

La música de las esferas. Cicerón, Macrobio y Favonio.

Pégolo, Liliana; Cardigni, Julieta.

Cita:

Pégolo, Liliana; Cardigni, Julieta (2006). *La música de las esferas. Cicerón, Macrobio y Favonio*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/julieta.cardigni/73>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pxud/ugw>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

PRÓLOGO

ACERCA DE LA MÚSICA DE LAS ESFERAS

Generalidades

Pocas ideas han cautivado a lo largo de la historia la imaginación y el entendimiento de los hombres de occidente como la vieja -y según veremos- siempre nueva doctrina de la “Música de las Esferas”. De igual modo, pocas ideas han tenido orígenes tan oscuros y formulaciones tan variadas. Platón y Cicerón la emplearon para sugerir vastas alegorías morales; Copérnico y Leibniz, como un punto de partida válido para explicar el Universo. En principio, lo esencial de la doctrina se deja decir así: los planetas, reguladas sus órbitas, distancias y velocidades por proporciones numéricas, producen al girar un complejo simultáneo de sonidos (no siempre inaudible para los mortales) que resulta en la expresión de la *armonía* numérica que constituye el fundamento general del cosmos. Cada planeta (y, según la cosmología de la antigüedad, la esfera que lo contiene) produce un sonido de altura particular cuya relación interválica con el sonido de la esfera vecina es un exacto reflejo de la relación numérica que hay entre las velocidades de ambos y sus distancias recíprocas.

Dicho así, lo que acabamos de escribir es casi una inconveniencia. Reducir la *música de las esferas* a sus datos esenciales es empobrecerla, pues lo más interesante es sin duda el enorme conjunto de variaciones al que esta idea estuvo sujeta desde la antigüedad temprana hasta bien entrada la modernidad. En ese intervalo ella ha sido muchas cosas: la expresión utópica de un mundo moral y socialmente “reconciliado”, una promisoría fuente de panaceas médicas por descubrir, la clave siempre elusiva de esa criptografía en la cual Dios escribió su “otro” Libro. Muchas veces fue también un lugar común, una fórmula copiada hasta la náusea por quienes apenas la entendían.

Tal como la planteamos arriba, la doctrina induce a una primera pregunta: si el “sonido” que producen los planetas es generalmente inaudible a los mortales, ¿qué queda sino la pura relación numérica entre ellos, y por qué se llama “música” a esto? Nunca estuvo claro si la imposibilidad de los mortales de oír estas armonías celestes se debía a la imperfección de la naturaleza humana o a razones de otra clase. Jámblico (s. III – IV d.C.) sostenía que sólo un varón de especiales virtudes morales e intelectuales como su admirado Pitágoras de Samos (a quien se atribuye la invención de la doctrina) era capaz de percibir *físicamente* estos sonidos. Macrobio afirmaba, en el siglo V d.c., que los mortales no podemos dar cuenta de la música de los astros simplemente porque ella constituye el fondo sonoro continuo de todo el universo, y así, todos *oímos* constantemente la armonía del cosmos, pero no somos conscientes de ello. Otros comentaristas afirmaban en cambio que dicha armonía solo podría ser audible para quien pudiera viajar a través de las órbitas de los planetas, condición esta de cumplimiento harto más engorroso que la legendaria virtud pitagórica.

Entendemos entonces que la *música de las esferas* puede pensarse bajo dos aspectos, que no se excluyen mutuamente:

- a) como la afinidad o concordancia entre la música y el orden cósmico, producto de un sustrato numérico común a ambos;
- b) como el sonido real y audible (para quien reúna ciertas condiciones o se encuentre en determinado lugar) que los planetas producen al desplazarse.

Por supuesto, el primer aspecto implica una concepción de la música familiar al lector que haya frecuentado a algunos filósofos de la antigüedad o a algunos tratadistas del alto medioevo: es ella, sobre todo, un conjunto de relaciones de orden matemático entre cuerpos (diríamos nosotros) y en tanto disciplina, no consiste en otra cosa que el *estudio* de tales relaciones. De ahí nace la tripartición, instituida por Boecio en el siglo VI, de la música en “mundana, humana e instrumental”. La primera, identificada con la música de las esferas, es la que, hallando su objeto en relaciones de orden absoluto y eterno, posee mayor jerarquía ontológica y por lo tanto, mayor valor como disciplina y conocimiento. Las otras dos en cambio, son reflejos sublunares, “sensoriales” de la primera.

El fondo último de la doctrina, entonces, es la fe en un vínculo *sustancial* (no meramente analógico) entre el cosmos, el alma, la mente, el cuerpo y los intervalos sonoros. Un curso inagotable de nociones acerca del poder terapéutico de la música halla origen en esta idea, como se sabe.

A Pitágoras, en el siglo VI a.C., se imputa el descubrimiento de la armonía numérica que gobierna el Universo, aunque Plutarco atribuye nociones similares a los caldeos (babilonios) y otros comentaristas de la antigüedad, a los hebreos.¹ Aristóteles, en su *Metafísica*,² hace el siguiente resumen de las creencias de los pitagóricos:

Al ver que las diferencias de la escala musical eran expresables en números, y puesto que muchas otras cosas parecían modeladas en su naturaleza por el número, y el número parecía ser lo primero en toda la Naturaleza, pensaron que los números eran los elementos de todas las cosas, y que el firmamento entero era una escala y un número.

Según la leyenda, Pitágoras entendió que un intervalo sonoro es cierta relación proporcional que puede discernirse comparando diferentes longitudes de una cuerda. De esta manera, los intervalos pueden expresarse como relaciones simples: 2:1 = octava (*diapasón*), 3:2 = quinta (*diapente*) = 4:3 cuarta (*diatesarón*). Estos primeros intervalos nacen de la serie 1, 2, 3, 4 que los pitagóricos llamaban *tetráktys*, y que poseía para ellos un valor sagrado, pues era el origen de todas las relaciones numéricas que regulan el *kósmos* o “totalidad ordenada” de lo creado.

La palabra griega *harmonía* significó en un principio “ajuste, conciliación, adaptación”, e incluso “pacto”. Galeno la empleó en el sentido de “unión” para designar, por ejemplo, la juntura de dos huesos. Para algunos teóricos griegos del siglo V a.C.

¹ Diógenes Laercio (*Vidas de los Filósofos* VIII, 3) narra que Pitágoras realizó un viaje por Oriente, donde estudió las ciencias de los egipcios y caldeos. Hoy en día tiende a creerse que muchas de las ideas atribuidas a Pitágoras por sus adeptos posteriores son en realidad un conjunto de tradiciones orientales (mesopotámicas y egipcias) llegadas a Grecia en tiempos muy remotos.

² Aristóteles, *Metafísica*, A5, 985b.

denotaba el modo de afinación de un instrumento, es decir, la disposición de intervalos dentro de una escala, e incluso, llegó a significar el conjunto de modos particulares de ejecución (intervalos, ritmos, registros, timbres) característicos de la música de una zona geográfica específica (“armonía eolia”). Para Filolao, pitagórico del siglo IV a.C., la palabra indicaba la conciliación de elementos diferentes u opuestos a través de relaciones numéricas, conciliación que da origen al *kósmos*. Como hemos visto, tales relaciones se observaban de manera *ejemplar* en los intervalos musicales que originan la escala diatónica, por lo que los pitagóricos parecen haber ensanchado el campo de significación de la palabra *harmonía* hasta hacerla coincidir con el orden del Universo mismo.

¿Qué tiene de extraño, entonces, que los planetas engendren sonidos musicales durante su curso?

Entusiastas y escépticos

A diferencia del flogisto, del basilisco y de otras entidades arrojadas sin apelación al museo de las invenciones desacreditadas, la música de las esferas *siempre* tuvo entusiastas y *siempre* tuvo detractores, o más bien, escépticos. Conviene entenderla, pues, no como una teoría que alguna vez estuvo a tiro de una desmentida irrevocable, sino como una suerte de polémica que, bajo distintos avatares, ha atravesado muchas épocas. Es cierto, como señala James Haar, que los entusiastas parecieron multiplicarse cada vez que hubo un reflujo neoplatónico (digamos, hacia los siglos IV y XV),³ pero incluso en el siglo pasado, pensadores como Alfred North Whitehead seguían admirando la esencial belleza de la doctrina y seguían considerándola como una fuente de inspiración científica. Los escépticos, en cambio, nunca dejaron de admitir que hay un orden en los cielos, pero se resistieron a llamar a este orden *música*, y tendieron a pensar que cualquier concurrencia de número entre tal o cual intervalo sonoro y la revolución de tal o cual planeta eran fenómenos que bien podían pasársela el uno sin el otro: simples casualidades que la medición posterior podía desmentir o enturbiar y, en todo caso, ayunas de consecuencias. De esta manera, las piruetas de los astros resultaban inaudibles, no porque hubiera arduos trabajos que cumplir o incómodas posiciones que adoptar para ganarse el derecho a oírlas, sino simplemente porque tales sonidos no existían ni habían existido nunca.

El primero y más ilustre de los aprensivos fue Aristóteles, quien en *De Caelo*,⁴ propone un firmamento ordenado pero más bien silente. En el siglo XV, Johannes Tinctoris, compositor y célebre teórico musical, proyectaba este eco:

No puedo seguir callando frente a las opiniones de muchos filósofos entre los que se encuentran Pitágoras y Platón, y otros posteriores como Cicerón, Macrobio, Boecio e Isidoro, quienes dicen que las esferas del cielo giran de acuerdo con modulaciones armónicas (...) Por el contrario, creo en Aristóteles, en sus

³ Haar, James: “The pythagorean Harmony of the Universe”, en Philip P. Wiener (ed.) *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York, Charles Scribner’s Sons, 1973-74. Vol. IV, p. 41.

⁴ Aristóteles, *De caelo*, B9, 290b.

*comentadores y en los filósofos de nuestra época, quienes han demostrado sin apelación que en los cielos no hay sonido alguno, ya sea en potencia o en acto.*⁵

Para Sir Thomas Browne, en el siglo XVII, el vínculo entre “orden cósmico” y “música” no era mucho más que una vaga semejanza:

*Hay música dondequiera hay armonía, orden o proporción, y hasta allí podemos sustentar la “música de las esferas”, pues el bien ordenado curso y los desplazamientos regulares de los astros, aunque no suenan al oído, tocan notas llenas de armonía en el entendimiento.*⁶

Y luego, en su cruzada contra los errores del vulgo, emplea la *música de las esferas* como tópico para descalificar cierta creencia que aún circulaba en su tiempo, según la cual los cisnes cantaban como humanos porque tenían cuerdas vocales iguales a las de los humanos:

*Ciertamente, quien ha sido mordido por la Tarántula nunca se curará con esta música, y con igual previsión podemos esperar oír la armonía de las Esferas.*⁷

Algo más tarde, Jonathan Swift atribuye el pasatiempo de “escuchar la música de las esferas” a los insufribles laputianos, quienes servían el pan en forma de paralelepípedos y conos -tal su amor por la geometría-, mientras eran prolijamente engañados por sus mujeres con los habitantes de la isla vecina. Estos caballeros (caricaturas de los filósofos racionalistas) no solo podían escuchar las armonías celestes, sino también reproducirlas en sus feos instrumentos musicales:

*La segunda mañana, cerca de las once, el rey en persona seguido de sus privados y oficiales, luego de preparar sus instrumentos musicales, los tocaron durante unas tres horas sin descanso, de manera que quedé bastante aturdido por el ruido, cuyo significado no pude comprender de ningún modo hasta que mi tutor me informó. Dijo que los nativos de su país tenían los oídos adaptados para escuchar “la música de las esferas, que solían tocar en ocasiones, y en la que los cortesanos se hallaban ahora preparados para ejecutar su parte”.*⁸

Sin embargo, los siglos de Tinctoris, de Sir Thomas Browne y de Swift fueron también, respectivamente, los de Marsilio Ficino, Kepler y Athanasius Kircher, quienes dedicaron su vida entera a profundizar en la doctrina y a investigar sus consecuencias últimas. Nada nuevo: parte de la complejidad intelectual de la modernidad es tal vez hija

⁵ Tinctoris, Johannes, *Liber de Arte Contrapuncti* (1477), I, Prólogo.

⁶ Sir Thomas Brown, *Religio Medici* (1643), IX.

⁷ Sir Thomas Brown, *Pseudodoxia Epidémica* (1672), XXVII.

⁸ Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels* (1726), 3, 2.

directa de algunas “consecuencias” que el obstinado Kepler encontró en una idea desechada ya por Aristóteles como una quimera.

De la antigüedad a la modernidad

Un resumen de la historia de la *música de las esferas* excedería en mucho la hospitalidad del presente libro. Sus derivaciones místicas, arquitectónicas, medicinales, por no mencionar las simplemente astronómicas, son incontables. Ofreceremos, sin embargo, unas breves noticias previas para introducir al lector en los textos que se presentan aquí.

a) Antecedentes griegos

Como hemos dicho, la invención de la doctrina se atribuye a Pitágoras de Samos hacia el siglo VI a.C., pero lo que sabemos de las enseñanzas de Pitágoras nos ha llegado a través de una multitud de escritores de la antigüedad clásica y tardía, es decir, posteriores en unos 600 y 1000 años a la muerte del “maestro”. De Platón, Aristóteles, Arquitas de Tarento (s. IV a.C.), Filolao (s. IV a.C.), Claudio Ptolomeo (s. II d. C.), Arístides Quintiliano (s. III a. C.), Diógenes Laercio (s. III d. C), Jámblico (s. III-IV d. C) y Porfirio (s. IV d. C) provienen las fuentes de las que hoy se deduce el pensamiento pitagórico (en el caso de Aristóteles, como antagonista), no sin un buen cúmulo de problemas interpretativos que aún hoy subsiste.

Los antecedentes escritos más conocidos y sistemáticos se encuentran en dos de los diálogos platónicos: *Timeo* y *República*. En el *Timeo* (35,36), Platón cuenta que el “alma del mundo” que anima a todas las cosas, fue creada por el demiurgo hacedor del Universo a partir de una mezcla...

...del ser indivisible, eterno e inmutable, del ser divisible que deviene en los cuerpos y de una tercera forma de ser, hecha de los otros dos.

El demiurgo combinó estas tres formas y dividió el compuesto resultante de acuerdo con la proporciones de la *tetráktys* pitagórica, es decir, de acuerdo con las razones numéricas correspondientes a los intervalos musicales. Con ese material formó también las órbitas de los planetas, por lo que estas entidades comparten con el alma la misma materia y, por decirlo así, la misma “estructura”.

Sin embargo, los cielos del *Timeo* no “suenan”, solo son sustancialmente idénticos al alma y al mundo físico en virtud de su composición “interválica”. La idea de un universo sonoro “en acto” se encuentra en el Libro X de la *República* (614-621). Allí, Platón narra el famoso *mito de Er*, que puede considerarse una alegoría del destino de las almas justas. Er es un guerrero caído en batalla, elegido por la divinidad para volver a la vida sin pasar por el Leteo, el río cuyas aguas borran la memoria, y atestiguar así ante los hombres lo que ocurre tras la muerte del cuerpo. En las regiones ultraterrenas, Er presencia un modelo del firmamento, compuesto por hemisferios concéntricos que giran en direcciones y a velocidades distintas. Cada uno de estos hemisferios produce un sonido diferente que se reúne con los demás en armonía. El sistema yace en el huso de la “Necesidad”, madre de las *moiras* Atropo, Láquesis y Cloto, quienes con sus manos imprimen movimiento a los planetas y unen sus voces a ellos, cantando las cosas “pasadas, presentes y futuras”.

b) La época tardoantigua: antecedentes latinos

Excepción hecha de una breve referencia en Plinio,⁹ el primero y seguramente el más célebre de los escritos latinos que mencionan un cosmos cantante es *El sueño de Escipión*, texto que compone el libro VI de la *República*, de Marco Tulio Cicerón (s. I a.C.). Similar en muchos aspectos al *mito de Er*, de la *República* platónica, el texto narra la visión o sueño de Escipión Emiliano, tribuno militar durante la tercera guerra púnica, en el que las almas de su abuelo Escipión, llamado *El Africano*, y de su padre Paulo le muestran las cosas futuras y las cosas últimas. Escipión ve que triunfará sobre Cartago y que será llamado a salvar la República. Sus ancestros le advierten entonces sobre los peligros y las intrigas que le acecharán en ese último trance, y le instan a practicar la piedad y la justicia, pues hay una morada celeste “segura y definida”, donde los hombres justos que han servido al ideal republicano gozan de la vida eterna. En esa patria celestial, a la que se le permite el ingreso en sueños, Escipión contempla las revoluciones planetarias y escucha el sonido que estas producen, mientras Escipión el viejo le exhorta a despreciar las cosas terrenales y perseverar en la virtud, que alguna vez habrá de reunirlos allí con sus antepasados.

Al igual que en Platón, la música de las esferas funciona aquí como promesa de una *reconciliación* absoluta del hombre con el cosmos en la otra vida. El alma armoniosa (es decir, virtuosa), una vez cumplido su destino, alcanza las regiones celestiales y puede escuchar lo que a los mortales les está vedado.¹⁰ Ahora bien, para un romano del siglo I a.C., la virtud no es sólo un asunto “individual” sino social, o más bien “cívico” y en este caso, se identifica con el servicio a la república romana. Cicerón hace extensiva aquí la noción de armonía a la República, y de alguna manera, la hace participar también de la eterna danza de los cielos.

A mediados del s. IV d. C, Ambrosio Teodosio Macrobio escribe para su hijo un *Comentario* en dos libros acerca de *El sueño de Escipión*. Allí penetra con devoción e ingenio en los tópicos tradicionales del platonismo pitagórico que Cicerón toca en su escrito. Este homenaje del neoplatónico alcanzó un destino curioso, pues durante muchos siglos, el texto ciceroniano sobrevivió físicamente como apéndice del comentario de Macrobio. Puede decirse que, para las generaciones medievales, la principal autoridad *teórica* respecto del tema de la música de las esferas será Boecio, pero *El sueño de Escipión* (unido al comentario macrobiano) dominará en el imaginario.

Anicio Manilio Severino Boecio, autor de la conocida *Consolación de la Filosofía*, dice en el libro I de su *De institutione musicae*: “*Musicam naturaliter nobis esse conjunctam*”: la música nos es connatural o más bien, consustancial, declarando con ello un completo programa platónico-pitagórico. Sus explicaciones de la música de las esferas y sobre todo, su división de la música en jerarquías serán lugar común en la teoría de los siglos posteriores.

c) La edad media

⁹ Plinio, *Historia Natural*, 2, 84.

¹⁰ La “armonía del alma” es un tema proverbial entre los pitagóricos. Para ellos, el ejercicio ascético y el conocimiento de la armonía universal eran formas de purificación y elevación, que preparaban el alma para su retorno “armónico” a los astros, de donde provenía originalmente.

Los medievales conocieron la doctrina a través del *Timeo*, traducido en forma parcial y comentado por Calcidio en el siglo IV y, sobre todo, a través de Boecio Macrobio, Marciano Capella y San Isidoro, puesto que en la alta edad media la circulación de los textos de Platón y de los pitagóricos griegos era sumamente escasa.

Las referencias a *El sueño de Escipión* (conocido a través de Macrobio) en los tratados musicales medievales son muy numerosas. Sin embargo, la autoridad a la que se acude con mayor frecuencia es Boecio, sobre todo respecto de la división de la música en *mundana*, *humana*, e *instrumentalis*. Muchas veces, los tópicos de Boecio se expresan en los tratados medievales casi a la manera de fórmulas, con una copia más o menos exacta sus palabras. Así, la famosa pregunta-argumento expuesta en *De Institutione musicae* (I, 2):

“Qui enim fieri potest, ut tam uelox coeli machina tacito silentique cursu moueatur?” (¿Pues quién podría hacer que tan veloz aparato como el de los cielos se moviera con un curso silencioso?)

se repite de forma casi idéntica, por ejemplo, en *Musica Disciplina*, de Aureliano de Réome, en la *Epistola* de Adelboldo, en *De harmonica institutione*, de Regino de Prum y en las anónimas *Glossae in Micrologum*. Otro tópico muy común es la indicación de Boecio de que la *musica mundana* puede observarse en el curso regular de las estaciones y en todo fenómeno cíclico de la Naturaleza.

En el siglo XI, Guido al referirse a la *musica mundana* dice “...esto es más útil a los filósofos”. Hacia esta época, los tratadistas musicales comienzan a dirigir su atención a problemas nuevos (al menos, nuevos para la teoría): cómo enseñar las notas a los cantores, cómo combinar correctamente los intervalos en la polifonía, como *medir* el tiempo musical y sobre todo, cómo anotarlo. Recordemos que, en la edad media temprana, un tratado sobre música se pretende menos una recolección exhaustiva (una *Summa*, como se intentará más tarde o como era costumbre en la última antigüedad) que un resumen o, en el mejor de los casos, una sobria monografía. Hacia la época de Guido, el rango de un tratado no alcanza ya para exponer *todo* lo que se sabe o debe aprenderse sobre el tema, y por ello, los teóricos deben empezar a dejar cosas afuera. Así, el *Micrologus* (c.1025) (“breve discurso” o “sinopsis”) del Aretino simplemente no habla de la materia pitagórica, salvo una breve mención en el vigésimo (¡y último!) capítulo. De igual manera, el *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia (c.1260), una de las primeras obras sobre la notación del ritmo musical del medioevo, empieza exactamente donde terminan sus predecesores, sin el acostumbrado repaso de las autoridades antiguas y sin mencionar siquiera la *musica mundana*.

Pero el hecho de que los teóricos debieran ajustar el foco de sus especulaciones no significa que el asunto de la *musica mundana* se alejase de su preocupación o de su interés. El tema, como veremos, no pierde vigencia sólo porque se necesite otro lugar donde ponerlo. En los escritos “comprehensivos” del siglo XIV (obras de intención global, divididas en varios libros) se siguen invocando las autoridades tradicionales de la *musica mundana* como *El sueño de Escipión*: así lo atestiguan entre otros, el *Speculum musicae* de Jean de Muris, el *Speculum* de Jacobo de Lieja, el *Lucidarium* de Marchetto de Padua y el *Quatuor Principalia*, atribuido a Simon Tunstede. Ni hablar de las referencias a Boecio. Lo que cambiará, por cierto, son las valoraciones que algunos tratadistas hacen de la importancia de la *musica mundana* respecto de la *humana* y la *instrumentalis*. Esto, en

muchos casos, es un reflejo del mayor o menor grado de acercamiento de ciertos autores a la filosofía aristotélica, recobrada en Occidente a partir del siglo XIII.

d) La modernidad

A principios del siglo XV tiene lugar en Italia un renacimiento del platonismo, fundado la posibilidad del leer nuevamente los diálogos vertidos directamente del griego al latín. Manuel Chrysoloras, bizantino, traduce hacia esta época la *República*, y Marsilio Ficino, las obras completas del Ateniese. En su comentario al *Timeo*, Ficino retoma los tópicos de la doctrina de la música de las esferas y procura establecer de manera más sistemática las relaciones del macrocosmos sonoro con el “microcosmos”, es decir, con la fisiología y la mente humanas. Encuentra así, por ejemplo, que la proporción 8: 4: 2: 1 (es decir, la *ratio* correspondiente a la octava) es la que conviene a los humores corporales en tanto “consonancia perfecta”. También relacionó los intervalos musicales con los signos del zodiaco y los analizó en función de la procesión mística del alma y su retorno final a Dios. Hay aquí pues, un resurgimiento de la doctrina desde una perspectiva algo diferente de la medieval, centrada sobre todo en Boecio y Macrobio. Este resurgimiento y la nueva lectura de los textos platónicos implicará que algunos componentes de la tradición platónico-pitagórica (sobre todo aquellos referidos a la relación entre los intervalos musicales y el “microcosmos”, es decir el cuerpo y la mente del hombre) que habían quedado un tanto olvidados durante la edad media, vuelven a entrar en escena.

Ha sido costumbre de ciertos historiadores sugerir que, hacia el Renacimiento, la *música de las esferas* ya no era asunto de importancia entre los músicos (léase, entre los tratadistas musicales) para quedar confinada al ámbito de preocupación de (algunos) filósofos y astrónomos. Es decir que la doctrina era para entonces un polvoriento tópico “medieval”, excepto tal vez en la obra de Zarlino, quien procura darle un “nuevo” sentido. La sugerencia es un poco abusiva. En 1493, un teórico tan relevante como Franchino Gafori (o *Gaffurius*, como gustaba firmar) publica su enorme *Theorica Musica*, en cinco libros, con un abundante capítulo en el Libro Primero dedicado a la *musica mundana*. En esta obra, Gafori buscaba compendiar de manera “enciclopédica” todo el saber antiguo y moderno respecto de la música en tanto número. Hoy en día solemos estar mucho más familiarizados con otra obra de Gafori (*Practica Musica*), publicada en 1492, y ello sólo por cuestiones de historia de la técnica y notación musicales. Nos resulta difícil entender que ambas obras, la “práctica” y la “teórica”, fueran en su momento parte de un mismo impulso. Por otra parte, hemos visto que unos años antes de Gafori, Johannes Tinctoris rechazaba la música de las esferas no ya como un asunto alejado de su incumbencia, sino como un simple disparate. En esto ya le había antecedido Johannes de Grocheo, otro famoso teórico, a fines del siglo XIV. Hay que recordar que las diversas tendencias respecto de la música de las esferas (al entusiasmo, al escándalo, al aburrimiento) siempre convivieron mezcladas, y que por ello tal vez no conviene ofrecer una lectura *dirrecional* o progresiva de ese vaivén.

De igual modo, para algunos contemporáneos nuestros sigue resultando “curioso” que un mismo impulso guiara a Johannes Kepler en su búsqueda de las leyes del movimiento de los astros y, al mismo tiempo, en su intento de adscribir las esferas planetarias a los sólidos regulares. Así, la obra de Kepler resultaría un lugar de confluencia de saberes “medievales” y “renacentistas”, donde se arriba a conclusiones científicamente válidas a partir de supuestos “extravagantes”. Se acepta el punto de llegada, pero no el

punto de partida. El siguiente párrafo de Whitehead es buena réplica a esta manera de leer a Kepler y, de paso, a esta manera de leer a teóricos como Gafori:

La fe en la razón es la confianza en que la naturaleza última de las cosas reposa en una armonía que excluye la mera arbitrariedad (...). La fe en el orden de la naturaleza que ha hecho posible el crecimiento de las ciencias es un ejemplo particular de una fe más profunda. Experimentar esta fe es (...) saber que este sistema incluye la armonía de la racionalidad lógica y la armonía del logro estético; es saber que, mientras la armonía de la lógica se asienta en el universo como una necesidad férrea, la armonía estética yace ante ella como un ideal viviente que moldea el flujo general en su tortuoso progreso hacia concepciones más bellas, más sutiles.¹¹

Kepler descubrió que los planetas se mueven en órbitas elípticas (no circulares, como se pensaba), y que su velocidad de desplazamiento varía según se hallen más cerca (*perihelio*) o más lejos (*afelio*) del Sol (recordemos que el Sol no se halla en el centro de la elipse que describe el planeta, sino en uno de los focos). La diferencia de velocidad angular del planeta en estos puntos de la elipse da una razón o proporción que es idéntica (o casi) a la de los intervalos musicales. Por ejemplo: Saturno se mueve con una velocidad angular de 106'' diarios en el *afelio* y de 135'' diarios en el *perihelio*. La razón 135:106 es cercana a 5:4, que es la proporción correspondiente al intervalo de 3ra. mayor. Cuando Kepler comparó proporcionalmente las velocidades angulares de diferentes planetas entre sí, encontró que podía derivar una escala completa, al igual que Pitágoras lo había hecho con el monocordio. Más aún: halló que el sistema planetario compone un conjunto simultáneo de intervalos que *cambian* constantemente según los astros se acercan o se alejan del Sol. Nos interesa saber que Kepler aceptó la idea de las órbitas elípticas sólo en tanto ellas prometían una forma más compleja de armonía cósmica, y que sus descubrimientos surgieron de esta voluntad de hacer honor a formas más sutiles, más bellas, es decir: más *verdaderas*, del viejo saber pitagórico.

Ignoramos la retórica con la que los hombres del futuro sabrán desentenderse de nuestras creencias, pero tal vez adivinen en los antiguos un mejor discernimiento estético para edificar sus relatos. Ellos concedieron al firmamento entero las virtudes de la Música. Nosotros hemos hecho del Universo un acólito de nuestras propias inclinaciones bajo la forma de ruidosos estallidos, abismos voraces y alienígenas sabihondos, cuando no francamente inciviles.

El presente libro

Los textos seleccionados aquí constituyen las fuentes latinas más antiguas de la música de las esferas. Los escritos de Cicerón y Macrobio son de un valor literario tal vez no inferior al de los correspondientes fragmentos platónicos y, ciertamente, mayor que el de muchos relatos pitagóricos de la antigüedad. Nos gustaría, pues, que el lector ingresara en ellos desde esta perspectiva y no tanto desde su "importancia" teórica. Si, además, ellos

¹¹ *Science and the Modern World* (1925), citado por Kuntz, Paul en "Whitehead's Category of Harmony: Analogous Meanings in Every Realm of Being and Culture", *Process Studies*, The Center for Process Studies, Claremont, Spring-Summer, 2000, Vol. 29, Number 1. pp.43-65.

cumplieran algún papel en la edificación moral de quien hojea este libro, nos sentiríamos excedidos de satisfacción, que no es por “modernos” que nos resignamos hoy en día a la simple lectura estética del gran orador romano, sino más bien por tímidos.

Aunque *El sueño de Escipión* ha sido traducido al español en muchas oportunidades, los comentarios de Macrobio y de Favonio no han gozado de ese privilegio. Por lo menos, las autoras de este libro declaran no haber hallado hasta el momento ninguna versión castellana de los mismos, siquiera de difusión limitada. Por ello, entre otras consideraciones, han dejado de lado los problemas de crítica textual en las traducciones que se ofrecen.

Cabe por último señalar que tanto las traducciones como los estudios preliminares son originales, y fueron encargados especialmente para este volumen. Esperamos que el lector encuentre en él un digno comienzo de esta “Biblioteca de Música”.

Pablo Massa
agosto 2005

Acerca de las ediciones y de la presente traducción

Los textos latinos se han tomado las siguientes ediciones:

-Cicerón, *Somnium Scipionis*, introduzione e commento di Alessandro Ronconi, Felice le monnier, Firenze 1967.

-Willis, I., *Ambrosii Theodosii Macrobiani Saturnalia apparatus critico instruxit, In Somnium Scipionis comentarios selecta varietate lectiois ornavit*, I. Willis, vol. 2 *Ambrosii Theodosii Macrobiani Commentarii in Somnium Scipionis*, edidit Iacobus Willis, accedunt quatuor tabulae, Teubner, Leipzig 1970 (reimpresión 1994).

-Holder, Alfred, *Favonii Eulogio Disputatio in Somnium Scipionis*, Teubner, Leipzig, 1901 (Thesaurus Musicarum Latinarum).

Las traducciones son originales y se han hecho teniendo en cuenta el interés principal de la presente colección.

Acerca de los textos bibliográficos, se han consignado únicamente algunos títulos básicos y aquellos referidos específicamente, si bien existe una abundante bibliografía sobre el tema.

**MARCO TULLIO CICERÓN: ACERCA DE LA REPÚBLICA (DE RE PUBLICA):
EL SUEÑO DE ESCIPIÓN (SOMNIUM SCIPIONIS)**

ESTUDIO PRELIMINAR, NOTAS Y TRADUCCIÓN POR LILIANA PÉGOLO

Estudio Preliminar

Ubicación de El sueño de Escipión en el marco de la obra ciceroniana

Marco Tulio Cicerón, nacido en Arpino en el año 106 a. C y muerto por orden de Marco Antonio en el 43 a. C., compuso *Acerca de la república (De Re Publica)* entre los años 54 y 51 a. C.; la obra está constituida por seis libros,¹² según consta en la correspondencia del autor, pero sufrió varios cambios en el plan compositivo que afectó el número de sus partes.¹³ El tiempo de la composición coincide con el próximo enfrentamiento entre Julio César, triunfante vencedor de los pueblos galos, y Cneo Pompeyo, el elegido de los caballeros y el senado romanos, para poner límite a los intentos cesarianos de unificar el poder bajo su égida. Este enfrentamiento no es el duelo de dos enemigos políticos, hasta hace poco formando parte del Primer Triunvirato, sino que representa el antagonismo de dos concepciones profundamente enraizadas en la historia social de Roma.

En una atmósfera de incertidumbre e imprevisibilidad política, Cicerón escribe *El sueño de Escipión (Somnium Scipionis)*, sabiendo que cualquiera fuera el resultado de la contienda, el vencedor impondría una dictadura, aun cuando el signo político de Pompeyo coincidiera con la defensa que Cicerón había hecho de los privilegios aristocráticos. En el año 51 a. C., Cicerón aún conservaba algunas esperanzas de servir a Pompeyo como operador político o mediador del que sería el *príncipe*, es decir, la contracara de las figuras tiránicas que parecían imponerse en el espectro mediterráneo. Pero se desprende de la lectura del libro VI, del que se conservan solo una parte, algunas citas y resúmenes de autores posteriores,¹⁴ cierto dejo nostálgico que traduce la visión del escritor por una Roma en pleno proceso de transformación.¹⁵

La confrontación del ideal ciceroniano del estadista con los hombres de la política romana contemporánea conduce hacia la desilusión provocada por el mismo sistema; el amargo desencanto que se observa en las páginas de *El sueño de Escipión*, funciona como disparador de la teoría escatológica sobre la inmortalidad del alma. Asimismo se advierte que el deseo de alabanza y la obtención de la gloria terrena, bienes tan estimados por los romanos, son mostrados en su aspecto más precario, ya que la finitud de los hombres y el carácter cíclico del cosmos acaban con todas las cosas humanas.¹⁶

Siguiendo el modelo genérico de los diálogos platónicos, Cicerón fusiona los conceptos de la prosa retórica no literaria con el rigor filosófico de una escritura aseverativa, produciendo una modalidad discursiva a la cual la crítica ciceroniana

¹² Del texto se conservan los tres primeros libros, con numerosas lagunas, el IV y el V sumamente fragmentarios y del VI, por transmisión de Macrobio, el mito final conocido como “el sueño de Escipión”. Cf. Grimal, Pierre: *Cicerón*. Buenos Aires, 1984, Capítulo VI: “Del retorno del exilio a la guerra civil”, p. 86.

¹³ Levi, Adolfo: *Historia de la filosofía romana*. Buenos Aires, 1979. Capítulo IV: “M. Tulio Cicerón”, p. 80: La obra estaba planificada en nueve libros.

¹⁴ Angelo Mai en el año 1822 descubre en un palimpsesto vaticano el único ejemplar que se tiene sobre el texto ciceroniano, el cual había permanecido perdido. Con respecto al *Somnium*, este tuvo una tradición filológica propia, ligada al misticismo neoplatónico del siglo IV d. C. y a lo largo del Medioevo hasta la aparición de Dante Alighieri.

¹⁵ Cicerone: *Somnium Scipionis*. Introduzione e commento di Alessandro Ronconi. Florencia, 1967. “Introduzione”, p. 11.

¹⁶ Ibid.

denomina ensayo.¹⁷ Al igual que el filósofo, el ensayista transmite una sabiduría que, en este caso, tiende a atenuar, según las tendencias de la época, la severidad analítica con el uso de la alusión y la metáfora. La formación de Cicerón como orador lo encamina progresivamente a la filosofía; es por ello que la retórica aparece como una mediadora entre el proceso de conceptualización y la palabra puesta al servicio de la acción. La oratoria, en fin, lo obliga a asumir las exigencias filosóficas, pero humanizando el lenguaje y la estructuración lógica de la tesis que trata de probar.¹⁸

Particularmente en *Acerca de la república*, Cicerón reflexiona sobre la naturaleza de las ciudades, atribuyendo a un carácter innato de los hombres, su necesidad de reunirse en sociedades institucionalizadas que requieren de tiempo para constituirse, según un modelo de justicia que atribuye a cada uno lo que le pertenece por su derecho y estado jurídico.¹⁹ Quien se haga cargo de mantener la “concordia de los diferentes órdenes sociales” deberá poner en práctica la suma de sus virtudes y como recompensa, recibirá la morada de las almas inmortales. Este es el paradigma del “príncipe” que Cicerón defiende frente a los desmanes que la Roma republicana sufre desde el siglo anterior, cuando se desatan los enfrentamientos civiles entre patricios y plebeyos, fundamentalmente, entre sus representaciones partidarias: los *optimates* y los populares.²⁰

Relaciones de El sueño de Escipión con la filosofía y la historia

En general en *Acerca de la república* y de manera particular en *El sueño de Escipión*, el autor más citado es Platón; pero más que un inspirador del diseño de la obra, el filósofo ateniense es la fuente de un vasto repertorio de imágenes, basado en la repetición de *tópoi* o lugares comunes que Cicerón emula. Pero Platón no es el único de los filósofos precedentes al que acude el de Arpino, sino que puede advertirse la influencia aristotélica, en lo que respecta a lo compositivo,²¹ y la influencia de la filosofía estoica de Panecio y Posidonio.

En cuanto a la redacción de *El sueño*, son variados los motivos tradicionales que se fusionan; por una parte se acepta que la forma es ciceroniana, sobre todo el hecho de entretener en el mismo plano textual, la narración mitológica sobre el destino de las almas en el mundo de ultratumba, y la recreación de un contexto histórico estrictamente romano.²²

¹⁷ Véase al respecto Michel, Alain: “Rhétorique et philosophie dans les traités de Cicéron”. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I Band 3. Berlin-New York, 1973, pp. 158ss.

¹⁸ Se observará en el comentario posterior a *El sueño* que la enunciación de la tesis constituye un ejercicio de retórica que se enraiza con los cuestionamientos filosóficos. Estos permiten buscar, detrás de las circunstancias particulares, la sabiduría eterna. Michel, Alain, *op.cit.*, pp. 164ss.

¹⁹ Grimal, P.: *op.cit.*, pp. 86ss.

²⁰ La distribución de los tópicos a lo largo de la obra es la siguiente: en la Introducción Cicerón señala su preferencia por los estadistas y oradores sobre los filósofos, a diferencia del ideal platónico; en el libro I se refiere a la esencia y origen del Estado; en el II describe el ejemplo romano. En el libro III demuestra que la justicia es el fundamento de la ciudad; en el IV trata acerca de las instituciones y como estas deben asegurar la felicidad y bienestar de los ciudadanos. El siguiente se refiere a la formación del “príncipe”, rector de los asuntos del Estado y el VI es una continuación del anterior. Cf. Levi, A.: *op.cit.*, p. 81.

²¹ A. Ronconi, *op.cit.*, p. 21, señala que Aristóteles hacía uso de una “composición mixta” al adaptar a la prosa ciertas características propias de la poesía.

²² Cicerón, al igual que Platón, denominó a su obra *De Re Publica*; pero cabe recordar que la palabra “*Politeía*”, que es el nombre con el que se debería conocer la obra platónica, es una transcripción del griego, la cual se traduce por *Política*; sin embargo la obra griega se la conoce vulgarmente por *República*. Así como

Por otra pueden reconocerse fuentes diversas que testimonian el eclecticismo filosófico de su autor,²³ sobre todo aquellas que proceden del misticismo pitagórico del siglo V a. C., el cual junto con Platón y los estoicos, se convierte en patrimonio común del saber helenístico de los siglos posteriores. Motivos como la doctrina cosmológica, la reflexión sobre el suicidio y la imagen del alma prisionera del cuerpo que retorna a sus sedes originarias, son etiquetas convencionales del pensamiento de Pitágoras.

De fuentes estoicas, pero interpretadas a través del pragmatismo romano, es la doctrina del “gran año” (*magnus annus*) y la conflagración universal por la vía del fuego; también es estoico el concepto del alma ígnea que es parte del alma del mundo. Asimismo la crítica ha disputado la relación del texto ciceroniano con ciertos escritos apocalípticos de Posidonio;²⁴ sin embargo no puede negarse que Cicerón ha desarrollado las enseñanzas del filósofo estoico en lo que concierne al contenido moral y científico de su discurso.

Esta alianza entre lo ético y lo filosófico-científico es el principio central de la educación moral romana, la cual unifica la ciencia y la tradición en la defensa de la virtud piadosa que sostiene las diversas relaciones entre los órdenes sociales y el Estado.²⁵ Es en función del sistema aristocrático aún vigente en el tiempo de la escritura del texto, que Cicerón estima necesario recrear las figuras de los Escipiones, verdaderos protagonistas del dominio romano sobre el Mediterráneo, para advertir a las clases dirigentes sobre cuál es el destino de los hombres que hacen uso de la virtud en el gobierno de la ciudadanía.²⁶

Como paradigma del estadista Cicerón evoca a Cayo Escipión Emiliano quien, en el año 149 a. C., siendo tribuno militar, es destinado a África durante la tercera guerra púnica.²⁷ En el año 147 será electo cónsul y al año siguiente acabará con la ciudad de Cartago, acérrima enemiga de Roma. En el marco de la ficción textual Emiliano es el focalizador interno que, tras el encuentro con el rey númida Masinisa,²⁸ sufrirá un sueño oracular²⁹ que le permitirá acceder al conocimiento de la estructura del universo y de su propio futuro.

el filósofo ateniense concluye el texto con la narración del mito escatológico de Er, Cicerón ubica el *Somnium* al final, imbuido de explicaciones racionalistas y fisiológicas.

²³ Con esta denominación se describe a los filósofos del período helenístico, quienes combinaban elementos heterogéneos que procedían de diversos sistemas filosóficos. Cf. Striker, Gisela: “Cicero and Greek Philosophy”. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 97, 1995, p. 55.

²⁴ Ronconi, A.: *op.cit.*, p. 25.

²⁵ Habinek, Thomas: “Science and Tradition in *Aeneid* 6”. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 92, 1989, p. 239.

²⁶ Ronconi, A., *op.cit.*, p. 20.

²⁷ Roma y Cartago, ambas ciudades en expansión comercial y política desde el siglo IV a. C., protagonizaron tres conflictos bélicos conocidos históricamente como “Guerras Púnicas”. La primera, llevada a cabo en el mar, concluyó en el año 241 a. C.; más tarde el general cartaginés Aníbal sería el protagonista de la segunda contienda que finalizaría con el triunfo de Roma en Zama, en el 202 a. C. Finalmente la tercera concluyó con el asalto final de la ciudad de Cartago, en la primavera del año 146.

²⁸ El rey númida Masinisa fue un antiguo aliado de los cartagineses, que en el año 205 a. C. trabó amistad con Escipión el Africano; este le devolvió luego a su nieto Masiva, hecho prisionero. De la alianza establecida con los romanos, Masinisa obtiene como recompensa parte del reino de su enemigo, el rey Sifax.

²⁹ El motivo del sueño le es sugerido a Cicerón no sólo a través de la filosofía, sino a través de la tradición poética de Enio y Lucrecio, poetas que anteceden al de Arpino. Cf. Dodds, E. R.: *Los griegos y lo irracional*. Madrid, 1983. Capítulo IV: “Esquema onírico y esquema cultural”, pp. 105ss.

El que le revelará este saber, sólo apto para iniciados, es su abuelo, Publio Cornelio Escipión, llamado “el Africano”;³⁰ junto a él se encuentra el padre del protagonista, Lucio Emilio Paulo, el vencedor de Pidna,³¹ íntimamente ligado a los Escipiones. A causa de esta relación de “amistad”, Emiliano es adoptado por esta familia recibiendo un nombre homónimo al del Africano. No obstante el protagonismo de los Escipiones, interviene además como interlocutor Cayo Lelio, un amigo y antiguo lugarteniente del Africano que había intervenido en las luchas por la expansión de Roma hacia los reinos helenísticos.

Como se advertirá en la lectura del texto, Cicerón no renuncia a la mixtura entre dos ideales de vida: el teórico y el pragmático, los cuales sintetizan el contenido del texto en su integridad, ya que la actuación política y el ejercicio de la virtud en la vida terrenal preparan al alma para alcanzar la contemplación escatológica.

El sueño oracular: tradición poética y fisiología racionalista

El tópico del sueño, como se afirmó anteriormente,³² fue tomado por Cicerón de la tradición filosófica y poética grecorromanas: la primera, procedente de la filosofía platónica, tiene como protagonista al armenio Er, quien visualiza el universo escatológico concebido por Platón en forma ideal; la segunda fue recreada a partir de Enio, poeta de la primera generación escipiónica, quien, a su vez, reconduce las imágenes de la poesía helenística y la homérica en su obra, la primera en importancia que surge del acervo itálico.³³

El sueño es un motivo tradicional entre los griegos, que tiene como actante protagonista al que “visita” al durmiente; es decir, que se trata de un sueño pasivo traducido en una visión objetiva.³⁴ Como señala Dodds, Homero y sus sucesores describen la figura que aparece en el sueño, la cual puede ser una divinidad, un espíritu, un mensajero preexistente o una imagen creada para la ocasión, pero no consideran la experiencia onírica sino a la manera de una visión.³⁵ En el texto ciceroniano, conforme a la forma en que el “Africano” se muestra a Emiliano, el sueño adquiere la categoría de una “aparición sobrenatural” que provoca el consiguiente terror religioso.³⁶

Este tipo de sueño de carácter divino no tiene un origen literario, sino que pertenece al esquema cultural de las experiencias religiosas, las cuales estaban asociadas a criterios de clase, es decir, que los integrantes de las “élites” monárquicas o aristocráticas eran los favorecidos con este tipo de sueños.³⁷ Esto coincide con la experiencia descrita por el

³⁰ Político y militar romano que venció a las tropas cartaginesas en Zama, tras superar importantes obstáculos en Sicilia y España, tuvo a su cargo negociar la rendición de los púnicos. Según el historiador Tito Livio fue el primer general llamado por el nombre del país que había vencido, es decir, se lo conoció por el apodo de “Africano”.

³¹ L. Emilio Paulo, considerado el general más brillante de su generación, selló la victoria de Roma contra los ejércitos de Perseo, en el transcurso de la tercera guerra contra Macedonia, en la batalla de Pidna (168 a. C).

³² Véase Dodds, *op.cit.*

³³ Ronconi, A.: *op.cit.*, pp. 15ss.

³⁴ Ronconi, A., *op.cit.*, p. 17.

³⁵ Dodds, E. R.: *op.cit.*, p. 105ss: el autor señala que los griegos no hablaban de “tener” un sueño, sino de “ver” un sueño. Esto es apropiado no solo para sueños pasivos, también se incluye para aquellos sueños en donde el soñador es el protagonista.

³⁶ En el texto ciceroniano se leerá que Emiliano comienza a tiritar ante la aparición de su abuelo muerto.

³⁷ Dodds, E.R., *op.cit.*, p. 109.

personaje ciceroniano, ya que se trata de un antepasado ilustre que ha favorecido la instauración del sistema axiológico que Cicerón defiende.

Por otra parte Dodds sostiene que el carácter divino del sueño no depende solamente de la importancia social de los protagonistas, sino del tipo de mensaje que se transmite por la vía onírica.³⁸ El sentido iniciático que tiene el sueño de Emiliano, las revelaciones que obtiene a partir de su experiencia hacen que este tipo de sueño sea denominado admonición (*admonitio*), una advertencia que es a la vez oracular y parenética, pues el espíritu le señala cuál será el momento de su muerte, las intrigas de sus enemigos políticos, los triunfos que obtendrá en su carrera militar, a la vez que le hace conocer la estructura de la morada celestial que le espera a modo de recompensa.³⁹

No obstante, la visión sobrenatural del “Africano” se explica por medio de razones fisiológicas, tales como la persistencia en la memoria de la imagen de quien luego aparecerá en el sueño, además de la ingesta de comida o el cansancio corporal que puede acompañar al intelecto. Todas estas explicaciones racionalistas caen en lugares comunes, aproximando el sueño a experiencias de tipo inteligible. Ya en la antigüedad tardía hay intentos de racionalizar los sueños, por ejemplo en el tratado hipocrático *Sobre el régimen* (mediados del siglo IV d. C.) se relaciona lo onírico con el estado fisiológico del individuo, admitiendo que cierta clase de sueños son, tan solo, cumplimientos de deseos.⁴⁰

Para Ronconi estos aparentes “desencuentros” entre religiosidad y racionalismo, hallan un punto de fusión entre la fisiología y la poesía, entre la historia y el mito, entre lo humano y lo divino; estos son elementos siempre operantes en el texto ciceroniano,⁴¹ el cual es producto de una época donde la transculturación de lo helénico requiere de la permanencia y estimación de la historiografía romana.

³⁸ Dodds, E.R., *op.cit.*, p. 110.

³⁹ Ronconi, A.: *op.cit.*, p. 17. El autor recuerda otros pasajes de textos platónicos donde se describen sueños admonitorios o parenéticos, donde se exhorta a Sócrates sobre el día de su muerte (*Critón*, 44 b) y a hacer música (*Fedón*, 60 a). Estos motivos oraculares constituyen la base del sueño de Escipión.

⁴⁰ Dodds, E. R.: *op.cit.*, p. 118.

⁴¹ Ronconi, A., *op.cit.*, p. 18ss.

El sueño de Escipión

1, 9 (Escipión) Cuando vine a África como tribuno militar, al mando del cónsul Marco Manilio, de la cuarta legión, como ustedes saben, no hubo cosa mejor para mí que visitar a Masinisa, un rey sumamente cercano a las causas legítimas de mi familia. Cuando llegué a él, al abrazarme, el anciano lloró junto conmigo y poco después alzó los ojos al cielo y dijo: “Te doy las gracias, altísimo Sol, y a ustedes, los restantes dioses celestiales, porque antes de emigrar de esta vida contemplo en mi reino y bajo estos techos a Publio Cornelio Escipión, con cuyo nombre me reanimo: nunca se separa de mi pensamiento aquel óptimo e invencible varón.” A continuación yo le pregunté sobre su reino, y él a mí sobre nuestra República y, en un diálogo sumamente fluido se nos fue parte del día.

10 Después de recibirme con un regio banquete, prolongamos la conversación hasta altas horas de la noche, mientras el anciano no hacía otra cosa que hablar del Africano y recordaba no sólo sus acciones sino también sus palabras. Luego, cuando nos separamos para ir a dormir, me abrazó un sueño más profundo de lo habitual, no sólo porque estaba cansado a causa del viaje, sino porque me había quedado despierto hasta muy tarde. He aquí –creo, en verdad, que por aquello de lo que estuvimos hablando, sucede comúnmente que los pensamientos y las conversaciones hacen surgir en el sueño ciertas cosas, como las que escribe Enio sobre Homero,⁴² sobre las cuales muy a menudo, solía pensar y hablar estando despierto- que se me apareció el Africano con ese aspecto, que me resultaba más conocido por su retrato que por él mismo; cuando lo reconocí, comencé a tiritar; pero él me dijo: “Tranquilízate y deja de lado el temor, Escipión, y graba en la memoria las cosas que te diré.

2, 11 ¿Ves aquella ciudad que, obligada por mí a obedecer al pueblo romano, renueva las antiguas guerras y no puede descansar?” Me mostraba a Cartago desde cierto lugar elevado y pletórico de estrellas, luminoso y brillante. “Para sitiarla, tú vienes ahora como soldado, en dos años, la destruirás como cónsul, y tendrás ese apellido engendrado por lo que habrás de recibir a modo de herencia. Después de destruir Cartago, obtendrás el triunfo, serás censor y visitarás como embajador Egipto, Siria, Asia, y Grecia; serás elegido nuevamente cónsul en tu ausencia y acabarás la mayor de las guerras: destruirás Numancia. Pero después que hayas sido llevado al Capitolio en el carro triunfal, encontrarás a la República perturbada por la política de mi nieto.⁴³

12 En este punto, Africano, será necesario que muestres a la patria la luz de tu coraje, ingenio y resolución. Pero veo, por así decir, el doble camino de tu destino. Pues cuando tu

⁴² Enio, en el prólogo de su obra épico-histórica *Anales*, narra acerca de un sueño en el que se le aparece Homero. Este pasaje es recordado por Cicerón a modo de argumentación para probar el origen fisiológico de la experiencia onírica.

⁴³ El autor elude referirse directamente a Tiberio Graco, nieto del “Africano”, quien muere estando Emiliano en Numancia. En el año 133 a C., el mismo de la batalla numantina, Tiberio es nombrado tribuno del pueblo y comienza a desarrollar una política contraria a los intereses aristocráticos. Emiliano, entre otros, aprobó la muerte de Tiberio, considerado un perturbador del orden republicano.

vida haya cumplido siete giros y contragiros solares en el término de ocho veces,⁴⁴ y estos dos números, de los cuales uno y otro considerados perfectos por diversas causas, habrán completado para ti, una suma fatal, por su naturaleza circular, la ciudadanía toda se volverá hacia ti, el único, y hacia tu nombre; a ti, el senado, a ti, todos los mejores, a ti, los aliados itálicos, a ti, los latinos volverán sus miradas, tú serás el único en quien se apoye la salvación de la República. En resumen: es necesario que, como dictador, reconstruyas el Estado, si huyes de las impías manos de tus parientes.”⁴⁵

He aquí que Lelio gritó y los restantes, con cierta fuerza, gimieron, mientras Escipión dulcemente dijo: “Sh, les ruego, no me saquen del sueño, y presten un poco de atención a las cosas, escuchen las que siguen”.

3, 13 “Vamos, para que estés más dispuesto a la defensa de la República, tienes que saber esto, Africano: que existe en el cielo un lugar seguro y definido para todos quienes hayan custodiado la patria, la hayan asistido y acrecentado, un lugar donde los felices gozan de la vida eterna; pues para aquel dios primero que rige el mundo⁴⁶ no existe nada en la tierra más aceptable que las asambleas de los hombres reunidos por la vía del derecho, que se denominan ciudades; sus guías y guardianes procedentes de allá, retornan a este lugar.”⁴⁷

14 En este punto yo, aunque estaba muy aterrorizado no tanto por el miedo a la muerte sino por las insidias de los míos, pregunté si vivían él, mi padre Paulo y otros a los que consideramos que habían muerto. “Por el contrario”, afirma, “viven los que volaron de las cadenas del cuerpo como de una cárcel; en verdad, lo que se denomina vida, es la muerte para ustedes.⁴⁸ Mira, ¿ves a Paulo, tu padre, que viene hacia ti?” Cuando lo vi, vertí un torrente de lágrimas, pero él abrazándome y besándome me prohibía que llorara.

15 Y cuando yo pude hablar, después de haber reprimido el llanto, dije: “Te ruego”, “padre santísimo y bueno, ya que la vida es esta, como lo escucho decir al Africano, ¿por qué sigo demorado en la tierra? ¿Por qué no me apresuro en venir hacia aquí, hacia

⁴⁴ La perífrasis utilizada para referirse a la edad del protagonista tiene carácter profético. La consumación de la muerte de Emiliano, ocurrida en circunstancias poco claras, acaece en el año 129 a. C.

⁴⁵ En este pasaje Cicerón recuerda el hecho de que los integrantes del Senado, llamados los *boni* u *optimates*, es decir, los aristócratas, celosos de sus prerrogativas latifundistas, junto con los aliados del resto de Italia, que gozaban de una ciudadanía de segundo orden, están de acuerdo en nombrar a Emiliano “dictador” para que acabe con las perturbaciones heredadas de la política anti-senatorial de Tiberio Graco.

⁴⁶ La divinidad que menciona Cicerón es también una transposición del dios único y metafísico que aparece en la filosofía platónica; pero a la luz del pragmatismo político romano, se trata de una deidad que dirige el mundo en su complejidad, inclusive las ciudades que se encuentran en él, ya que estas constituyen una imagen terrena de la sociedad cósmica.

⁴⁷ El premio que reciben los gobernantes es una novedad romana del reservado a los “justos” según Platón, para quien la virtud máxima es la especulativa. Según Ronconi, *op.cit.*, p. 75, esta transposición “republicana” es análoga a la apoteosis helenística. Por otra parte se advierte que Cicerón adscribe a la concepción presocrática, particularmente pitagórica, acerca del origen astral del alma y su composición etérea e ígnea. Posteriormente Platón en *Timeo* expone la concepción de que el alma retorna a su lugar entre los astros. Aristóteles, partiendo de esta concepción, efectúa una correspondencia entre la sustancia del alma humana y aquella de los dioses.

⁴⁸ La imagen del cuerpo-prisión es de raigambre pitagórica; sin embargo, el platonismo y sus seguidores de la Academia la desarrollaron y la transmitieron al mundo grecorromano. Asimismo la doctrina del alma que retorna a los cielos es específicamente órfica, puesto que se origina en el concepto del alma alada, documentada en las representaciones sepulcrales del Mediterráneo.

ustedes?”⁴⁹ “No es así”, asevera. “Hasta tanto ese dios, a quien pertenecen estas moradas celestiales que ves,⁵⁰ no te haya liberado de las prisiones del cuerpo,⁵¹ no puede hacerte accesible la entrada a este lugar. Los hombres, pues, han sido engendrados con esta ley, para que protejan aquella esfera que observas en medio de este espacio celeste,⁵² que se llama Tierra, y les ha sido dado el espíritu de esos fuegos sempiternos que ustedes llaman astros y estrellas, las que, esféricas y animadas por mentes divinas, llevan a cabo sus órbitas y revoluciones con admirable celeridad.⁵³ Por esto también, Publio, el alma ha de ser conservada en los lazos del cuerpo, por ti y por todos los hombres piadosos, y sin la orden de esa divinidad, por la cual aquella les fue dada, no se ha de migrar de la vida humana, para que no parezca que ustedes abandonan la obligación asignada por el dios.⁵⁴

16 Así, Escipión, como este abuelo tuyo, como yo que te engendré, practica la justicia y la piedad,⁵⁵ la cual no solo debe ser mucha para tus padres y parientes cercanos, sino que debe ser mayor para la patria; esta vida es el camino hacia el cielo y hacia esta asamblea de los que ya vivieron y, alejados del cuerpo, habitan aquel lugar que ves –está, en efecto, esa zona de brillantez muy esplendorosa que reluce entre las llamas– al que ustedes, como heredaron de los griegos, llaman Vía Láctea”.⁵⁶ Desde esta, todas las restantes cosas me parecían muy claras y maravillosas al contemplarlas. No obstante estaban esas estrellas a las que nunca vimos desde este lugar, y las magnitudes de todas las cosas que nunca sospechamos que existían, entre las que estaba una insignificante, que es la más alejada del cielo,⁵⁷ pero la más cercana a la Tierra que resplandecía con luz ajena. Sin embargo los

⁴⁹ Motivo que aparece en el *Fedón* platónico, el cual se refiere a la posibilidad de aceptar el suicidio para no retrasar el retorno a las sedes celestiales. La respuesta de Sócrates a su interlocutor se reduce a sostener que los sabios se preparan, a lo largo de su existencia, para regresar a su lugar originario; pero únicamente “saldrán” de la vida cuando les sea demandado.

⁵⁰ El sintagma “mansiones celestes” corresponde al término latino *templum*, muy utilizado por escritores latinos que precedieron a Cicerón, tales como Enio y Lucrecio. Es también una voz de carácter augural, ya que indica el campo de observación del augur. Esta “delimitación”, como señala Ronconi *op.cit.*, p. 83, es de origen etrusco.

⁵¹ Aparece aquí nuevamente el concepto pitagórico de la muerte como liberadora, entendida además como expiación.

⁵² El término utilizado por Cicerón es “*globus*” (“globo”), traducción del griego *sphaîra*, y hace referencia a la Tierra que, según el sistema geocéntrico, está fija en el centro del universo. La idea es sumamente antigua; se la registra ya entre presocráticos y pitagóricos.

⁵³ En este pasaje Cicerón hace referencia a la forma esférica de los astros que, para los pitagóricos, es la más perfecta. Otro aspecto destacable de las estrellas es el estar dotadas de un alma de origen divino como la humana. Ambas comparten las mismas características universales e individuales.

⁵⁴ Cicerón fusiona diversas concepciones: la pitagórico-platónica del cuerpo como prisión, una derivación de esta, la vida como expiación y una nueva, de carácter pragmático, que supone cumplir una obligación parangonable a la del ciudadano que custodia los intereses del Estado.

⁵⁵ La sociedad republicana romana estaba sostenida por una serie de virtudes que debían desarrollar sus ciudadanos para su conservación; entre estas se hallaban la justicia y la piedad. Cicerón en *Acerca de la invención retórica, (De Inventione)* I, pp. 160-161, define a la justicia como “la disposición que atribuye a cada uno su dignidad, a partir de la cuidado de la utilidad de un espíritu común” y la piedad como “la virtud por la cual se tributa una obligación beneficiosa y un culto amoroso a la descendencia, la familia y a la patria”.

⁵⁶ La Vía Láctea era, según los pitagóricos, una refracción de los rayos solares con luz propia; Pitágoras la consideraba la sede de las almas, en oposición al Hades.

⁵⁷ Cabe aclarar que desde la posición que ocupa, Escipión contempla todo lo que no puede observarse desde la Tierra.

volúmenes de las estrellas superaban netamente la magnitud de la Tierra. En verdad la misma Tierra me pareció pequeña de tal manera que me avergoncé de nuestro imperio, con el que ocupamos, se puede decir, tan sólo un punto de ella.

4, 17 Como yo la mirara muy insistentemente dijo el Africano: “Te ruego, ¿hasta cuándo tu mente estará fija en la Tierra? ¿No tienes en cuenta a qué espacios celestes has venido? El universo fue estructurado en nueve círculos o mejor, esferas cóncavas, una de las cuales es el cielo, el más elevado, que abraza a todos las restantes, el mismo dios supremo dirige y contiene a las otras; en este cielo fueron fijados los cursos de las estrellas que retornan eternamente. Debajo de este están ubicadas siete esferas que giran con un movimiento contrario al del cielo.⁵⁸ Entre estas, aquella que en la Tierra llaman Saturnia, ocupa la esfera más alta; luego está la considerada propicia y favorable al género humano, aquel fulgor llamado Júpiter; entonces el rutilante y horrible al que en las tierras llaman Marte.⁵⁹ Abajo, ocupa casi la región media el Sol, conductor, príncipe y moderador de las restantes luminarias, mente del mundo y regulador, con una grandeza tal que purifica y llena con su luz todas las cosas.⁶⁰ A este siguen como compañeros de viaje Venus y Mercurio,⁶¹ y en el círculo más bajo del cielo, la Luna, gira iluminada por los rayos del Sol. Más abajo ya nada hay sino lo mortal y lo que caduca, excepto las almas entregadas al género de los mortales por beneficio de los dioses; por encima de la Luna están todas las cosas que son eternas. Pues esta que es la novena y está en la parte central, la Tierra, no se mueve y es sumamente pequeña; hacia ella se dirigen todos los cuerpos por la fuerza de gravedad”.

5, 18 Como fijara mis ojos sobre estas cosas, estupefacto, cuando me recobré dije: “¿Qué sonido es este que tan dulcemente llena mis oídos?”⁶² “Este es”, afirmó, “el que concuerda en intervalos desiguales; pero separados según una meditada proporción de las partes, es ejecutado por el impulso y el movimiento de las mismas esferas, y al tiempo que atempera

⁵⁸ Cicerón comete ciertas inexactitudes teóricas y terminológicas al referirse a la estructura del universo, el cual está constituido por ocho esferas cóncavas que giran alrededor de la Tierra. A su vez se habla de una esfera más vasta, la única celeste en un sentido superlativo, que contiene a las restantes, asimilándose a la imagen del dios estoico. Se trata del cielo de las estrellas fijas, identificado como “éter”. Con respecto al movimiento, este cielo gira de este a oeste, a diferencia de las esferas planetarias.

⁵⁹ Los atributos que se le asignan a los astros están relacionados con las creencias en la influencia que los mismos tienen sobre los hombres; tales influencias, como se desprenden del texto, pueden ser positivas o negativas.

⁶⁰ Cicerón dispone los planetas según el orden dado por los caldeos; en tal orden el Sol ocupa el centro; en cambio Platón sigue el establecido por los egipcios, por el cual el Sol se ubicaría entre Mercurio y la Luna. El orden seguido por el romano es el siguiente: Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Venus, Mercurio y Luna. Con respecto a la posición rectora del Sol, el autor hace uso de la tradición oriental que lo considera una divinidad. Esta teoría fue transmitida por pitagóricos y estoicos.

⁶¹ Debe aceptarse esta afirmación no como parte de una concepción heliocéntrica, sino con un sentido cortesano, ya que estas esferas constituyen la cohorte del “príncipe” o del jefe militar, así como más tarde se hablará de la corte imperial.

⁶² Con esta interrogación se introduce la teoría pitagórico-platónica de la llamada “música de las esferas”, en la que se afirma que las diversas velocidades planetarias generan tonalidades también diferentes. Estas, sin embargo, están definidas por relaciones numéricas regulares que fundamentan la armonía del universo. Asimismo el consenso de los sonidos se logra “mezclando” (atemperando) unos con otros; de ahí que se convierta en un símbolo de las sociedades “mixtas” a nivel político, gobierno ideal según las concepciones platónico-aristotélicas.

los agudos con los graves en forma ecuánime, logra acordes variados,⁶³ pues tampoco pueden acelerarse los movimientos a partir de un silencio tan grande.⁶⁴ La naturaleza dispone que suenen los extremos del cielo de una parte grave, de la otra, agudo. Por esta razón aquella órbita estrellada ubicada en la zona más alta del cielo, cuya revolución es más rápida, se mueve con un sonido agudo y vibrante; en cambio esta, lunar, en posición más baja, con un sonido sumamente grave.⁶⁵ La Tierra, la novena órbita, que permanece inmóvil, siempre está fija en la misma ubicación, abrazando el centro del mundo. No obstante las ocho órbitas, entre las que hay una misma velocidad para dos, se producen siete sonidos distintos por sus intervalos: este número es el meollo de casi todas las cosas, puesto que los hombres sabios que lo imitaron con los sonidos de las cuerdas y con los cantos,⁶⁶ abrieron para sí el camino de retorno hacia este lugar, así como otros quienes, con sus ingenios elevados, cultivaron en su existencia humana los afanes de las divinidades.⁶⁷

19 Los oídos de los hombres abarrotados por este sonido, ensordecieron; y no existe otro sentido más torpe en ustedes, así como, donde el Nilo se precipita desde altísimas montañas hacia aquellas que se llaman Grandes Cataratas,⁶⁸ ese pueblo que habita aquel lugar, por la magnitud del sonido, carece del sentido del oído. Aquí en verdad, tanto es el sonido a causa del movimiento sumamente armonioso del mundo entero, que los oídos de los hombres no pueden captarlo, así como ustedes no pueden mirar el Sol de frente y su sentido visual es vencido por sus rayos”.

6, 20 Mientras yo admiraba estas cosas, volvía los ojos a la Tierra sin cesar. Entonces dijo el Africano: “Advierto que tú contemplas el lugar que ocupa la morada de los hombres, si te parece pequeña, así como es, mira siempre estas cosas celestiales, desprecia aquellas de los hombres. Tú, pues, ¿qué celebridad o qué gloria digna de deseo puedes conseguir del lenguaje humano? Ves que los hombres habitan en la Tierra, en lugares aislados y estrechos y en esos mismos lugares que, como manchas, están habitados, hay vastas soledades separadas, y quienes ocupan la Tierra están dispersos de tal modo que nada entre ellos mismos puede intercambiarse; sino que unos se encuentran diseminados, otros atravesados

⁶³ El término utilizado por Cicerón es “*concentus*” que, en su sentido primero, significa “acorde” o “reunión de sonidos”; no debe tomarse el vocablo “acorde” en el sentido de la teoría musical moderna. El de Arpino hace uso frecuentemente de “*concentus*” para referirse a la armonía musical cósmica.

⁶⁴ El autor se refiere a los movimientos de los astros y a su aceleración conforme a la ubicación que ocupan en la estructura del universo.

⁶⁵ Según los pitagóricos, cada movimiento genera un sonido de intensidad proporcional a la masa en movimiento y de altura tonal proporcionada a la velocidad; los cielos giran más veloces conforme al tamaño y la lejanía con respecto a la Tierra: en consecuencia el cielo de las estrellas fijas emite la nota más aguda y la Luna la más grave.

⁶⁶ La armonía celeste según Cicerón, se logra a partir del heptacordo y no del octocordo; es decir son ocho esferas que generan siete sonidos, ya que hay dos que emiten la misma nota. Con respecto al número siete, este es considerado perfecto porque es la suma de los pares y los impares; para los pitagóricos es un número “inmóvil”, eterno y semejante a sí mismo, que no genera ni es generado.

⁶⁷ Los músicos divinos a los que se refiere Cicerón son Orfeo, Lino, Laso y particularmente, Terpanandro, inventor del heptacordo; para los pitagóricos el inventor fue el mismo Pitágoras. Con respecto a los instrumentos a los que aquí implícitamente se alude, son numerosos por su variedad; pero todos ellos “imitan” la música armónica del cielo a partir de un sistema basado en el intervalo de cuarta entre las notas más agudas y las más graves.

⁶⁸ El nombre en griego de la “Segunda catarata” es *katadoupa* (“Catadupa”) que significa “caer fragorosamente”.

sobre el plano del paralelo, otros, en el plano del meridiano con respecto a ustedes, otros en posición diametralmente opuesta: de estos no pueden observar gloria alguna.

21 Contemplas, no obstante, a esa misma Tierra rodeada en forma de corona por ciertas zonas,⁶⁹ de las cuales ves que las más distantes entre sí, se endurecieron a causa de la nieve, de una y otra parte apoyadas sobre los mismos vértices del cielo; la del medio, que es también la mayor, está abrasada por el calor del Sol. Hay dos zonas habitables, de estas la austral, quienes habitan en ella, dejan huellas opuestas a ustedes pues no tienen nada en común; esta otra, sometida al aquilón, es la que habitan, mira qué pequeña parte les toca. Toda la Tierra que es habitada por los hombres, más angosta en los polos y más ancha en los laterales, es una isla pequeña rodeada por aquel mar que llaman Atlántico, que es grande, por esto lo denominan Océano en la tierra,⁷⁰ sin embargo aunque el nombre sea importante, ves cuán pequeño es.

22 ¿Acaso tu nombre o el de alguno de nosotros pudo ir más lejos de estas tierras habitadas y conocidas, de este Cáucaso, al que ves, o bien pudo atravesar nadando el Ganges aquel?⁷¹ ¿Quién en los últimos confines del Sol, que sale o se pone, o en las partes del aquilón o del austro escuchará tu nombre? Recortadas estas partes, ¿ves por cierto en qué estrechez quiere extenderse la gloria de todos ustedes? Pues los mismos que hablan de nosotros, ¿por cuánto tiempo hablarán?

7, 23 Pero, qué digo, si aquella descendencia de los futuros hombres desea transmitir de sus padres las alabanzas de cada uno de nosotros a la posteridad, no obstante a causa de las inundaciones y conflagraciones de las tierras,⁷² que en un tiempo determinado es necesario que acaezcan, de un modo no eterno podremos adquirir, por cierto, una gloria no duradera.

24 Pues, ¿qué importa lo que dirán de ti los que nazcan después, cuando ninguno de los que nacieron antes te celebró (que no fueron pocos ni mejores varones, en verdad), sobre todo cuando junto a esos, de quienes puede escucharse nuestro nombre, ninguno puede conservar la memoria de un solo año? Los hombres, vulgarmente, miden los años por la mera revolución del Sol, es decir, por un único astro; pero cuando todos los astros hayan vuelto al mismo lugar de donde partieron una vez, habrán reproducido esa misma descripción del cielo en largos intervalos; entonces puede decirse que aquel año es el que en verdad vuelve; en este apenas me atrevo a decir cuántos siglos humanos comprende. Pues cuando en otro tiempo el Sol pareció decaer y extinguirse para los hombres, cuando el alma de Rómulo penetró en estas mismas moradas celestiales, y toda vez que el Sol se oscurezca desde la misma parte y en el mismo tiempo nuevamente, a la vez que estén todas

⁶⁹ La teoría que divide a la Tierra en cinco zonas está ya en Parménides. Cicerón recurre, como fuentes, a Aristóteles y Eratóstenes, a quien admiraba en gran medida.

⁷⁰ La denominación del océano Atlántico también procede de un tópico de Eratóstenes.

⁷¹ Tanto uno como otro son los considerados puntos extremos del mundo conocido, por donde Eratóstenes hacía pasar dos de sus paralelos.

⁷² Las inundaciones (*kataklysmoî*) y las conflagraciones (*ekpyróseis*) representan el fin y la renovación del ciclo de la vida en el mundo para los estoicos. En este pasaje se introduce la teoría del “gran año cósmico”.

las constelaciones estelares como al principio, se tendrá un año completo.⁷³ Por cierto tienes que saber que de este año aún no ha transcurrido la vigésima parte.

25 En consecuencia si has perdido la esperanza de volver a este lugar, donde están todas las cosas para los grandes y eminentes varones, en suma ¿en cuánto se estima la gloria de los hombres, la que apenas puede extenderse a una exigua parte de un gran año? Si quieres mirar a lo alto y fijar contemplativamente tu mirada en esta morada eterna, no te abandones a las palabras del vulgo, ni pongas esperanzas en las recompensas humanas: es necesario que la misma virtud te atraiga con sus encantos hacia el verdadero decoro; qué cosa hablan de ti otros, que ellos mismos lo vean. Pero hablarán sin duda; no obstante, todo discurso está ceñido también por estas estrecheces de las regiones que ves, y nunca fue perenne para ninguno; se sepulta con la muerte de los hombres y se extingue en el olvido de la posteridad.”

8, 26 Después de haber dicho él estas cosas, afirmé: “Si en verdad por los beneficios prestados a la patria se abre una suerte de camino para acercarme al cielo, aunque yo, por cierto, lo seguí desde la infancia a partir de las huellas de mi padre y las tuyas y no falté a tu honor, ahora en cambio, me esforzaré por alcanzar un premio tan grande a partir de una vigilancia mayor.” Y aquel me contestó: “Tú esfuérzate, por cierto, y convéncete de que no eres mortal tú, sino este cuerpo; pues tú no eres el que representa esa forma, sino el alma es lo que hace a cada uno, no la imagen que puede designarse con el dedo. Por lo tanto, sabe que eres un dios, si es verdad que el dios que tiene vigor, que siente, que recuerda, que ve anticipadamente, que rige, modera y mueve el cuerpo, al que estamos puestos de antemano, de modo tal que con respecto a este mundo el dios es primero y así como, con respecto al mundo mortal, en cierto sentido, el mismo dios es eterno, así el alma sempiterna mueve al frágil cuerpo.”⁷⁴

27 Pues lo que siempre se mueve, es eterno; lo que comunica movimiento a algún otro cuerpo y el mismo que es agitado por otro cuando el movimiento tiene fin, es necesario que tenga fin su existencia. Por lo tanto, sólo lo que se mueve a sí mismo, porque nunca se abandona, nunca cesa de moverse ciertamente, también para los restantes cuerpos que se mueven, este es la fuente, este es el principio del movimiento. Mas el principio no tiene ningún origen, pues del principio se origina todo; en cambio él mismo no puede nacer de ninguna otra cosa, sino no sería el principio, ya que si naciera de otra cosa y no tiene origen, no muere en verdad jamás. Si el principio se extinguiera y él mismo no se reprodujera de otro, ni se creara otro, por cierto sería necesario que todas las cosas se originaran de un principio. Sucede de tal manera que el principio del movimiento es de ese ser que se mueve por sí mismo, pero ese no puede nacer o morir; o bien es necesario que todo el cielo se derrumbe y toda la naturaleza se inmovilice, ni encuentre fuerza alguna con la cual, impulsada desde el origen, se mueva.

⁷³ Para que el año cósmico se renueve es necesario que se vuelva a repetir el “diseño” inicial del cielo; es decir, todas las estrellas, inclusive el Sol, tienen que retornar al punto de partida. La cantidad de años que comprende el “gran año” varía según las fuentes; para Cicerón, siguiendo en este punto a Aristóteles, la cifra del año cósmico comprende 12.954 años.

⁷⁴ En este pasaje Cicerón retoma el concepto órfico-pitagórico, transmitido por Platón, del alma como esencia del individuo. A su vez, el de Arpino traduce el pensamiento platónico en términos aristotélicos, tales como el hecho de que el alma humana hace del individuo un “dios” ya que es parte del “alma del mundo”.

9, 28 En consecuencia, puesto que es evidente que eso que se mueve por sí mismo es eterno, ¿quién es el que niega que esta naturaleza sea concedida a las almas? Pues es inanimado todo lo que es agitado por un impulso exterior; mas lo que es animado, eso se mueve por un movimiento interior y propio; esta es la naturaleza propia del alma y su fuerza; esta es la única de todos que se mueve por sí misma, ni nació, por cierto, y es eterna.⁷⁵ Tú ejércela en cosas óptimas. Las mejores son las preocupaciones puestas en la salvación de la patria, por medio de las cuales el alma dinamizada y puesta en movimiento de manera veloz, volará hacia estas sedes, su propia casa; y eso lo hará de manera más ociosa, si ya entonces, cuando estaba encerrada en el cuerpo, se lanzaba hacia fuera; y mientras contempla estas cosas estará mucho más hacia afuera y se abstraerá del cuerpo.⁷⁶ Pues las almas de esos que se entregaron a las voluptuosidades del cuerpo y de aquellos que se comportaron como sus esclavos, y obedientes a los deseos por el impulso de las pasiones, violaron las leyes de los dioses y de los hombres, separados de los cuerpos, vagarán alrededor de la misma Tierra y no regresarán a este lugar, sino tiempo después de expiarse por muchos siglos.”

Aquel desapareció, y yo me solté del sueño.⁷⁷

⁷⁵ Los párrafos 27-28 traducen la teoría que Platón expone en *Fedro*, la cual Cicerón recrea en otras obras de carácter filosófico, tal como *Disputas Tusculanas* (*Tusculanae Disputationes*). En ella puede leerse que el alma es eterna, al igual que todas las cosas que tienen un movimiento incesante. Asimismo es la causa del movimiento de la materia, por lo cual se asimilaría al concepto de “motor inmóvil”.

⁷⁶ Cicerón reproduce la concepción platónica que considera la vida del sabio como “una práctica para la muerte”; puesto que aquellos que ejercitaron la abstracción de lo material retornarán inmediatamente al mundo estelar. En cambio el resto de las almas mortales vagarán para su expiación a lo largo de 10.000 años, tal como se afirma a continuación.

⁷⁷ La desaparición del “Africano” y con ella el cierre del texto está reducido a una mínima anotación escénica que Ronconi, *op.cit.*, p. 147, atribuye a la intención del autor de no quebrar la solemnidad de la meditación escatológica.

**AMBROSIO TEODOSIO MACROBIO: COMENTARIOS SOBRE EL SUEÑO DE
ESCIPIÓN (COMMENTARII IN SOMNIUM SCIPIONIS)**

**FAVONIO EULOGIO: DISCUSIÓN ACERCA DE EL SUEÑO DE ESCIPIÓN
(DISPUTATIO IN SOMNIUM SCIPIONIS)**

ESTUDIO PRELIMINAR, TRADUCCIÓN Y NOTAS POR JULIETA CARDIGNI

Estudio preliminar

La antigüedad tardía y el género comentario

Tanto la producción de Macrobio como la de Favonio se sitúan dentro del período que los historiadores han denominado “antigüedad tardía”,⁷⁸ cuyos límites son el bajo Imperio- siglo III aproximadamente- hasta casi el siglo VIII. Se trata de un punto de inflexión entre la antigüedad y la edad media, en el cual cambia la visión del mundo, y son sus mismos protagonistas quienes viven este cambio a través de una profunda crisis. El Imperio romano se halla en plena transformación, generada entre otros factores por la presencia cada vez más acuciante de los bárbaros, el surgimiento del cristianismo, el debilitamiento político de Roma, y sobre todo la presencia de nuevas ideologías culturales que necesitan formas clásicas para ser transmitidas y asegurar su permanencia.⁷⁹

A modo de síntesis, los principales problemas que se plantean en este período son los siguientes: la unidad y la diversidad; la cristianización; la defensa de las instituciones imperiales, entendida en términos militares; la necesidad de reajustes culturales. Dentro de este último punto, resulta fundamental para comprender la época lo que significaba que la cultura clásica se hallara expuesta a otras formas administrativas, culturales, lingüísticas; y la crisis que esto suponía en la identidad de los hombres tardoantiguos, crisis que exigía medidas de confrontación, adaptación e integración para conservar el esquema identitario.

Los géneros literarios también sufren modificaciones; algunos de ellos mutan para dar origen a tipos discursivos nuevos, otros se dejan de lado para ser momentáneamente reemplazados por los que hasta el momento se hallaban más en la sombra. Así, el comentario cobra una importancia fundamental, siendo el género privilegiado para la interpretación, la explicación y la exégesis de textos anteriores, en un mundo que ha cambiado y que necesita volver hacia los clásicos, pero al mismo tiempo ya no los comprende. Los autores anteriores constituyen un repositorio de figuras y recursos que es necesario retomar, y son al mismo tiempo autoridades por medio de las cuales legitimar los discursos contemporáneos. Pero la distancia lingüística, política, cultural y fundamentalmente ideológica requiere un aparato de interpretación nuevo que se corresponda con esta nueva forma de ver el mundo.

Como ocurre frecuentemente, es la escuela la que tiene a su cargo este importante papel de rescatar y preservar el pasado, y también de transformarlo, para que perdure en el presente y guíe hacia el futuro. El gramático, el maestro de escuela encargado de la formación media de las élites imperiales, es una figura clave en este proceso, puesto que en él se cifra la continuidad cultural, pero también la posibilidad de ascenso social, ya que es quien introduce a los estudiantes a la literatura y a los autores antiguos, conteniendo un saber que es fundamental para asegurar un cierto estatus político- social. En el contexto de la antigüedad tardía, la escuela del gramático constituye la fuente de continuidad y estabilidad en cuanto a los anteriores moldes geográficos, lingüísticos y sociales.⁸⁰

⁷⁸ Esta denominación hace hincapié en el hecho de que sobreviven en el occidente bárbaro rasgos y elementos que provienen de la antigüedad clásica, cf. Averil Cameron *El mundo mediterráneo en la antigüedad tardía*, Crítica, Barcelona 1998, p. 21.

⁷⁹ Para una presentación más amplia y completa, véase Averil Cameron, *ibid.*

⁸⁰ Cf. Robert Kaster, "Macrobius and Servius: *Verecundia* and the Grammarian's Function." *Harvard Studies in Classical Philology* 84 (1980), pp. 219-62.

El género comentario, a cuya especie pertenecen los textos de Macrobio y de Favonio, data de una larga tradición dentro de la literatura griega y romana, y es, desde siempre, una de las formas en que cobra cuerpo la teoría literaria, o la crítica, a cargo de los gramáticos. Los comentarios iniciales se remontan a fechas muy antiguas, y el género se desarrolla con continuidad durante la antigüedad clásica, el tardoantiguo y el medioevo. Hay algunas razones que explican la proliferación de textos que se inscriben este género; por un lado, es evidente que se comenta un texto que se supone valioso, y que la antigüedad del texto es un elemento decisivo para atribuirle valor. Pero también es interesante considerar que tal vez el pensamiento no puede ejercerse sobre el vacío, a partir de la nada; así, el texto comentado se transforma en una excusa para manifestar propuestas nuevas, y se lo erige al mismo tiempo como autoridad ante la cual medirse o compararse.⁸¹ El comentario como género pone en cuestión la problemática de la verdad y del tiempo; la verdad no es absoluta y cambia con el devenir, por lo cual el comentario contribuye muchas veces a esta especie de actualización de contenidos o a una reformulación novedosa.

A lo ya dicho puede sumarse que la operación de comentar un texto implica siempre la confrontación de dos realidades: por un lado, aquella terminada, pasada, o sea, el texto; por otra parte, un ejercicio activo del pensamiento que se lleva a cabo en el momento presente, y que elabora un texto nuevo a partir del anterior. Es posible pensar en la metáfora de un edificio, en el cual cada autor y comentarista es un ladrillo; cada comentario genera otros subcomentarios que no alteran el texto original en tanto referente, sino que lo enriquecen profundamente.⁸² De esto resulta claro por qué los hombres tardoantiguos encontraron en el comentario el vehículo literario ideal para manifestar y transmitir toda aquella problemática en la que se hallaban inmersos.

Macrobio: funcionario, filósofo y gramático

No es mucho lo que se conoce acerca de Ambrosio Teodosio Macrobio. Apenas una cita en algún manuscrito de su propio texto, dedicado a Símaco.⁸³ Dentro de la visión tradicional, Macrobio fue conocido como filósofo pagano del círculo de los Símaco, de raigambre neoplatónica. La crítica lo ha identificado con el Macrobio mencionado en el

⁸¹ Tanto la palabra latina *comentario* como el término griego que da origen a *exégesis*, implican un ejercicio del pensamiento que se apoya y sustenta en algo anterior, ya dado. Pero lo dado, evidentemente, cuenta con una autoridad indiscutible. Esto no significa que se compartan los postulados del texto comentado, sino que sirve como base con *auctoritas* para ejercer la labor crítica. Para una exposición más amplia, véase Marie Odile Goulet-Cazé, *Le commentaire, entre tradition et innovation*, Paris 2000, Avant-propos, pp. 5ss).

⁸² Cf. Goulet-Cazé, *ibid.*

⁸³ Quinto Aurelio Símaco (340- 402 d. C) pertenecía a una familia distinguida, y era un gran orador. Ocupó la máxima posición en el estado. En 373 fue nombrado procónsul de África. Fue el principal oponente al cristianismo de la época; la influencia de Juliano había restablecido el paganismo, y hubo un problema acerca del Altar de la Victoria en el Senado, cuando Graciano en 382 prohibió la adoración a dioses paganos. El grupo pagano luchaba por la supremacía, principalmente en el momento en que Símaco fue prefecto de la ciudad (384, 385), pero fue derrotado, en especial por el esfuerzo de Ambrosio. De todas maneras, Símaco llegó al consulado en 391. En su último período escribió muchas cartas que se han conservado, estaban dirigidas a sus contemporáneos e imitaban a Plinio en su estilo (*Oxford Classical Dictionary*). Al respecto señalan algunos autores (cf. Alan Cameron, "The date and identity of Macrobius", *JRS* 56 (1966), pp. 25-38) que no es posible que Macrobio haya pertenecido a este círculo, por una incompatibilidad de fechas, ya que nuestro comentarista habría pertenecido, según Cameron, a la generación inmediatamente posterior. De todas maneras, aunque la datación de Macrobio varía un poco, el contexto es el de fines de siglo IV, principios del V.

codex Theodosiano, como funcionario del Imperio (*praefectus pretorio Hispaniarum* en 399; *proconsul Africae* en 410; *praepositus sacri cubiculi* en 420; *praefectus praetorio Italiae Illiryci et Africae* en 430; no hay, en sus obras, marcas de cristiandad a pesar de lo que parece indicar el penúltimo título).⁸⁴

Como dato interesante, Macrobio señala en una de sus obras que, siendo extranjero, no puede escribir en latín con la elegancia propia de un nativo, lo cual ha llevado a la crítica a postular un origen no romano, tal vez africano.⁸⁵ Se supone que su lengua materna era, entonces, el griego; pero también se sabe que leía y citaba a los autores griegos muchas veces a través de sus comentaristas latinos. No obstante su propia declaración, su estilo aunque resulta a veces un tanto artificial- posee vigor e individualismo.

Los *Comentarios sobre El sueño de Escipión* (*Commentarii in Somnium Scipionis*) datan aproximadamente del siglo V (430- 440 d. C)⁸⁶ y comentan la conocida obra de Cicerón, *Acerca de la República* (*De re publica*) en su último libro, *El sueño de Escipión* (*Somnium Scipionis*). El texto de Macrobio está dedicado a su hijo, Eustacio, se halla dividido en dos libros y pertenece al género del comentario filosófico; es, en su mayor parte, una interpretación y reinterpretación de la obra ciceroniana en clave neoplatónica, y se centra en particular en aquellos pasajes que tienen que ver con la revelación filosófica. Durante muchos siglos fue la única fuente de transmisión del texto ciceroniano, lo que lo convirtió en sumamente popular durante la antigüedad tardía y la edad media.

Se conservan otras dos obras de Macrobio. Las *Saturnales* (*Saturnalia*), texto en siete libros que responde al género “banquete” utilizado por Platón; este pretende ser un compendio de la sabiduría filosófica, histórica, y literaria hasta el momento, también dedicado a su hijo Eustacio. El tema principal de la obra es la crítica del texto virgiliano, con referencias y paralelos interesantes a otros autores clásicos, como Enio, Homero y Lucrecio. Virgilio aparece como el perfecto orador, y así se inicia la tradición de su omnisciencia que culminará en Dante.

Por último, el *Tratado acerca de las diferencias y similitudes de las palabras griegas y latinas* (*De differentiis et societatibus graeci latinique verbi*), del cual se conservan fragmentos, representa una obra típica del género propio del gramático: es un estudio gramatical de carácter comparativo acerca de las palabras griegas y latinas.

En resumen: posiblemente funcionario imperial; considerado, por unos, filósofo y por otros, gramático; leído y estudiado como transmisor de la obra ciceroniana, Macrobio resulta una figura poco precisa, salvo en la materialidad de sus textos. A partir de estos, no podría llamárselo filósofo con propiedad, ya que sus exposiciones tienen este carácter en la medida en que el texto que comenta es filosófico. Tampoco es un gramático “profesional”, no es un maestro de escuela, aunque cultive en su escritura géneros y recursos propios del gramático.⁸⁷ Incluso es posible que Macrobio, al menos en las *Saturnales*, luche contra las

⁸⁴ Cf. *Oxford Classical Dictionary*. La crítica ha refutado varios de estos intentos de identificación, proponiendo en cambio otras hipótesis que tampoco parecen certeras completamente (véase Calдини Montanari, Roberta, *Tradizione medievale ed edizione critica del Somnium Scipionis*, Sismel, Edizione del galluzzo, Firenze 2002, pp. 367, 368).

⁸⁵ *Saturnales*, Prefacio 11.12.

⁸⁶ Cf. Cameron, Alan, “The date and identity of Macrobius”, *JRS* 56 (1966), pp. 25-38; de la ubicación temporal de Macrobio depende también la datación de sus obras.

⁸⁷ Para una exposición más abarcativa sobre el gramático, su estatus y sus funciones, véase R. Kaster, *Guardians of language: The grammarian and Society in Late Antiquity*, University of California Press, Los Angeles 1988.

tendencias de la educación contemporánea proponiendo una vuelta a los clásicos como autoridades en la enseñanza, y que sus propios textos intenten ser esta puerta a través de la cual recuperar el pasado. Esto podría leerse en la dedicatoria a su hijo, en edad escolar, y que probablemente asistiera a la escuela del gramático.⁸⁸ Finalmente, su papel como mero transmisor de Cicerón resulta reduccionista a la luz de la lectura de sus textos, y exige una nueva perspectiva en el abordaje de sus obras.

En este punto quizá sea necesario decir algunas palabras sobre el neoplatonismo, puesto que Macrobio parece adscribir a él en sus obras, y tal vez por esta causa se lo haya leído como filósofo. El neoplatonismo fue la última gran corriente de pensamiento pagana que se desarrolló entre los siglos III y VI d.C.⁸⁹ Plotino fue quien sistematizó una variedad de ideas platónicas que comunes la época en un conjunto coherente, y por eso tradicionalmente se lo consideró como iniciador de este movimiento, si bien hoy en día se piensa en él como su exponente más importante y no como su fundador. La importancia del neoplatonismo⁹⁰ se debe a varias razones; entre ellas, el hecho de que constituye el último gran florecimiento de la filosofía helenística pagana, y es un intento de conciliar a Platón con Aristóteles, y con otros elementos filosóficos provenientes de la cultura grecorromana. Por otra parte, es el medio por el cual el platonismo ingresa en la edad media y permanece en occidente hasta el siglo XIX, momento en el cual comienza a distinguirse claramente entre Platón y Plotino.

En cuanto a sus características principales, si bien una de ellas estaba dada por la intención de recuperar a Platón y su filosofía, sometida a distorsiones a lo largo de los seis siglos que separaban a Platón de Plotino, los neoplatónicos incluyen en su visión filosóficas otros elementos, provenientes de las corrientes estoica, peripatética, y en menor medida, del neopitagorismo y del epicureísmo. Con respecto a Macrobio, la crítica sostiene que es posible que hubiera recibido el neoplatonismo de segunda mano, es decir, a partir de otros comentaristas como Porfirio. Por otra parte, no hay marcas, dentro de las obras de Macrobio, de elementos cristianos; la tradición lo ha considerado pagano, pero sus obras se hallan lo suficientemente despojadas de alusiones explícitas- tanto paganas como cristianas- como para ser leídas por ambas tendencias.⁹¹

El Sueño de Escipión y los *Comentarios* se hallan ligados desde el punto de vista de su historia también; principalmente porque el primero sobrevivió como apéndice a los *Comentarios* de Macrobio.⁹² Durante mucho tiempo, Macrobio fue la mayor fuente de

⁸⁸ Cf. R. Kaster, "Macrobius and Servius: *Verecundia* and the Grammarian's Function." *Harvard Studies in Classical Philology* 84 (1980), pp. 219-62.

⁸⁹ Para una exposición más completa y precisa del tema, véase Santa Cruz, María Isabel, "Plotino y el neoplatonismo", *Enciclopedia iberoamericana de Filosofía*, Ed. Carlos García Gual, Buenos Aires 1997, pp. 339-361.

⁹⁰ Señala Santa Cruz (*ibid.*) que obviamente "neoplatonismo" es un término acuñado en el siglo XIX, y que los hombres del momento no se veían a sí mismos de esta manera. Ellos se consideraban platónicos simplemente, e intentaban restaurar la auténtica filosofía de Platón.

⁹¹ De todas maneras, como señala Dodds en el siglo IV las antinomias entre paganos y cristianos se hallan superadas, ambos grupos conviven y su diálogo es fluido y productivo (Dodds, E.R., *Paganos y cristianos en una época de angustia. Algunos aspectos de la experiencia religiosa desde Marco Aurelio a Constantino*, Alianza Editorial, Madrid 1984).

⁹² La denominación *Somnium Scipionis* (*El sueño de Escipión*) forma parte del título de dos comentarios, el de Favonio y el de Macrobio. Cicerón nunca le dio esta denominación, sino que en sus obras, cuando remite al episodio, lo menciona como "el final de la República", que era la obra total. Existen también algunos problemas con respecto a la atribución de *El sueño de Escipión* a esta obra ciceroniana, aunque la crítica ha

transmisión de esta obra, hasta el descubrimiento del Palimpsesto Vaticano.⁹³ Desde entonces, dentro de la tradición indirecta de *El sueño de Escipión* el comentario de Macrobio también ha jugado un papel esencial, ya que gracias a su extensión, permite una confrontación con la tradición directa en casi dos tercios del texto ciceroniano. Es evidente que un texto como el ciceroniano resultaba de gran interés para las corrientes filosóficas y religiosas de la época- neoplatonismo, cristianismo- y la copia de *El sueño* en los *scriptoria* medievales, a partir del comentario de Macrobio, llegó a ser tan prolífica que ya en el siglo XII es imposible trazar un esquema de los manuscritos- un *stemma*- y determinar las relaciones de parentesco que los unen.⁹⁴

Pero no siempre ambos textos circularon juntos. De acuerdo con las características del género “comentario filosófico”, no era lo habitual que el texto comentado figurara como apéndice en el comentario. Este simplemente tomaba citas, más o menos extensas, para partir; o bien procedía por temas más generales.⁹⁵ Se puede afirmar que desde el siglo IX los textos circularon de manera conjunta, aunque no es claro cuándo se produjo la unión, ni cuál fue la razón. Es posible que Macrobio mismo haya agregado, luego del momento de la escritura, el texto de Cicerón a su comentario,⁹⁶ o bien que posteriormente algún copista lo haya hecho, por la necesidad de tener ante sí el texto base del comentario que copiaba. Los problemas textuales que se presentan en la transmisión de los comentarios de Macrobio son muchos y muy interesantes, pero por supuesto exceden el presente estudio. Baste consignar que su tradición textual es muy amplia, y que era una actividad habitual de los monjes copiar el texto de Macrobio cuando se hallaban ociosos, lo cual manifiesta claramente el interés que la época medieval tuvo en él.⁹⁷

En cuanto al tema de la obra ciceroniana, no es extraño que a los hombres tardoantiguos (y posteriormente, a los medievales), de ideas neoplatónicas o cristianas, el texto de *El sueño de Escipión* les haya resultado un mensaje, un llamado, en el cual se cifraban muchas de sus creencias. Entre ellas, la inmortalidad del alma, la idea de que el alma se halla en el exilio, ya que es lo único divino dentro del mundo terreno, y el regreso de esta a su morada una vez que la vida terrena ha terminado.⁹⁸

llegado a un acuerdo a favor de esto último. Otro problema es la consideración acerca de si *El sueño de Escipión* se halla entero o no, es decir, si la *República* realmente terminaba allí, o falta un fragmento que no sobrevivió en la tradición. Al respecto las propuestas se hallan encontradas y no se ha alcanzado un acuerdo unánime (véase Caldini Montanari, R., *op.cit.*, pp. 370ss).

⁹³ Recuérdese el palimpsesto descubierto por Angelo Mai en 1819; el texto de Cicerón se había conservado en un monasterio de Bobbio y en el siglo VII fue borrado para escribir encima el comentario de San Agustín a los salmos. Angelo Mai descifró la escritura de abajo, que era del siglo IV o V. (Cf. Reynolds, *Text and transmission, a survey on the latin classics*, Oxford 1983, “Macrobius”).

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Hay distintos tipos de comentarios, por supuesto. El primero sería un comentario continuo, que procede por lemas. El caso de Macrobio sería uno intermedio, dado que el autor toma fragmentos que va comentando y retomando a lo largo de su exposición. En el último caso, se trata más bien de textos monográficos que se centran en los temas principales del texto comentado.

⁹⁶ Ciertamente no, Macrobio no agregó el texto de Cicerón en el momento en que escribía el comentario, como lo demuestran las variantes textuales entre *El sueño de Escipión* y las citas tomadas por Macrobio; es decir que el comentarista estaba citando de un ejemplar diferente del que luego circuló como apéndice de su obra (v. Reynolds, *op.cit.*).

⁹⁷ La anécdota es referida por Willis en el prólogo a su edición de Macrobio (*Commentarii in Somnium Scipionis*, I. Willis, Teubner 1970).

⁹⁸ Alan Cameron señala que *El sueño de Escipión* de Cicerón era leído en el tardoantiguo y citado por los gramáticos de vez en cuando; pero quienes realmente lo leyeron por su contenido fueron los cristianos. Parece

Como se ha señalado, Macrobio se concentra mayormente en los pasajes que resultan de interés filosófico. No se detiene en aquellos que marcan el inicio y el final del sueño de Escipión, ni el sueño propiamente dicho; son fragmentos meramente narrativos que no interesan al comentarista, porque carecen de enunciados filosóficos manifiestos y constituyen una interrupción dentro de la exposición relativa al universo. La metodología de Macrobio es en general la típica del comentario: tomar una cita textual de la obra base, en su caso bastante extensa, para tratarla por partes, con glosas y comentarios que comprenden una amplia gama de contenidos: filosóficos, literarios, matemáticos, astronómicos, etc.

En los cuatro fragmentos elegidos (2.1, 2.2, 2.3 y 2.4), que pertenecen al inicio del segundo libro, Macrobio comenta el pasaje 5.18 de *El sueño de Escipión* de Cicerón, dedicado a la música de las esferas. Tal como manifiesta en numerosas ocasiones, Macrobio considera que el texto de Cicerón es oscuro- tal vez lo era para un lector tardoantiguo; tal vez Macrobio necesitaba justificar sus intervenciones- y que requiere ciertas explicaciones y agregados. Así, se dedica a reponer todo aquello que considera necesario, y funciona como un guía y repositor de sentido para el lector, combinando aspectos filosóficos, matemáticos, astronómicos y literarios en busca de una mayor claridad y concisión.

Macrobio, como cualquier comentarista, debe construir una figura por medio de la cual se legitime como garante de sentido; es decir, necesita al mismo tiempo justificar por qué el texto base debe ser comentado, pero también por qué él es el indicado para hacerlo. Para empezar, señala repetidamente la “oscuridad” de las palabras de Cicerón; esta es prácticamente la razón y sustento del comentario. Para ello recurre a diversos recursos, como la intertextualidad, por medio de la cual se cita de forma textual o no obras anteriores que confieren autoridad a las afirmaciones hechas; el enciclopedismo; la glosa y la explicación, que consisten en la reformulación de frases ciceronianas que se consideran confusas; y la analogía, que permite iluminar ciertos aspectos confusos, al recurrir a una imagen conocida.

Favonio Eulogio: orador de Cartago

Otro testimonio importante dentro de la tradición indirecta de *El sueño de Escipión*, es la *Discusión acerca de El sueño de Escipión (Disputatio in Somnium Scipionis)*, obra de Favonio Eulogio. El texto se inicia con una breve introducción y está dividido en dos partes: la primera es una disertación numerológica y la segunda está dedicada a tratar el tema de la armonía de las esferas celestes. Dentro de su texto, Favonio cita explícitamente algunos pasajes de *El sueño de Escipión*- en su mayoría de manera no precisa- que a veces se alejan del texto ciceroniano, y a menudo presentan omisiones y agregados, siguiendo un criterio sumamente arbitrario. Incluso se ha sostenido la teoría de que Favonio estuviera citando de memoria y de que no le interesara ser exacto en la transmisión del texto.

La obra está dirigida a Superio, cónsul de la provincia de Bizancio; hay una dedicatoria al principio de la obra, que se retoma al final, en el cierre. Favonio se excusa

ser que Macrobio se sitúa, con su comentario, en una “rama cristiana” dentro de la obra de Cicerón. Esto no quiere decir de ninguna manera que Macrobio fuera cristiano, pero sí que los lectores cristianos del *Comentario* difícilmente hayan hallado elementos anti- cristianos en el texto. Recordemos esta “asepsia” que caracteriza al comentario y le permite ser leído desde diferentes lugares (Cameron, Alan, *op.cit.*).

por presentar y exponer conceptos que su destinatario por supuesto ya conoce, e insiste en que su finalidad es recordarlos ya que los considera pertinentes para la lectura de Cicerón. Durante el resto de la obra hace uso continuamente de la segunda persona para dirigirse a su interlocutor.

El texto resulta sencillo desde el punto de vista organizativo, y se perciben variados recursos didácticos, como las analogías, las preguntas y respuestas, y la ejemplificación frecuente. Desde el punto de vista del género, no es estrictamente un comentario, sino más bien una disertación, como lo advierte el título.⁹⁹ En este aspecto y en su extensión reside su mayor diferencia con el texto de Macrobio.

Acerca del propio Favonio, los datos que tenemos sobre él son muy escasos. Tal como se señala al final de su obra, fue orador en Cartago, y escribió su comentario en tiempos de San Agustín, de quien fue alumno. Agustín se refiere a un sueño que había tenido Favonio en su ausencia, y que le refirió al retornar este a África; en el sueño, el maestro se le aparecía a Favonio de manera similar a como el Africano se aparece a su nieto en el texto de Cicerón, lo cual puede estar relacionado con el interés de Favonio en esta obra.¹⁰⁰ Este dato ha servido para datar la obra de Favonio, gracias a la referencia de Agustín de que estaba de viaje “en Milán” o “cerca de Milán”. Aunque la crítica se divide con respecto a la fecha exacta, el período probable de redacción de la obra se extiende desde 386 al 426 d. C.¹⁰¹ En general, se lo sitúa en una fecha anterior a la redacción de los *Comentarios* de Macrobio, aunque es difícil establecer si este último conocía o no el texto de Favonio; en todo caso, puede señalarse una familiaridad con las manifestaciones culturales del ambiente africano.

Los fragmentos que se incluyen de Favonio son los breves párrafos que conforman el libro segundo, dedicado por entero al comentario de la música de las esferas. El primer párrafo funciona a modo de introducción, y enuncia el objetivo: explicar a Cicerón, ya que el pasaje resulta “oscuro”. Como recursos didácticos, Favonio expone la analogía entre la gramática y la música; propone ejemplos concretos de la afinación pitagórica; hace uso de una nueva analogía entre la aritmética y la música; y utiliza pocas citas textuales: algunas de Cicerón, muy breves y dispersas, y una de Virgilio.

Relación entre las obras de Macrobio y Favonio

Más allá de la temática común, fácilmente perceptible a partir de los títulos, las obras presentan otras similitudes destacables. Ambas se inician con la comparación entre Cicerón y Platón, y explican la sustitución del mito de Er, criticado por los epicúreos a causa de su irracionalidad. En cambio, y aunque defienden también la ficción propuesta por Platón, los comentaristas opinan que el sueño de Escipión es un cierre mucho más racional y apropiado para una obra filosófica. Tanto Favonio como Macrobio hacen referencia a la muerte de Escipión y del premio eterno que lo espera, reservado a los políticos virtuosos. Hay también una sorprendente correspondencia en el tratamiento de los temas en ambos autores: Favonio dedica el primer libro al comentario numerológico, y Macrobio abre así su

⁹⁹ El término latino “*disputatio*” puede traducirse como “disputa, discusión, disertación”.

¹⁰⁰ El episodio lo refiere Agustín, en *Acerca del cuidado que se debe tener con los muertos (De cura pro mortuis gerenda)*, 11.13.

¹⁰¹ Al respecto, véase R. Caldini Montanari, *op.cit.*, pp. 365, 366.

comentario propiamente dicho; de la misma manera, Favonio trata la música de las esferas en el libro segundo, y Macrobio inicia su segundo libro con este tema.

Estas similitudes no pueden atribuirse a la casualidad. Pero aunque no es imposible que Macrobio haya tenido como fuente a Favonio, desde esta perspectiva sería difícil explicar la mayor longitud y detalle en el tratamiento del texto (desde ya, esto no invalida la posibilidad de que igual conociera la *Discusión* de Favonio). Por otra parte, ambos textos presentan errores conjuntivos que los unen, separándolos a su vez del arquetipo del texto de Cicerón. La hipótesis más verosímil es que tanto Favonio como Macrobio han abrevado de una fuente común, que bien puede haber sido otro comentario exegético a Cicerón, ya que era tan común en la época. Evidentemente, esta problemática manifiesta el interés que había surgido en la antigüedad tardía por las cuestiones planteadas en el texto ciceroniano.

Comentarios a El Sueño de Escipión

Libro segundo

1¹⁰² En el libro anterior, Eustacio, hijo mío, más amado para mí que la luz, el discurso había avanzado hasta tratar el curso de las esferas celestes y de las siete esferas inferiores. Ahora se discutirá acerca de la medida musical de estos.¹⁰³

*Como fijara mis ojos sobre estas cosas, estupefacto, cuando me recobré dije: “¿Qué sonido es este que tan dulcemente llena mis oídos?” “Este es”, afirmó, “el que concuerda en intervalos desiguales; pero separados según una meditada proporción de las partes, es ejecutado por el impulso y el movimiento de las mismas esferas, y al tiempo que atempera los agudos con los graves en forma ecuánime, logra acordes variados, pues tampoco pueden acelerarse los movimientos a partir de un silencio tan grande. La naturaleza dispone que suenen los extremos del cielo de una parte grave, de la otra, agudo. Por esta razón aquella órbita estrellada ubicada en la zona más alta del cielo, cuya revolución es más rápida, se mueve con un sonido agudo y vibrante; en cambio esta, lunar, en posición más baja, con un sonido sumamente grave. La Tierra, la novena órbita, que permanece inmóvil, siempre está fija en la misma ubicación, abrazando el centro del mundo. No obstante las ocho órbitas, entre las que hay una misma velocidad para dos, producen siete sonidos distintos por sus intervalos: este número es el meollo de casi todas las cosas, puesto que los hombres sabios que lo imitaron con los sonidos de las cuerdas y con los cantos, abrieron para sí el camino de retorno hacia este lugar.”*¹⁰⁴

Habiendo expuesto el orden de las esferas, y descrito el movimiento por el cual las siete estrellas móviles giran en un sentido contrario al del cielo, debemos investigar ahora cuál es este sonido que se produce por el impulso de tantos cuerpos. En efecto, es necesario que el sonido de las órbitas nazca a partir del mismo movimiento circular, puesto que el aire percutido por la intervención del golpe emite una vibración a partir de sí, que se comunica con el mismo aire que la produce. De esta manera, la colisión violenta de dos cuerpos genera el sonido.

Pero este sonido, que nace a partir de cualquier golpe de aire, o bien deriva en cierto sonido dulce a los oídos y también musical, o bien resuena áspero e inapropiado. Si el golpe se genera por una observación acertada de las proporciones,¹⁰⁵ entonces la armonía¹⁰⁶

¹⁰² El presente párrafo trata acerca de la armonía producida por el movimiento de las esferas, y de los medios empleados por Pitágoras para conocer las relaciones entre los sonidos de esta armonía; y acerca de los valores numéricos propios de las consonancias musicales.

¹⁰³ La palabra traducida como “medida” es “*modulatio*” en el original latino, que en la teoría musical antigua significaba medir y aplicar estas razones o medidas en la práctica musical.

¹⁰⁴ Cicerón, *El sueño de Escipión*, 5, 18 (todas las citas se tomarán de la presente traducción; se consignarán en cursiva los fragmentos de Cicerón tomados por Macrobio). Este es el pasaje que Macrobio se dedicará a comentar durante los próximos cuatro párrafos, y lo retomará por partes cada vez que sea necesario.

¹⁰⁵ Macrobio emplea el término “*ratio*” que se ha traducido como “proporción”. Asimismo, a menudo para el término “*numerus*” se ha adoptado la misma traducción, en los contextos en que se refiere a proporciones, de modo de no crear confusión en la lectura.

¹⁰⁶ Macrobio utiliza varios términos que dentro de la teoría musical contemporánea tienen un significado específico. En este caso, se trata de “*modulamen*”, que se traduce en este contexto como “armonía”. Dentro del conjunto de teorías pitagóricas, “armonía” es unificación de los contrarios, el acuerdo entre elementos discordantes. También dentro de los usos pitagóricos del término se halla el de “consonancia de octava”; y posteriormente en Platón y Cicerón significa “orden interválico” dentro de la octava. Macrobio también

conduce la composición y es conforme a las reglas de la naturaleza:¹⁰⁷ pero cuando la colisión se produce precipitadamente y sin estar ordenada de ningún modo, el choque confuso y desordenado es ofensivo para el oído.

Sin embargo es un hecho que en el cielo nada es fortuito, nada proviene en forma desordenada, sino que allá todas las cosas proceden de leyes divinas y de una razón establecida.¹⁰⁸ A partir de esto se entiende de manera irrefutable que los sonidos musicales proceden de la revolución de las esferas celestes, y es necesario no sólo que el sonido se produzca a partir del movimiento, sino también que la proporción que está en las cosas divinas devenga del sonido a causa de la armonía.

Pitágoras¹⁰⁹ fue el primero de todos los hombres griegos que concibió estas cosas de esta manera, y entendía que cierta construcción suena a causa de las esferas, por la necesidad de una proporción cercana a la de los cuerpos celestes; pero no podía comprender cuál era esta proporción, ni de qué manera esta debía observarse. Mientras se fatigaba, sin resultados, a causa de la larga inquisición sobre estas cosas secretas, el azar descubrió lo que la razón no había encontrado. Así, cuando pasaba en una ocasión en público junto a los artesanos que moldeaban con sus golpes el hierro ardiente, llegaron repentinamente a sus oídos sonidos de los martillos que respondían para él a un orden claro, en los cuales los agudos estaban en consonancia¹¹⁰ con el grave, de modo tal que uno y otro retornaban en una dimensión ordenada al sentido del oyente, y nacían de manera consonante a partir de impulsos diferentes.

Pitágoras comprendió que la ocasión era sumamente apropiada para él, que encontraba ahora con los ojos y las manos lo que en otro tiempo había buscado con el razonamiento. Se acercó a los artesanos y prestó atención, deteniéndose con curiosidad en su obra, notando los sonidos que eran producidos por cada uno de los golpes. Como pensaba que estos debían relacionarse con las fuerzas de los hombres que golpeaban, ordenó que cambiaran entre sí los martillos. Al darse estos cambios entre los hombres, se

utiliza el término latino “*armonia*”; salvo indicación contraria, debe entenderse dicho vocablo en su sentido más general y primero.

¹⁰⁷ Recuérdese que la naturaleza está construida y animada por las mismas reglas celestes, así como el alma del mundo; y a esto se refiere Macrobio con la frase “conforme a su naturaleza”, o “conforme a las reglas de la naturaleza”, que usa repetidamente. Del hecho de que el alma y la música tienen características ontológicas idénticas se deduce la importancia e influencia de la música en el espíritu, y también su carácter ético y pedagógico.

¹⁰⁸ Así introduce Macrobio la necesidad de explicar las proporciones que reglan la armonía divina, dado que no todas las combinaciones pueden generar sonidos agradables, sino solo aquellas que responden a esta razón. Habiendo dicho eso, se basará ahora en la necesidad de que esta música, que produce sonidos agradables y viene de las esferas, responda a razones de la divinidad.

¹⁰⁹ Macrobio expone aquí el sistema de afinación pitagórico. Por medio de este, Pitágoras define todas las notas e intervalos de la escala a partir de quintas que responden a la proporción 3:2. La única complicación de este sistema es que doce quintas justas no redondean su suma en una octava, sino que la exceden en una pequeña proporción, llamada “coma pitagórica”. Puesto que todos los intervalos tienen proporciones de números enteros, la afinación pitagórica es una forma de “entonación justa” basada en los números 3 y 9. Así, las proporciones son: para la quinta justa, 3:2; para la cuarta justa, 4:3; para la segunda mayor, 9:8 y para la séptima menor, 16:9. En los tratados medievales, la afinación pitagórica se describe como basada en cuatro números: 6-8-9-12. Así, se obtiene la octava a partir de la proporción 12:6; se obtienen dos quintas a partir de las proporciones 12:8 y 9:6; dos cuartas a partir de las proporciones 12:9 y 8:6; y finalmente un tono o segunda mayor entre las dos notas del medio (9:8). Estas proporciones son tomadas de manera explícita a su vez por Favonio en su propio comentario para explicar la afinación pitagórica.

¹¹⁰ La palabra “consonancia” (“*consonantia*”) y sus derivados deben entenderse como la relación entre las medidas en la ejecución simultánea de sonidos, y no en el sentido moderno.

seguía también un cambio en los sonidos. Entonces Pitágoras concentró su preocupación en la examinación de los pesos de estos martillos, y cuando hubo registrado qué variedad de pesos tenía cada uno, ordenó que se hiciera lo mismo a los martillos con otros pesos que excedían por más o por menos a los anteriores; pero con los golpes de estos, de ninguna manera se escuchaban sonidos similares a los anteriores, ni tampoco consonantes. Entonces Pitágoras notó que la concordia de la voz provenía de la ley de los pesos y de las proporciones reunidas, en las que se contenía la diversidad de los pesos. A partir de los martillos pasó de la práctica a la teoría, y tendió las entrañas de las ovejas o los nervios de los bueyes con tal variedad de pesos atados como había aprendido que se daba con los martillos, y de estos surgió una consonancia tal como la observación anterior acertadamente había prometido, y aún más dulce, a causa de la naturaleza sonora de la lira.

Aquí Pitágoras, conocedor de tanto secreto, se concentró en saber a partir de qué proporciones nacen los sonidos que suenan conformes a las reglas de la naturaleza. Bajo la observación de estas proporciones, confeccionó unas liras con ciertas cuerdas, y otras con otras, y extendió las cuerdas de acuerdo con la armonía de las proporciones reunidas. Así, cuando una era pulsada por el plectro junto con otra, aunque estuvieran alejadas, ambas sonaban al mismo tiempo de manera consonante, si eran apropiadas en proporciones. Sin embargo, a partir de toda la innumerable variedad de proporciones, pocos y contados sonidos con convenientes entre sí para hacer música. Hay seis, que son: el epítrito, el hemiolio, el doble, el triple, el cuádruple y el epgodo.¹¹¹

El epítrito se da cuando el mayor entre dos números contiene al otro entero y además a la tercera parte de este, como es el cuatro para el tres, pues en el cuatro están el tres y la tercera parte del tres, o sea uno;¹¹² esta proporción se llama epítrito, y de este nace la sinfonía¹¹³ que se denomina “diatesarón”.

Hemiolio es el número que, siendo el mayor entre dos números, contiene al menor entero y además a la mitad de este, como es el tres para el dos, pues en el tres están el dos y la mitad de este, o sea uno. A partir de este número, que se denomina hemiolio, nace la sinfonía que se llama “diapente”.

La proporción doble se da cuando entre dos números el menor se cuenta dos veces en el mayor, como es el cuatro con respecto al dos; y a partir de este doble nace una sinfonía cuyo nombre es “diapasón”.

El triple se da cuando entre dos números el menor se cuenta tres veces en el mayor, como es tres con respecto a uno, y de este intervalo procede una sinfonía que se llama “diapasón y diapente”.

El cuádruple se da cuando entre dos números el menor se cuenta cuatro veces en el mayor, como es el cuatro con respecto al uno; este número produce la sinfonía que se llama “disdiapasón”.

¹¹¹ En este punto se explican las proporciones que originan las relaciones de longitud de cuerdas y que generan los intervalos.

¹¹² La fórmula “*id est*”, “*hoc est*” (traducida por “o sea”, “esto es”, “es decir”) aparece numerosas veces en el texto de Macrobio, como es de esperar en un tipo discursivo como el comentario que busca ser, ante todo, explicativo.

¹¹³ En este contexto particular, debe entenderse “sinfonía” (si bien es el término griego para “consonancia”) como una clase particular de consonancia: aquella que resuena de acuerdo con las proporciones adecuadas. Mientras que el término “consonancia” se refiere a dos o más sonidos que se ejecutan simultáneamente. En cualquier caso, no debe ser confundido con el término de la teoría musical moderna.

El epogdo es una proporción que dentro de sí tiene al número menor y además de este, a su octava parte, como el nueve con respecto al ocho, puesto que en el nueve no sólo está el ocho sino que además está la octava parte de este, o sea, uno. Este intervalo produce un sonido que los músicos han llamado “tono”. Aunque los antiguos habían querido denominar “semitono” al sonido menor a un tono, no debe aceptarse esto de modo que se piense en la mitad de un tono, puesto que no entendemos a la “semivocal” en las letras como la mitad de la “vocal”.¹¹⁴ Por eso es que el tono, por su naturaleza, no ha podido dividirse en dos partes iguales. En efecto, cuando se construye a partir de un intervalo de nueve unidades, nunca puede dividirse el nueve de manera equitativa; el tono rechaza ser dividido en dos mitades. Usualmente se llamaba “semitono” al sonido menor a un tono, el cual se ve que dista en tan poco del tono cuanto estos dos números (el ocho y el nueve) distan entre sí, es decir, doscientos cuarenta y tres, y doscientos cincuenta y seis.¹¹⁵ A este semitono los antiguos pitagóricos lo denominaban “diesi”; pero la relación siguiente constituye un sonido menor al semitono llamado diesi.¹¹⁶

Platón solía llamar al semitono “leima”. Así pues, hay cinco sinfonías: diatesarón, diapente, diapasón, diapasón y diapente, y disdiapasón. Este número de sinfonías concierne a la música que, o bien el arte humano puede entender, o el oído humano puede percibir. Por el contrario, el acceso a la armonía celeste se extiende más allá, esto es hasta cuatro veces diapasón y diapente. Ahora por el momento expondremos acerca de aquellas consonancias que hemos mencionado.

La sinfonía diatesarón consta de dos tonos y un semitono- dejamos de lado los tercios y cuartos de tono, para evitar dificultades,- y se produce a partir del epítrito. La sinfonía diapente consta de tres tonos y un semitono, y se produce a partir del hemiolio; la sinfonía diapasón consta de seis tonos y se produce a partir del doble; la diapasón y diapente consta de nueve tonos y un semitono, y se produce a partir del triple; la disdiapasón contiene doce tonos y se produce a partir del cuádruple.

2¹¹⁷ A partir de esto Platón después supo, no sólo gracias a la herencia de la doctrina pitagórica, sino también por su propio talento, que no puede haber ninguna proporción medible sin estos números. En su *Timeo*,¹¹⁸ Platón estableció el alma del mundo a través de la estructura de estas relaciones, por la providencia inefable del dios hacedor. Este criterio, si hubiera sido situado en esta obra, a la mayoría de nosotros nos habría ayudado a entender las palabras de Cicerón, que acerca de la disciplina musical parecen oscuras.¹¹⁹ Pero para que no se crea que el hecho de la dificultad, aquí mencionado, es la excusa y la defensa con

¹¹⁴ La analogía entre la gramática y la teoría musical es un recurso constante tanto en el comentario de Macrobio como en el de Favonio.

¹¹⁵ Se señala como fuente de este pasaje a Platón, *Timeo*, 36 B.

¹¹⁶ Macrobio retoma el tema, ya mencionado, del sistema de afinación pitagórico.

¹¹⁷ El párrafo trata acerca de qué proporción, según Platón, emplea el dios hacedor en la creación del alma del mundo, y acerca de cómo, a partir de la organización del alma del mundo, debe resultar la armonía de las esferas celestes.

¹¹⁸ Platón, *Timeo*, 36 A ss.

¹¹⁹ Resulta casi un tópico en ambos comentarios, el de Macrobio y el de Favonio, la alusión a la “oscuridad” de Cicerón, que hace necesaria la explicación, es decir, el comentario. Es verdad que Cicerón recorre un camino que no explicita, pero también es posible atribuir estas afirmaciones de los comentaristas a un intento por justificar su propia tarea. De todas formas, han pasado alrededor de cinco siglos y es verosímil que la recepción sea muy distinta a la del contexto de producción ciceroniano.

respecto a nuestra propia exposición, debemos decir unas pocas palabras que ayuden a la comprensión de una y otra obra.¹²⁰

Todo cuerpo sólido se extiende en tres dimensiones: tiene longitud, latitud, profundidad, y no se puede encontrar una cuarta dimensión en un cuerpo cualquiera, sino que todo cuerpo sólido se contiene en estos tres. Sin embargo los geómetras proponen otros cuerpos a los que llaman matemáticos, que son sugeridos por el pensamiento, no por los sentidos. En efecto, dicen que un “punto” es un cuerpo individual en el cual no se distinguen ni la longitud ni la latitud ni la profundidad; de hecho, no puede dividirse en parte alguna.

Esta proporción genera la “línea”, es decir un cuerpo de una única dimensión: es largo, pero sin extensión y sin profundidad, y contiene una sola longitud a partir de una y otra parte por dos puntos que la determinan. Si se dividiera en dos esta línea, se generaría otro cuerpo matemático, que se considera de dos dimensiones, con longitud y extensión, pero que carece de alto: y esto es lo que entre ellos se denomina “superficie”, aunque está contenido por cuatro puntos, es decir, a través de líneas de a pares. Si estas líneas fueran duplicadas, para que las dos se superpusieran a las dos inferiores, se añadiría la profundidad, y de aquí se crearía otro cuerpo sólido, el cual sin duda contendrá ocho ángulos, como una tésera, al que los griegos denominan “cubo”.

La naturaleza de los números se aplica en estas proporciones geométricas, y se considera que la unidad es el punto; puesto que así como el punto no es un cuerpo, sino que a partir de él surge un cuerpo, de la misma manera no se dice que la unidad es un número, sino que es el origen de los números. Por lo tanto el primer número es el dos, que es similar a la línea producida a partir del punto y sobre la doble determinación del punto. Este número dos geminado produce a partir de sí mismo el cuatro, a semejanza de un cuerpo matemático, que se extiende a lo largo y a lo ancho bajo cuatro puntos. Este mismo cuatro, geminado también, produce el ocho, número que imita a un cuerpo sólido, así como dijimos que las dos líneas superpuestas creaban la solidez de un cuerpo, en una dimensión de ocho ángulos; y así entre los geómetras se dice que un cuerpo doble, dos veces duplicado, es ya sólido. Por lo tanto la distancia desde un número par hasta uno de ocho es la propiedad de la solidez de un cuerpo. A causa de esto se considera a este número- el dos- entre los perfectos.¹²¹

Ahora es necesario demostrar que también a partir de un número impar se genere la solidez del mismo modo que desde un número par. Puesto que la unidad es el origen del número tanto par como impar, se cree que el número tres se da a partir de la primera línea. Este número triplicado genera el número noveno, que también él mismo crea un cuerpo

¹²⁰ Se introduce nuevamente una suerte de digresión- siempre con su correspondiente excusa-, que si bien se aparta del tema ciceroniano, es presentada por Macrobio como absolutamente necesaria para la comprensión. Sigue ahora una analogía entre los cuerpos matemáticos y los geométricos, y la generación a partir de los números. Por medio de esta exposición, Macrobio propone que se genera la multiplicidad de manera gradual, desde la unidad hasta la solidez, pasando por las distintas dimensiones. La analogía final se plantea con la creación del alma, que también surge a partir de estas proporciones. Así también la música de las esferas celestes, cuya naturaleza es análoga a la del alma, depende de estas mismas razones divinas.

En el plano filosófico, este pasaje presenta problema de la unidad y la multiplicidad que se planteaba el neoplatonismo; sobre todo, el problema de cómo generar lo múltiple a partir de lo uno. Más adelante, al referirse al alma y a cómo esta fue creada a partir de estas mismas proporciones, Macrobio explicita esta perspectiva.

¹²¹ Macrobio se refiere a que, a partir del dos y por medio de la sucesiva adición del dos se llega al ocho, que es el número par de la solidez.

largo y ancho casi de dos líneas; así como se crea el cuatro o cuaternario, que es el segundo entre los pares. Luego, el noveno triplicado genera la tercera dimensión. Y a partir del número impar en veintisiete, que es tres veces el triplicado de tres, se crea un cuerpo sólido; como desde el número par que es dos veces el doble de dos-ocho-, se creó la solidez. Por lo tanto, para lograr un cuerpo sólido en los dos sentidos son necesarios la unidad y otros seis números, o sea, cada tres desde el par y desde el impar: desde el par, dos cuatros para el ocho; desde el impar, tres nueves para el veintisiete.¹²²

Así pues el *Timeo* de Platón al enunciar la manera en que la divinidad fabricó el alma del mundo, dijo que esta había sido estructurada a través de estos números; que desde el par y desde el impar estos números y el crecimiento hasta la perfección de la solidez, hicieron el alma del mundo. Sin embargo, esto no significa que el alma sea corpórea, sino que es consistente como para poder penetrar la totalidad con su sustancia, y llenar el cuerpo sólido del mundo; el alma, a través de los números, fue dotada de solidez. Ahora veamos las propias palabras de Platón, que cuando habla acerca del dios que fabricó el alma del mundo, dice:

El dios tomó una primera parte de todo el firmamento, luego tomó otra parte, que era el doble de la primera. Luego tomó una tercera parte, que era un hemiolio de la segunda, y un triple de la primera. Y la cuarta era el doble de la segunda, y la quinta era el triple de la tercera, y la sexta era ocho veces la primera, y la séptima era la primera multiplicada veintisiete veces. Luego de esto, los espacios que se entreabrían entre los números dobles y triples, el alma los llenaba insertando partes. A continuación completó los espacios entre los intervalos dobles y triples insertando partes para unir los extremos, y para formar las proporciones del epítrito, el hemiolio y el epogdo.¹²³

Muchos han tomado estas palabras de Platón para explicar que la unidad crea la primera parte; a la segunda, que se dice que es el doble de la primera, dicen que la crea el número dos; el número tres a la tercera, que es un hemiolio del dos, y el triple del uno; y a la cuarta, el cuatro, que para el segundo, es decir, el dos, es el doble; a la quinta la crea el noveno, que al tercero, es decir, al tres, es el triple; a la sexta la crea el octavo, que contiene al primero ocho veces; la séptima parte es veintisiete, que es, como dijimos, el aumento en tres del primer número impar.¹²⁴

En efecto, como es fácil advertir, aquella composición procedió así: a partir de la unidad, la cual es par y es impar, se sitúa el primer número par, esto es el dos; luego sigue el primero impar, esto es, el tres; en cuarto lugar el segundo par, es decir el cuatro, en quinto lugar el segundo impar, es decir el nueve; en sexto lugar el tercer número par, es decir el ocho; en séptimo lugar el tercer número impar, es decir el veintisiete. La razón de este proceso es que, puesto que el número impar tiene lo masculino y el par lo femenino, a partir del impar y del par- es decir, de lo masculino y de lo femenino- se produzca la generación universal, y que todas las cosas que animará el alma del mundo procedan hacia la solidez sin interrupción con la fuerza necesaria para vencer cualquier obstáculo.

¹²² Según lo expuesto aquí por Macrobio, el número uno no es un número, sino el origen de los números. Así, el primer número par es dos y el primero impar, tres. Cada uno de ellos es el comienzo de una serie que se da por geminación del número anterior: 2, 4, 8... y 3, 9, 27. El tercer número par y el tercero impar generan la propiedad de la solidez, por analogía con los cuerpos geométricos.

¹²³ La fuente es Platón, *Timeo*, 35 D.

¹²⁴ Se señala el comentario de Proclo al *Timeo* de Platón como fuente de este pasaje (cf. Willis en su edición de la obra de Macrobio). Eso explica por qué Macrobio lo cita en latín y no en griego, la lengua original.

Entonces es necesario que el alma haya sido compuesta a partir de estos números, los únicos que contienen la propiedad de unirse, puesto que ella debe mantener la misma armonía y la unión en toda su creación. Pues el dos es el doble para el uno, y a partir del doble dijimos ya que nace la sinfonía diapasón u octava; el tres hace un hemiolio a partir del número dos, de aquí surge la sinfonía diapente o la quinta. El cuatro es un epítrito a partir de tres, y a partir de esto se compone la sinfonía diatesarón o la cuarta; de la misma manera el cuatro se estima como la parte cuádruple del uno, a partir del cual nace la sinfonía disdiapasón, o la doble octava.

Por lo tanto es necesario que el alma del mundo, que impulsa los cuerpos de la totalidad hacia este movimiento que vemos, conformada por los números que se crean a partir de ella misma, produzca una música armoniosa como los sonidos musicales, a partir del movimiento que propone por su propio impulso; el origen de estos sonidos lo genera en la misma construcción de su composición. En efecto dice Platón, como referimos arriba, que el dios hacedor del alma completó luego de los números que eran impares entre sí la composición con hemiolios, epítritos y epogdos, y con medio tono los intervalos ligados.¹²⁵

Por esta razón muy sabiamente Tulio¹²⁶ en sus palabras muestra la profundidad del dogma de Platón:¹²⁷

Quando me recobré dije: “¿Qué sonido es este que tan dulcemente llena mis oídos?” “Este es”, afirmó, “el que concuerda en intervalos desiguales; pero separados según una meditada proporción de las partes, es ejecutado por el impulso y el movimiento de las mismas esferas, y al tiempo que atempera los agudos con los graves en forma ecuánime, logra acordes variados.

Nótese que se refiere a los intervalos, y asegura que son desiguales entre sí, y que se dividen definidos por una relación regular; puesto que según el *Timeo* de Platón los intervalos de los números impares entre sí se distinguen por una razón proporcional a sí mismos, evidentemente por los hemiolios y epítritos y los epogdos y los semitonos, en los cuales se contiene toda la razón sonora.¹²⁸

Por esto se advierte que las palabras de Cicerón nunca son accesibles al entendimiento verdaderamente, a menos que se establezca primero la proporción de los hemiolios y de los epítritos y de los epogdos; y a menos que se presenten los números platónicos por los cuales se compone el alma del mundo, y establecida primero la razón de por qué es el alma conformada a partir de los números que crean la música.

En efecto estas cosas muestran no únicamente la causa del movimiento del mundo, al cual el solo impulso del alma lo genera, sino también la necesidad de la armonía de la

¹²⁵ Aquí se halla el inicio de la conclusión de esta larga argumentación, que consistió principalmente en una no menos extensa analogía. Las mismas proporciones que conforman el alma del mundo, que anima todo lo viviente, son las que generan la música de las esferas, de naturaleza igualmente divina.

¹²⁶ Macrobio alterna, en sus referencias a Cicerón, entre el *nomen* y el *cognomen*, respectivamente, “Tulio” y “Cicerón”. “Tulio” es el nombre por el cual el filósofo fue conocido durante la edad media, y en el uso de Macrobio ya se manifiesta esta frecuencia. Sin embargo el lector observará una ocurrencia mayor de “Cicerón”; esto se debe a que, en ciertos contextos, el *cognomen* ha sido repuesto en la traducción para facilitar la lectura.

¹²⁷ Tal como es su costumbre, el comentarista vuelve a las palabras de Cicerón, que ahora, luego de su explicación, pueden comprenderse de manera más profunda y correcta. Obsérvese la intención didáctica que se manifiesta en esta operación de presentar un estímulo textual que resulta- o se pretende que resulte- de difícil comprensión, para retomarlo luego de cada fragmento explicativo y utilizarlo como punto de partida para un nuevo comentario.

¹²⁸ Todo este fragmento tiene como fuente el *Timeo* de Platón, 617 B.

música, a la cual, innata para sí desde su origen, el alma implanta con un movimiento hecho por sí misma.¹²⁹

3¹³⁰ Aquí Platón en su *República*, cuando trata acerca de la movilidad de las esferas celestes, dice que hay Sirenas sobre cada una de las órbitas, y que se parecen por el movimiento de las esferas al canto de los dioses, pues el término “Sirena” en griego se entiende como “diosa que canta”.

Los estudiosos de los dioses también pretendieron que las nueve musas fueran los cantos musicales de las ocho esferas y una máxima consonancia que se produce a partir de todas las restantes. Por eso Hesíodo en su *Teogonía*¹³¹ llama a la octava musa “Urania”, porque luego de las siete esferas fijas que están subordinadas, la octava estrella fija superpuesta se llama propiamente “cielo” de nombre;¹³² y para mostrarnos que existe una novena musa que es la máxima, y que produce la unión armoniosa de los sonidos, agregó: *Calíope es la reunión más perfecta de todas las cosas*¹³³ y a partir del nombre muestra que se considera a esta dulce voz la novena musa, pues “Calíope” es la interpretación griega de una voz muy hermosa. Y como indicara que esta es la que se produce comprimida a partir de todas, le asignó a esta un sentido de universalidad: *la reunión más perfecta de todas las cosas*.

Pues también llaman de la misma manera a Apolo “guía de las musas”, casi como conductor y principal de las restantes órbitas, como el mismo Cicerón dice: *conductor, príncipe y moderador de las restantes luminarias, mente del mundo y regulador*.

Incluso los etruscos sabían que las musas eran el canto del mundo, y ellos las llamaban “*camenas*” como “cantoras”, porque están cantando.¹³⁴

De la misma manera los estudiosos de los dioses, al conocer esto, incluso emplearon los sonidos musicales para cantar al cielo en los sacrificios, y solían realizarlo con la lira, o la cítara, o algunas flautas y otros instrumentos musicales. También emplearon metros de cantos en versos en los himnos a los dioses, a través de la estrofa y la antistrofa, ya que predicaban a través de la estrofa el movimiento recto de las órbitas estelares, y por medio de la antistrofa el regreso diferente de las esferas móviles. El primer himno dedicado a la divinidad tenía como objetivo celebrar este doble movimiento.

¹²⁹ Con esta conclusión se cierra la argumentación del párrafo; por un lado, queda demostrada la necesidad de la existencia de la armonía universal y musical, y por otro, la necesidad de la explicación que ha realizado el comentarista..

¹³⁰ En este párrafo se aportan otras pruebas sobre la necesidad de la armonía de las esferas, y se señala que los intervalos de los sonidos, cuyo valor no puede fijarse sino por el entendimiento, relativo al alma del mundo, pueden calcularse materialmente en el cuerpo que el alma anima.

¹³¹ Hesíodo, *Teogonía*, 126ss., también 463ss., 886ss., 924ss. Las citas de Hesíodo están en griego en el texto de Macrobio, se expresan aquí en cursiva.

¹³² Recuérdese que *uranós* es la palabra griega para cielo, y que, dentro de las representaciones míticas, Urano es la personificación del cielo como un elemento fecundo; así lo presenta, entre otros, Hesíodo en su *Teogonía*. (v. Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona 1981).

¹³³ En la mitología griega y romana Calíope era una de las musas, y si bien tradicionalmente no se especifican cuáles son sus funciones ni las de sus hermanas, desde la época alejandrina se le atribuye el dominio de la poesía lírica (v. Grimal, op.cit.). En este sentido, es lógico que se la asocie con lo musical, dado que la poesía lírica está desde su origen unida a la música.

¹³⁴ Las *camenas* eran, en Roma, las ninfas de las fuentes, que aparecían en los cantos proféticos; pero la tradición no tardó en asimilarlas a las musas. La asociación de palabras está dada por la presencia del verbo *cano*, que en latín significa “cantar” (*camenas- canenas*, que proviene de *cano*, es decir, “que cantan”).

También se ordenó que fuera obligatorio acompañar con cantos a los muertos hacia la sepultura, y se instituyó esta conveniencia para la mayoría de la gente y de las regiones. Se creía que después del cuerpo las almas retornan al origen de la dulzura musical, es decir, hacia el cielo.¹³⁵ Pues de esta manera en esta vida toda el alma es captada por los sonidos musicales; de modo que no solo quienes son por hábito más sabios, sino en verdad también las naciones bárbaras en general ejercitan cantos con los cuales se estimulan hacia el ardor de la virtud, o bien se relajan hacia la suavidad del deseo.

Dado que en el cuerpo recae la memoria de la música, a la que conoció en el cielo, así de esta misma manera el cuerpo se ocupa con cantos que lo aquietan, y nadie es tan salvaje, o tan áspero en su corazón, que no sea retenido por la inclinación hacia tales divertimentos.

Por esto considero que la fábula de Orfeo o la de Anfión se tomaron en un principio. En una de ellas los animales carentes de razón, y en la otra, las piedras, eran atraídos por los cantos. Puesto que a la gente primitiva tal vez, o a los bárbaros sin cultivo de la razón y no suavizados por inclinación alguna, atrajeron cantando hacia la sensibilidad.¹³⁶

Así finalmente toda la conformación del alma está gobernada por los cantos, de modo que los avances a la guerra y también la retirada se anuncian con cantos, con el canto que no solo estimula sino que también aplaca la virtud guerrera. *Provoca los sueños y los aleja...*¹³⁷, envía las preocupaciones y también las hace retroceder, produce la ira, persuade a la clemencia, y cura también las enfermedades de los cuerpos, y por eso se dice que los remedios se dan a los enfermos con música.

¿Por qué sería admirable esto, si entre los hombres es tanto el dominio de la música, como también entre las aves; si los ruiseñores, y distintos tipos de cisne, ejercitan el canto como una cierta disciplina de arte; si también muchas aves y seres terrestres o acuáticos se precipitan espontáneamente hacia las redes cuando los invita el canto, si la flauta del pastor ordena quietud a los rebaños al avanzar?

No es admirable. En efecto hemos ya dicho que las causas del alma del mundo residen en la música, con las cuales está entrelazada; sin embargo la misma alma del mundo da vida a todos los seres vivos: es un alma que *da vida al género de los hombres y de los*

¹³⁵ De la misma manera que lo hace Cicerón, Macrobio sigue aquí la teoría platónica de la transmigración del alma, que se halla en el exilio durante la vida humana y regresa a sus sedes celestiales al morir el cuerpo, ya que ella misma es de naturaleza divina.

¹³⁶ Orfeo -hijo del rey tracio Eagro y tal vez de la musa Calíope- es el cantor por excelencia, así como el músico y el poeta. Toca la lira y la cítara, cuyo invento se le atribuye a menudo. También se le atribuye el haber aumentado el número de las cuerdas, que eran siete y pasaron a ser nueve por analogía con el número de las musas. En uno de los relatos más populares, Orfeo desciende al infierno a buscar a su amada Eurídice y allí conmueve a los monstruos del Tártaro y a los dioses infernales. Orfeo también logra que las rocas y los árboles se muevan de sus sedes para seguir escuchando su música.

También dentro de la mitología Anfión, hijo de Zeus y Antíope, tenía un hermano gemelo, y en oposición a él, se caracterizaba por practicar música con una lira que le había regalado Hércules. Cuando los dos hermanos construían una muralla alrededor de Tebas- ciudad en la que reinaban-, mientras su hermano cargaba las rocas sobre su espalda, Anfión simplemente las atraía con su música.

Macrobio, como otros autores de la época, propone una interpretación evemerista del mito, racionalizando las acciones de los personajes míticos y buscando una base real para el relato, lo cual en este caso constituye otra prueba dentro de su argumentación.

¹³⁷ Se trata de una cita textual de Virgilio, *Eneida* 4.244, en el pasaje en el que Mercurio debe anunciar a Eneas la inminencia de su partida. En la descripción del dios, se menciona su vara, que es la que “provoca los sueños y los aleja”. Por medio de esta alusión intertextual, Macrobio compara la música con un atributo divino.

*animales y de las aves, y a los monstruos bajo el mar cristalino.*¹³⁸ Así pues la música por derecho comprende todo lo que vive, porque el alma celestial, a causa de lo cual todo cobra vida, tiene su origen en la música.

Mientras la música impulsa al cuerpo del mundo hacia el movimiento de las esferas, produce un sonido que *concuerta en intervalos desiguales; pero separados según una meditada proporción de las partes*, así como la misma música ha sido estructurada desde un principio. Pero en cuanto a estos intervalos que ciertamente son apreciados sólo por la razón en el alma incorpórea, y no por el sentido, es necesario preguntarse si la dimensión liberada en el mismo cuerpo del mundo se habrá conservado o no.¹³⁹

Ciertamente Arquímedes creyó que podía descubrirse el número de los estadios que separaban a la luna de la superficie de la Tierra, al sol de Venus, a Marte del sol, a Júpiter de Marte, a Saturno de Júpiter; pero también pensó que todo el espacio desde el orbe de Saturno sin interrupción, hasta el mismo cielo de las estrellas fijas, podía medirse con la razón.

Sin embargo la medición de Arquímedes fue rechazada por Platón, que no aceptaba los intervalos dobles y triples; y se estableció que debía considerarse lo siguiente: cuanto hay de la Tierra hacia la luna, es el doble de la distancia de la Tierra al sol; cuanto hay de la Tierra al sol, es el triple de cuanto hay de la Tierras a Venus; cuanto hay de la Tierra a Venus es cuatro veces lo que hay de la Tierra hasta la estrella de Mercurio. Cuanto hay desde la Tierra a Mercurio es nueve veces lo que hay de la Tierra a Marte; cuanto hay de la Tierra a Marte es ocho veces lo que hay de la Tierra Júpiter; y cuanto hay de la Tierra a Júpiter es veintisiete veces lo que hay de la Tierra hasta el orbe de Mercurio.¹⁴⁰

Porfirio introdujo esta opinión de los platónicos en unos libros en los que arroja algo de luz sobre las oscuridades del *Timeo*,¹⁴¹ y dijo que ellos creían que esos intervalos en el cuerpo del mundo eran similares a los de la composición del alma, que se llena por el epítrito, el hemiolio, los epogdos, y por los medios tonos y los semitonos, y de ahí proviene la armonía, cuya razón, inherente a la sustancia del alma, también se transmite a los cuerpos que ella pone en movimiento.

Por eso la afirmación de Cicerón es sabia y perfecta en todo sentido,¹⁴² cuando dice que el sonido celeste se distingue por *intervalos desiguales, pero separados según una meditada proporción de las partes*.

¹³⁸ Nuevamente una cita textual de Virgilio. En este caso, (*Eneida* 6.728) Eneas se halla escuchando el discurso de su padre en los Campos Elíseos, y él le refiere estas características del alma divina. Esta cita es el clímax de la amplificación que Macrobio ha realizado en su argumentación acerca de la música de las esferas y su analogía con el alma. Durante el proceso, el comentarista se apoya en diversas citas textuales y alusiones, trazando el recorrido que subyace a la obra de Cicerón. En el punto máximo de su argumentación se hallan las dos citas de Virgilio, y la culminación del pasaje es una frase del mismo Cicerón, hacia la cual conduce toda la línea argumentativa.

¹³⁹ Se formula en este punto el problema de cómo lo divino se manifiesta en lo terrenal, qué huellas deja el alma celestial en el mundo que ella misma anima, y qué relación hay entre ambas dimensiones; este es también, por supuesto, un problema platónico.

¹⁴⁰ Platón propone un sistema de proporciones, en contraposición con el sistema absoluto que pretendía Arquímedes. La obra de Platón a la que se alude es la *República*; Macrobio no la menciona explícitamente ya que es la fuente directa de Cicerón, y por eso la por sobreentendida.

¹⁴¹ Nuevamente otro comentarista experto, como lo fue Porfirio, considera- al menos en palabras de Macrobio- que el texto original, en este caso Platón, es oscuro, y por eso necesita explicaciones y clarificaciones.

¹⁴² Aquí se cierra la segunda parte del pasaje, iniciado con la referencia a Arquímedes. En esta sección el comentarista ha realizado el siguiente recorrido: Arquímedes- Platón, que supera a Arquímedes- Porfirio, que

4¹⁴³ Ahora en este pasaje nos ocuparemos de la diversidad de los sonidos graves y agudos, que Cicerón ha dejado de lado.¹⁴⁴

La naturaleza dispone que suenen los extremos del cielo de una parte grave, de la otra, agudo. Por esta razón aquella órbita estrellada ubicada en la zona más alta del cielo, cuya revolución es más rápida, se mueve con un sonido agudo y vibrante; en cambio esta, lunar, en posición más baja, con un sonido sumamente grave.

Dijimos que nunca se produce sonido a menos que haya un golpe producido por el aire. Mejor dicho: para que este mismo sonido sea proferido o bien más agudo o bien más grave, debe producirse un golpe. Este golpe, cuando incide enorme y rápido, genera un sonido agudo; si es más lento y suave, un sonido más grave.

Si se agita una vara rápidamente en el aire, sirve como indicación de este fenómeno. Si al percutir los oídos el aire golpea con un impulso veloz, hace agudo al sonido. Si es más lento, lo hace más grave de escuchar. También vemos esto mismo en las cuerdas de la lira: si estas se tienden de forma más tensa, suenan agudo; si es de manera más flexible, suenan más grave. Por lo tanto es así también con los orbes superiores, cuando giran a causa de su amplitud con un ímpetu más grande, o si se hallan más cerca del centro del movimiento, como dice Cicerón, *se mueven con un sonido agudo y vibrante; en cambio esta, lunar, en posición más baja, con un sonido sumamente grave*: puesto que cuando el aire que ya languidece vuelve a la extremidad, a causa de las angosturas en las cuales el penúltimo orbe se estrecha, gira con un ímpetu menor.

Lo mismo observamos en las flautas; en ellas un sonido agudo es emitido por las aberturas vecinas a la embocadura. Pero a partir de las largas y próximas al final, se produce un sonido más grave. De la misma manera, el sonido más agudo se da a través de las más angostas. La razón de una y otra causa es que, mientras que donde el aire comienza es más fuerte, es más débil donde termina. Y dado que a través de una mayor abertura el aire hace vibrar un mayor ímpetu, por el contrario, en las angostas, y situadas a la distancia, el aire llega menos.

Por lo tanto, el orbe más alto, que se abre hacia lo inmenso, al ser golpeado con este aire más fuerte, ya que está más próximo a su origen, emite penetrantes sonidos a partir de sí. Pero la voz del último ya se rompe a causa de la brevedad del espacio, y por la longitud. Aquí también se demuestra que el aire más abierto, cuanto más se aleja de su origen hacia abajo, tanto más produce por un impulso más suave; como cerca de la Tierra, que es la última de las esferas, hay un aire tan concreto, tan denso, esta es la causa de que la Tierra esté siempre fija en un lugar; y no se permite que se mueva hacia cualquier parte, pues está ocupada por todas partes por la densidad del aire que la rodea. Sin embargo en la esfera existe un lugar más allá, que está en el medio, como ya ha sido probado por los autores anteriores.

comenta a Platón- Cicerón, que reúne en su frase perfecta a todos los anteriores. De esta manera todo el pasaje se construye sobre las alusiones textuales que legitiman las propias explicaciones de Macrobio, y cada una de ellas guarda una relación, en su extensión y forma, con su función dentro del texto. Así, las citas textuales, como en el caso de Virgilio, cumplen el rol de otorgar autoridad a lo expuesto por Macrobio, mientras que las alusiones de menor importancia, como la de Arquímedes, son solo referencias y no citas textuales.

¹⁴³ Este párrafo se refiere a la causa por la cual, entre las esferas celestes, hay algunas que producen sonidos graves y otras que producen sonidos agudos; y también cuál es la naturaleza de esta armonía y por qué el hombre no puede oírla.

¹⁴⁴ Nuevamente se atribuye a Cicerón una omisión que justifica el tratamiento de los temas siguientes.

Las esferas del cuerpo universal del mundo son nueve. La primera es aquella de las estrellas fijas, que se llama propiamente con el nombre de cielo, y se denomina entre los griegos “fija”; esta manda y contiene a las restantes, y siempre gira desde oriente hacia occidente. Las siete inferiores, a las que llamamos errantes, se mueven de occidente hacia oriente. La novena es la Tierra, sin movimiento. Así pues, hay ocho que se mueven, pero hay siete sonidos, que producen consonancias a partir del movimiento giratorio; por esto, puesto que el orbe de Mercurio y el de Venus giran alrededor del sol en un ámbito igual, es decir, como satélites siguen el mismo camino del sol, son considerados por muchos estudiosos de astronomía como que comparten la misma órbita. Por eso dice Cicerón: *No obstante las ocho órbitas, entre las que hay una misma velocidad para dos, producen siete sonidos distintos por sus intervalos: este número es el meollo de casi todas las cosas.*

Ya hemos expresado que el número siete es el centro de todas las cosas, plenamente, cuando hablamos acerca de los números más arriba.¹⁴⁵ Para iluminar, según creo, la oscuridad de las palabras de Cicerón, es suficiente lo tratado brevemente por nosotros acerca de la música.

Pues no es para mostrar, sino para enseñar, la exposición de las denominaciones para las cuerdas más agudas de la lira, y las más graves, y las otras restantes; y los tercios de tono y cuartos de tono, los tonos y los semitonos, y qué se entiende en los sonidos por letra, qué por sílaba, qué por la palabra completa.¹⁴⁶

Y aunque Cicerón haga mención de la música en este pasaje, tampoco es apta la ocasión para tratar sobre los asuntos universales que pueden darse acerca de la música; en cuanto a estos, en mi opinión, no creo que haya un límite, sino que debemos tratar aquellas cosas que pueden ser explicadas con palabras. Puesto que en un asunto oscuro por naturaleza, Cicerón al exponer la mayoría de las cosas que son necesarias, las recubre, agrega tinieblas y no las presenta con consistencia. Por esto llegaremos al final de esta parte del tratado.¹⁴⁷

Agregaremos un tema, que consideramos digno de conocer, cuáles son los tres tipos de melodía musical: la enarmónica, la diatónica, y la cromática. Ciertamente la primera se rechaza en el uso a causa de su excesiva dificultad; y la tercera es impracticable por su debilidad. Por eso a la del medio, o sea la diatónica, se adscribe la doctrina de la música del mundo enunciada por Platón.¹⁴⁸

Tampoco debemos olvidar que no podemos oír claramente la música del cielo, nacida del movimiento perpetuo, porque es un sonido mayor que el que se recibe en las angosturas de los oídos humanos. Pues si las Cataratas del Nilo excluyen la amplitud de su caída de los oídos de los habitantes, ¿por qué es admirable si excede nuestro oído el sonido

¹⁴⁵ Macrobio se refiere al libro 1, parágrafo 5, en el cual ha explicado que todos los números pueden ser, de cierta manera, perfectos; pero el siete y el ocho lo son aún más; esta concepción, como muchas otras que toma Macrobio, es pitagórica.

¹⁴⁶ Se retoma la analogía con el arte gramatical. Hay aquí también una excusa para no referirse a estos temas: no pueden enseñarse teóricamente, sino en la práctica, y es por eso que el comentarista los deja de lado. Tal vez para ser coherente con su casi tópica crítica a Cicerón, Macrobio expone los motivos por los cuales él no abordará estos aspectos del tema.

¹⁴⁷ Además de cerrarse el parágrafo, y el tema de la música de las esferas, se cierra también el tópico de la oscuridad, con el que se abrió la sección. Se refuerza también la idea de que las palabras sirven para explicar la teoría, todo lo que no pueda ser aclarado por medio de la palabra no puede tratarse en un escrito. Pero Macrobio enuncia que ha cumplido su función: ha aclarado las ideas que se hallaban oscuras y confusas, pero sin ir más allá ni adentrarse en temas que no pueden ser enseñados teóricamente.

¹⁴⁸ La fuente es Porfirio, *Acerca de la vida de Pitágoras (De vita Pythagorae)*, 30.

que emite el movimiento de la masa del mundo? En efecto no por nada dijo Cicerón: *¿Qué sonido es este que tan dulcemente llena mis oídos?* Quiso que se entendiera que si los oídos de él- el Africano-, que mereció estar entre los secretos celestes, estaban llenos por la magnitud del sonido, se sigue que el sentido de los restantes hombres no logra escuchar el sonido de la armonía del mundo. Pero pasemos ya a tratar acerca de las cosas que siguen.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Para cerrar, Macrobio expone brevemente la idea de que la música de las esferas, que se halla en el espacio celestial, no puede ser oída por cualquiera. Los mortales se hallan ensordecidos por su sonido, y sus sentidos no pueden discernirla.

Tal como nuestro comentarista ha explicado, se le atribuyen a la música poderes y facultades que van más allá de lo humano; la música es de origen divino y manifiesta en sus mismas leyes las reglas del universo, por eso se halla tan ligada a lo moral y a lo ético. Hábilmente Macrobio, al exponer esta idea, vuelve a Cicerón, quien expone la teoría de la música de las esferas en *El sueño de Escipión* principalmente con fines políticos y morales. Por otra parte, la cita con la que Macrobio concluye esta enorme sección de cuatro párrafos es la primera frase que abre el lema ciceroniano. Se ve así el procedimiento de argumentación utilizado: se parte de una cita que se desmiembra y se retoma oportunamente, para cerrar con la frase inicial, leída ahora de otra manera. En realidad se trata de un recorrido en “espiral”; se vuelve al inicio pero es un inicio diferente: Macrobio, con su lectura y con su interpretación, ha modificado el texto de Cicerón.

Discusión acerca de El sueño de Escipión

Libro segundo

14 Sigue un pasaje de cierta oscuridad -y a causa de su brevedad, de difícil exposición- referido por Tulio, quien poco después de estas personas a quienes mencionamos anteriormente,¹⁵⁰ enseñó que el sonido del mundo concuerda con el movimiento de los ocho orbes, según reza el dogma de Pitágoras.

Pues la Tierra, como él mismo dice, es la novena esfera, inmóvil, siempre firme en su sitio y silenciosa. Y dado que permanece fija respecto de los ocho cursos restantes que se mueven a su alrededor, y es al mismo tiempo la base de ellos, como la caparazón en la cítara, ella genera la resonancia del mundo al igual que un instrumento.¹⁵¹

Pero, en la disciplina de la música, primero es necesario decir ciertas cosas más fáciles de comprender.¹⁵²

15 Así como en la gramática se enseñan las partes principales y las mayores que son articuladas por la voz, los sustantivos y los verbos- en efecto las partes de estos son las sílabas, y las letras de las sílabas, que al reunirse en una unidad significan algo, y dentro estas reuniones a su vez pueden distinguirse partes menores- así para el canto de la voz, que los griegos consideran “melodía” y está formado por números y medidas, las partes principales son consideradas “conjuntos”. Los conjuntos están formados por unidades, a las cuales los griegos llaman “*diastémata*”, y nosotros “intervalos”. A su vez, las partes de las unidades son los “*phóngi*” y en latín se denominan “sonidos”.¹⁵³ Estos sonidos son casi la base del canto. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre los sonidos, proporcional a la tensión de las cuerdas. Esta tensión se produce a partir de cierta observación de las proporciones, sobre las cuales apenas hablaremos.¹⁵⁴

Para empezar, los sonidos agudos se generan cuando el aire es percutido de manera más rápida y vehemente. En cambio, los sonidos son graves cuando el aire es más suave y lento. Y cuando el impulso es muy fuerte y pronunciado, se llama “acento”, y en cambio es una “resonancia ligera” cuando la pulsación es más suave y lenta. El canto temperado con las proporciones de la música a partir de los sonidos acentuados se denomina “consonancia”, y se define así: la consonancia es la continua melodía de la voz conforme a su propia naturaleza; hay consonancias simples y otras compuestas.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Favonio ha mencionado, en el libro primero, a Pitágoras, Virgilio, a Platón.

¹⁵¹ Como se señaló con respecto al estilo de Favonio, muchas veces cita a Cicerón de manera no textual y bastante imprecisa.

¹⁵² Este párrafo tiene como objetivo justificar las intervenciones del comentarista, a partir de la idea de oscuridad o falta de precisión en lo expuesto por Cicerón; el mismo recurso se ha observado en el comentario de Macrobio.

¹⁵³ Se han mantenido las palabras griegas transliteradas- se hallan en el alfabeto griego en el texto original- pues de lo contrario habría que repetir los términos o emplear sinónimos inexactos, dado que Macrobio está traduciendo él mismo del griego al latín.

¹⁵⁴ En este párrafo, Favonio desarrolla explícitamente la analogía entre gramática y teoría musical, que también menciona Macrobio. Por medio de esta se trazan correspondencias entre las unidades y estructuras de la gramática (letras, sílabas, palabras) y aquellas de la música (sonidos, intervalos, conjuntos). Es un recurso rentable con fines didácticos, lo cual es importante dentro del género comentario.

¹⁵⁵ La definición es otro recurso didáctico empleado por Favonio dentro de su obra.

Así pues la primera sinfonía da en las cuatro primeras medidas, y los músicos la llaman “diatesarón”; la segunda, a partir de las cinco primeras medidas, se denomina “diapente”. A partir de estas medidas reunidas en orden, nace la cantilena llamada “diapasón”, generada por la proporción epogdo; puesto que los antiguos músicos usaban ocho cuerdas solamente, tomando como referencia la similitud con los círculos celestes. En efecto, hay tres consonancias simples y primarias: “diapente”, “diatesarón”, “diapasón”, que se encuentran en el tetracordio dispuesto según las proporciones.

16 Si una cuerda se frota una y otra vez estando tensa, ciertamente sonará o bien grave o bien aguda; pero no por ello se producirá una consonancia que se pueda llamar sinfonía.¹⁵⁶

Si a esta cuerda se une otra tendida con una proporción diferente, pero que concuerda con la primera, las dos sonarán de una forma que no solo agrada los oídos, sino que también se adecua a la proporción que mencionamos. Así pues, tendemos la primera cuerda en seis posiciones, y otra en ocho; el acoplamiento de estas cuerdas genera la sinfonía diatesarón. Si tendemos a otra en dos posiciones, y otra en tres, al pulsarlas resonará la sinfonía diapente. Si a otra cuerda se la troncha en seis posiciones y a otra en doce, surge la sinfonía diapasón, que se genera por la proporción del doble, ya referida.¹⁵⁷

Pero para que mi exposición no sea confusa, expondré de cuántas formas los números¹⁵⁸ se combinan entre sí; luego diré cuál es la relación entre los números y los modos para producir una cantilena consonante y continua. Así pues la proporción puede ser un diplasio, o un hemiolio, o un epítrito, o un epogdo. El diplasio- que en latín se llama doble- se ejemplifica con los números seis y doce.

El hemiolio se ejemplifica con el dos y el tres, ya que se da cuando una suma mayor supera a la menor en media porción; pues se ve que el tres es superior al dos y al número uno, que es la mitad del menor.

La tercera proporción se da a partir del epítrito: la suma mayor supera a la suma menor no con la mitad de la menor, sino con la tercera parte de esta; como el cuatro es para el tres. En efecto, aunque el cuatro supera al tres en uno, esta diferencia no es la mitad del menor, sino evidentemente una tercera parte.

17 El epogdo se dice que es una proporción en la que el número mayor contiene a la suma menor y a la octava parte del menor, como es el nueve con respecto al ocho. Los aritméticos aseguran que esta última proporción es la más estrecha que puede darse, tanto entre los números como entre los sonidos.

Una vez expuestas las comparaciones entre los números, diremos cuál es la unión de las sinfonías con estos a partir de lo que establece la armonía.

Así pues, hágase un tetracordio temperado por las proporciones que hemos señalado: que la primera sea un seis perfecto y número de sabiduría; el segundo, que sea el ocho; el tercero el nueve; el decimosegundo que se ubique en el extremo. A partir de estas cuatro cuerdas, y según la pulsación que se haga de ellas, nacen todas las sinfonías simples.

¹⁵⁶ Aquí Favonio utiliza “consonancia” para referirse a sonidos ejecutados simultáneamente, mientras que “sinfonía” es un tipo especial de consonancia en la cual se respetan las proporciones indicadas; en este sentido su uso del término es similar al que hace Macrobio.

¹⁵⁷ Favonio expone el sistema de afinación pitagórico, pero a diferencia de Macrobio, parte de la realidad concreta de las cuerdas de la lira.

¹⁵⁸ Recuérdese el uso de “número” no como valor absoluto, sino como proporción relativa.

Pues a partir del intervalo de la suma de seis y de ocho se produce la sinfonía diatesarón, y que contiene el número epítrito. Como puede verse, el epítrito aparece también en las dos sumas restantes. Pues el doce se articula con el nueve por el mismo epítrito, y hace sonar una sinfonía de manera similar, que se llama diatesarón. Por otro lado, si se pulsan la primera -el cuatro- y la tercera -el ocho-, igual que la segunda -el seis- y la extrema -el doce-, resonará la sinfonía diapente, que nace a partir de la proporción hemiolia. Finalmente, al pulsar la primera y la extrema se produce la sinfonía diapasón, consonante a partir de la proporción diplasia, cuyo centro contiene el epogdo, que se inserta entre el ocho y el nueve. Así pues, obsérvese la figura del tetracordio:

VI VIII VIII XII

18 Ahora bien: se ha transmitido que la armonía del mundo se halla comprendida no en cuatro círculos sino en ocho; por lo tanto, es la sinfonía disdiapasón y no la diapasón la que resuena, a partir de los dos tetracordios que confluyen entre sí. Pitágoras, aquel hombre sabio, mostró los intervalos que forman los tetracordios. Él determinó que eran practicables doce semitonos desde la Tierra hasta aquel extremo fijo.

Pitágoras también dijo que si hay un tono de la Tierra a la luna, de la luna al orbe de Mercurio hay un semitono, y de ahí un semitono a Venus, desde el cual hay tres semitonos hasta el sol; desde el orbe del sol hasta el círculo de Marte hay un tono, desde el cual hay un semitono hasta Júpiter, y de allí hay un semitono hasta Saturno, desde el cual hay de manera similar, un semitono hasta el círculo estelar. Según este cálculo, el cielo dista de la tierra en seis tonos, y por lo tanto, en doce semitonos, y sucede que las consonancias se transmiten en estas proporciones. Así, de la tierra al sol resuena la consonancia diatesarón, y desde el sol hasta el zodíaco, la diapente.¹⁵⁹

En cambio la sinfonía diapasón- que tiene dos semiesferas, la superior y la inferior- y la disdiapasón, hacen resonar el canto de todo el mundo: veinticuatro semitonos sin interrupción. Esta proporción es un doble, pues así como el ocho dista del cuatro por el doble, así ocurre con el veinticuatro con respecto al ocho.¹⁶⁰

19 De esta manera, a través de los tonos se produce una melodía continua y consonante. Es esta misma melodía a la que se refiere Cicerón cuando señala que los hombres doctos y sabios la imitan, pues han descubierto que es la forma de regresar al cielo. Y es así, puesto que música no solo contribuye a la expiación del alma cuando se destruye el cuerpo, sino que también conduce hacia ese círculo denominado galaxia, que refulge para las almas con su luz afortunada.

Escuchemos entonces las palabras de Cicerón. El Africano había dicho: *¿Qué es este sonido que llena mis oídos?* Los llena, y admirablemente; en efecto, ¿qué cosa más enorme o plena que esta podría pensarse, que aturde nuestros oídos con demasiados sonidos, y debilita los ojos enceguedidos por tanta luz? La respuesta a esto es: *Este es, que concuerda en intervalos desiguales.* ¿Qué son los intervalos? Los griegos los han llamado *diastémata*, pero no se refieren con ese término a los espacios de los lugares sino a las

¹⁵⁹ Favonio expone la forma proporcional de calcular los estadios entre las esferas, también señalada por Macrobio, quien la refiere a Platón.

¹⁶⁰ El número veinticuatro es el ocho duplicado (dieciséis) más la suma del número primero, el ocho.

proporciones, que el oído percibe como medidas.¹⁶¹ Los intervalos, como señala Cicerón, son desiguales, pero no opuestos. Para probar esto, presentamos estas cuatro sumas:

II III VIII XVI

A pesar de la diversidad, es posible notar una natural concordia entre ellas.

Multiplica la primera -dos- con la extrema -dieciséis-; paralelamente a la del medio -dos- por la del medio -cuatro- multiplicada por sí misma: reúnen la misma cantidad. En efecto dos veces dieciséis hacen treinta y dos, y dieciséis veces dos reúnen lo mismo.

En verdad, la primera suma del medio- cuatro- multiplicada por la suma de sí misma hace treinta y dos, lo que ambas mitades- cuatro y ocho- hacen multiplicadas entre sí. Pues cuatro veces ocho hacen treinta y dos, y ocho veces cuatro, treinta y dos también.

Así se conservan la unidad natural y la congruencia, puesto que el medio produce la cantidad de los extremos al multiplicarse por sí mismo.¹⁶² ¿Por qué nos detenemos en esto? Porque resulta útil para percibir la solidaridad que existe entre los números.

20 En efecto, así como la primera mitad- cuatro- multiplicada por la extrema- dieciséis genera la suma de sesenta y cuatro, así la segunda mitad- ocho- multiplicada por sí misma presenta la misma cantidad.

Esta razón se considera “proporción” en la aritmética, y los griegos la llaman “analogía”. Su característica es que avanza con un orden proporcional al aumentar las sumas, de modo que se unen la extrema y la primera en los medios, y a causa de esto, las sumas son de naturaleza discernible. A esta naturaleza, que también ha sido conservada en los sonidos de los círculos celestes por obra divina, se refiere el mismo Tulio de manera muy sabia, diciendo: *Este es, el que concuerda en intervalos desiguales; pero separados según una meditada proporción de las partes es ejecutado por el impulso y el movimiento de las mismas esferas.*

Esta analogía nunca se manifiesta en el dos, sino en el tres y de ahí en adelante. Así como el cuatro supera al dos por el doble, de la misma manera el cuatro por el doble hace ocho, y, superando al ocho una vez más por el doble, suma dieciséis.¹⁶³

La ciencia de los músicos considera que estas proporciones se conservan en lo sonoro. De acuerdo con esto, una melodía se atempera con voces variadas, pero esta misma diversidad transforma, a partir de las proporciones y la armonía, cualquier cosa que, de otra manera, pudiera sonar discordante.

Pues dado que, así como el mismo Cicerón nos enseña, el mundo resuena desde una parte agudo y desde la otra parte, grave, estos sonidos se atemperan en los medios, y de esta manera se mezclan gradualmente todas las cosas. Así como ocurría con el dos y los restantes números, así ocurre con los sonidos agudos y los graves. De manera análoga sucede con el círculo del zodiaco y el agudo, y con el lunar y el grave: a aquel se lo llama *nete*, y a este *hipate*, y se mueven por el sonido dorio.

¹⁶¹ La pregunta y respuesta es otro recurso didáctico que utiliza Favonio en la construcción de su comentario.

¹⁶² Es decir, los medios -cuatro y ocho- multiplicados entre sí producen la misma suma que los extremos-dos y dieciséis- al multiplicarse. En ambos casos, el producto es treinta y dos, y es el número dos el que se repite y se integra en toda la serie. En el próximo párrafo, Favonio repite este procedimiento de combinación con otras cifras dentro de la misma serie.

¹⁶³ Aquí Favonio hace explícita la presencia del dos como número que guía estas proporciones, y que se repite y genera el crecimiento.

21 Así el canto consonante del mundo se produce cuando el aire roza de forma variada a los cuerpos que a su vez lo impulsan. Pues la forma segura de medir el tono es ver que se conserve en la octava la variedad de proporciones de acuerdo con una relación conveniente, ya sea cuando se afina la flauta, o cuando se trata de la intensidad del aire, o de tronchar las cuerdas de la lira.

Si se elige una flauta de cualquier longitud, y se oprime la abertura una vez cortada en una octava, se escuchará un tono. Si se midiera una decimosexta parte a partir de lo que queda, se conseguiría un semitono. Y así las sinfonías son producidas en las aberturas dispuestas según la ley de la armonía. Como ya he manifestado, estas sinfonías confluyen en intervalos a través de determinadas proporciones.

Esto mismo se produce al cortarse las cuerdas de la lira. De este modo, entre las dos cuerdas se observan los intervalos creados por el epogdo tal como es habitual, medidas siempre por la octava parte. A partir de esto, como dije, se genera el tono.

Si se quisiera producir un semitono a partir del tono, la cuerda menor se cortaría en una decimosexta parte del peso, y así nacería una concordancia de medida consonante. Lo mismo se aplicará en los órganos y en el aire, una vez que los oídos hayan discriminado los intervalos de la voz, que puede expresarse más impetuosamente o sonar más lenta y grave.

De aquí que existen siete posiciones diferentes de la voz (Virgilio, *Eneida* VI 646),¹⁶⁴ acerca de las cuales el mismo Tulio dice (18, 18): *producen siete sonidos desiguales por sus intervalos*. Lo cual hay que entender así: o bien siete intervalos dividen ocho círculos; o bien uno, o sea el del sol, es la nota común, y actúa de modo tal que estos dos tetracordios de ningún modo parezcan disjuntos ni abiertos, y suene desde lo más grave a lo más agudo un ámbito ininterrumpido de dos octavas.

Sé que por estas cosas casi escolares sobre las que he disertado puedes reprenderme, tú que eres tan sabio. Pero no son asuntos precipitados, sino meditados por el pensamiento.¹⁶⁵

22 Pero que tengan otros la gloria de las ciencias; mi mérito es haberte mostrado que es posible inflamar el discurso de manera tal que quieras oírlo aun entre tus preocupaciones, y sobre todo siendo tú mismo tan experto en estas cosas, que podrías enseñarlas si quisieras.¹⁶⁶

Termina la *Discusión acerca de El sueño de Escipión* de Favonio Eulogio, orador de la fecunda Cartago, escrita por este hombre ilustre de la provincia consular de Bizancio.

¹⁶⁴ En el contexto del libro VI, cuando Eneas desciende al mundo subterráneo, se describe a Orfeo cantando acompañado de su lira, de la cual se dice que tiene "siete cuerdas".

¹⁶⁵ Se ha señalado ya que Favonio dirige su obra a un funcionario imperial, Superio, y que no pretende situarse en el lugar de maestro con respecto a este; nuevamente, como al principio, se excusa- aunque más no sea una formalidad- por su digresión.

¹⁶⁶ En esta afirmación podría verse una referencia a la profesión de Favonio, que era orador. Es decir, cualquier tema, aunque conocido y sencillo, puede ser presentado de manera que resulte interesante aún para aquellos expertos en la materia, que es como Favonio presenta a su interlocutor Superio.

Índice.

Prólogo. Acerca de la música de las esferas. Por Pablo Massa.

Generalidades.

Entusiastas y escépticos.

De la antigüedad a la modernidad.

a) *Antecedentes griegos.*

b) *La época tardoantigua. Antecedentes latinos.*

c) *La edad media.*

d) *La modernidad.*

El presente libro.

Acerca de las ediciones y de la presente traducción.

Marco Tulio Cicerón: Acerca de la República (De re publica): El sueño de Escipión (Somnium Scipionis). Estudio preliminar, traducción y notas por Liliana Pégolo.

Estudio preliminar:

Ubicación de *El sueño de Escipión* en el marco de la obra ciceroniana.

Relaciones de *El sueño de Escipión* con la filosofía y la historia.

El sueño oracular: tradición poética y fisiología racionalista.

El sueño de Escipión: traducción y notas.

Ambrosio Teodosio Macrobio: Comentarios sobre El sueño de Escipión; Favonio Eulogio, Discusión acerca de El sueño de Escipión. Estudio preliminar, traducción y notas por Julieta Cardigni.

Estudio preliminar:

La antigüedad tardía y el género comentario.

Macrobio: funcionario, filósofo y gramático.

Favonio: orador de Cartago.

Relación entre las obras de Macrobio y Favonio.

Comentarios sobre El sueño de Escipión: traducción y notas.

Discusión acerca de El sueño de Escipión: traducción y notas.