístides Quintiliano define la música como la “ciencia del *melos* y de lo que concierne al *melos*”, y acto seguido distingue entre el *melos* perfecto y el *melos* instrumental, continuando así con la tradición platónica donde la música vocal se sitúa por encima de la instrumental. El *melos*, pues, consta de armonía, ritmo y dicción.

- Armonía: es el elemento que sustenta, acompaña, apoya y refuerza la melodía y el resto de elementos musicales que conforman una obra. Frente a la melodía, compuesta por una sucesión de sonidos, la armonía consiste en la ejecución simultánea de éstos. A través de ella podemos identificar la tonalidad de la pieza, y analizar las relaciones que existen entre los acordes y resto de sonidos que componen la obra en sí. La armonía es la parte dedicada al estudio de los acordes y forma parte de los estudios de composición musical; es la base sobre la cual se incorporan el resto de elementos musicales que conforman una obra: podríamos decir que es el tejido que sostiene la pieza.

Hoy en día es costumbre escuchar una melodía acompañada de unos acordes, pero durante muchos siglos la melodía sonaba sola. A partir del Ars Nova (s. XIV), la polifonía en la composición de música sacra fue permitida por la Iglesia Católica, pero hasta entonces la composición en la música occidental había consistido en escalas y melodías, que o se ejecutaban sin acompañamiento, o tan solo eran acompañadas por intervalos perfectos. Los intervalos disonantes estaban prohibidos por la Iglesia.

- Intervalo: un intervalo musical es la distancia entre dos notas musicales o entre dos sonidos de igual o diferente altura. Suele medirse según las notas de una escala que haya entre medias de dos sonidos, o bien por la diferencia de tonos y semitonos que existan entre ellos. En nuestro sistema de afinación occidental, regido por el temperamento igual existen 12 semitonos en una escala; el semitono se establece así como la unidad de medida de distancia interválica entre dos sonidos. Hay además intervalos consonantes y disonantes; los consonantes son la octava, la quinta y la cuarta justos, los cuales constituyen los intervalos perfectos y más armónicos o consonantes.

- Armónicos: son uno de los parámetros que configuran el timbre propio de una fuente de sonido, bien sea un instrumento o la voz humana. Los armónicos, junto con otros parámetros como la amplitud, permiten distinguir un instrumento de otro o reconocer la voz de una persona.

- Escalas y modos griegos: los modos, recogidos por Aristoxeno de Tarento en su tratado *Elementa harmonica*, consisten en la organización de siete sonidos ascendentes separados por distancias de tono o semitono, y establecen los fundamentos teóricos de lo que más tarde han

sido denominadas las escalas musicales. Los modos griegos son: lidio, frigio, dórico, hipolidio, hipofrigio, locrio o hipodórico y el mixolidio; y remiten a las escalas utilizadas tradicionalmente en los pueblos que les dan nombre. Las notas que componen todos los modos son siempre las mismas, solo que cada vez se empieza por una, y por tanto varía el orden de los intervalos en las escalas homónimas.

- Nomos, nomoi: el concepto de *nomos*, o *nomoi* en plural, se traduce como ‘ley’. Según Fubini, en el *nomos* es un tipo de canción, pero es ‘ley’ y es ‘costumbre’, y bajo esta ley se componían todas las melodías y ritmos en esta época antigua, siempre conforme a los *nomoi* que establecían qué melodías podían acompañar a qué ritmos, y para qué ocasiones podían utilizarse. Un *nomos* en la sociedad griega constituía una forma o un modelo en base al cual era posible componer una obra musical de unos rasgos muy concretos y característicos. Indicaba cuál era la combinación adecuada de las distintas armonías, ritmos y modos musicales; aunque lo que verdaderamente dotaba de carácter a un *nomos* era el *ethos* propio de cada celebración, es decir, al *ethos* ligado a cada tipo de evento social. El término *nomos* también se puede referir una melodía, o canto que se da en la naturaleza, bien sea la voz humana o el canto de los pájaros. Según la tradición que recoge Pseudo Plutarco fue el propio Terpandro el que inventa los *nomoi*, y los utilizaba como instrumento educativo para moldear el carácter de sus propios pupilos.