

## FILOSOFÍA, MÚSICA EN EL PENSAMIENTO DE FICINO: UNA TEORÍA DE LA INSPIRACIÓN DIVINA

*Teresa Rodríguez*

Instituto de Investigaciones Filosóficas,  
Universidad Nacional Autónoma de México,  
Ciudad de México, México.

### *Resumen*

*En este artículo exploro un enfoque epistemológico de la filosofía de la música de Ficino que asume que la música es un prerrequisito para la actividad filosófica plena (entendida como la restitución del alma individual a la unidad divina). Esta actividad está ligada a la música a través del fenómeno de la inspiración divina. Vincularé los elementos epistemológicos de la filosofía de la música de Ficino con una teoría de la inspiración que se remonta al Ion de Platón. Ficino asume que la misma inspiración pertenece al poeta y al músico y que, lejos de ser un fenómeno cognitivo no controlado, es un factor de gran importancia en el pensamiento filosófico. Así, el trabajo se dividirá en las siguientes secciones: (a) la teoría de la inspiración divina presentada en el Ion de Platón; (b) los elementos que Ficino introdujo en esta teoría y que le permitieron desarrollar su propia teoría musical; (c) La epistemología de la inspiración de Ficino y el papel de la música en el movimiento filosófico hacia el principio divino.*

**Palabras clave:** *música; inspiración; Ion; Ficino; platonismo.*

**¿Cómo citar?:** Rodríguez, T. (2024). Filosofía, música en el pensamiento de Ficino: una teoría de la inspiración divina. *Praxis Filosófica*, (58), e20313379. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i58.13379>

**Recibido: 23 de noviembre de 2023. Aprobado: 14 de diciembre de 2023.**

# Philosophy, Music, and Harmony in Ficino's Thought: A Theory of Divine Inspiration

*Teresa Rodríguez<sup>1</sup>*

## *Abstract*

*In this paper I explore an epistemological approach to Ficino's philosophy of music which assumes that music is a prerequisite for full philosophical activity (i.e. the individual restitution to the divine unity). This activity is linked to music through the phenomenon of divine inspiration. I will link the epistemological elements in Ficino's philosophy of music to a theory of divine inspiration (TDI) that dates back to Plato's Ion. Ficino assumes that the same inspiration pertains to the poet and the musician and that, far from being an uncontrolled cognitive phenomenon, it is a factor of great importance in philosophical thought. Thus the paper will be divided into following sections: (a) The TDI presented in Plato's Ion; (b) the elements which Ficino introduced into this TDI that allowed him to develop his own musical theory; (c) Ficino's epistemology of inspiration and the role of music in the philosophical movement towards the divine principle.*

**Keywords:** *Music; Inspiration; Ion; Ficino; Platonism.*

---

<sup>1</sup> Investigadora titular del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra y doctora en filosofía por la UNAM. El tema central su investigación es la relación de la filosofía con su historia. A partir de este marco general, sus líneas de investigación se centran en el periodo renacentista, la historia del platonismo y de las mujeres filósofas del pasado y en la metodología de la investigación en historia de la filosofía. Ha sido responsable de tres proyectos colectivos de investigación. Asimismo, ha participado activamente en la Society for Women in Philosophy SWIP-Analytic México y es co-fundadora de la Red Latinoamericana de Estudios de Filósofas en la Historia. Ha participado como ponente en foros organizados por universidades y sociedades académicas de Estados Unidos, Argentina, Colombia, Inglaterra, República Checa e Italia. Fue parte del comité editorial de *Diánoia. Revista de Filosofía* y su directora desde septiembre de 2017 hasta mayo de 2020.

**ORCID:** 0000-0001-8686-814X **E-mail:** materogo@filosoficas.unam.mx

# FILOSOFÍA, MÚSICA EN EL PENSAMIENTO DE FICINO: UNA TEORÍA DE LA INSPIRACIÓN DIVINA

*Teresa Rodríguez*

Instituto de Investigaciones Filosóficas,  
Universidad Nacional Autónoma de México,  
Ciudad de México, México.

## **I. Introducción**

La música renacentista puede ser estudiada desde diferentes enfoques. Uno de ellos ha recibido particular atención en la literatura académica en los últimos años: la filosofía de la música. Por ejemplo, Prins (2014) ha dedicado varios estudios a este tema. Entre ellos, su libro *Echos of an Invisible World* estudia los elementos del pensamiento de Marsilio Ficino relativos a una cosmología musical derivada del *Timeo* y la correspondiente posibilidad de que la humanidad, como espejo de este cosmos, pueda emprender una actividad como “co-creadora”, paralela a la del dios ficiniano.

El libro de Prins abre una línea de investigación que involucra tres campos: la historia de la filosofía, la música y la ciencia. Al combinar estos tres aspectos con la recepción del concepto “armonía de las esferas”, Prins enfatiza los aspectos musicales, cosmológicos y fisiológicos de la filosofía de la música de Ficino. Estos elementos presentan al filósofo como un experto en musicoterapia. En este trabajo se aborda un tema complementario a esta línea de investigación. Me centro en un enfoque epistemológico y asumo que la música (además de ser un elemento cosmológico, con una realidad ontológica independiente y un uso farmacológico para el terapeuta) es también uno de los prerrequisitos para la actividad filosófica plena porque esta actividad es concebida por Ficino como un itinerario individual hacia lo divino. Para ello traeré al debate, para completar el enfoque presentado en los

textos clásicos de Ficino –*De Vita* y el comentario al *Timeo*, ya estudiados por Prins, Boccadoro (2000)<sup>2</sup>, Martín Sáez (2022) y otros–, su teoría de la inspiración derivada del *Ion* platónico y su relación con la epistemología presentada en la *Teología platónica*. A esta teoría, desde mi punto de vista, no se le ha prestado la suficiente atención desde el ángulo epistemológico, como se hará en lo que sigue<sup>3</sup>.

Esta actividad filosófica tiene un importante componente cognitivo. El presente artículo no niega que además de esto existen otros elementos y aproximaciones<sup>4</sup>; sin embargo, sostiene que la literatura académica ha privilegiado esos otros aspectos, que van desde la neumatología hasta la farmacología. El aspecto cognitivo es reconocido, pero no siempre analizado en profundidad<sup>5</sup>.

En este sentido, destacaré dos elementos: el trabajo sobre una teoría de la inspiración llevado a cabo en la interpretación de Ficino del *Ion* platónico (básicamente en su *Epítome* a este diálogo, que apareció en su traducción de las *Opera omnia* de Platón) y el proceso cognitivo que conduce el alma hacia lo divino. Estos dos elementos me permitirán mostrar que el trabajo sobre una teoría de la inspiración divina (inserta en la tradición platónica) tiene como resultado proponer que la misma inspiración es sostenida por el poeta y el músico (o el poeta/músico) y que lejos de ser un fenómeno no controlado es un factor de primera importancia en el pensamiento filosófico de Ficino y en el camino hacia la sabiduría.

Así, el trabajo se dividirá en las siguientes secciones: (a) la teoría de la inspiración divina presentada en el *Ion* de Platón (como antecedente directo de la posición de Ficino); (b) los elementos que Ficino introdujo en esta teoría y que le permitieron desarrollar su propia filosofía de la música; (c) la epistemología de la inspiración que, contrariamente a la opinión de Platón, no es caracterizada como “conocimiento sin control” sino como un camino hacia la armonización del alma. Esta epistemología propone un papel esencial de la música en el movimiento filosófico hacia el principio divino.

<sup>2</sup> Boccadoro (2000, p. 107 y ss.) describe de manera general los efectos de la música en los diferentes estratos del alma en la filosofía ficiniana pero no se detiene propiamente en el fenómeno de la inspiración.

<sup>3</sup> Como se mencionó, en este artículo me centro en el *Epítome al Ion* por ser el comentario de Ficino menos estudiado respecto a este tema. Para un panorama general del pensamiento de Ficino respecto a la música en sus obras, puede verse Martín Sáez (2022, p. 28 y ss.).

<sup>4</sup> Por ejemplo, Prins (2014) sostiene que “la sabiduría para él [Ficino] no es una actividad o estado puramente cognitivo, sino también una virtud práctica que involucra también otras partes de la mente humana” (p. 124).

<sup>5</sup> Por ejemplo, Allen (1995), Falco (2007) y Prins (2014).

## II. *Ion*: una teoría de la inspiración divina

Recordemos que, en este diálogo, Sócrates conoce al rapsoda Ion, quien acaba de ganar un premio por su actuación en los juegos de Epidauro. Sócrates afirma irónicamente que envidia al rapsoda: no sólo se viste bellamente, sino que también habla e interpreta a Homero de una manera bella. Se pregunta si Ion sólo es capaz de hablar bellamente de Homero, o también de otros poetas. El rapsoda admite que sólo habla de Homero. Esta respuesta parece peculiar: ¿cómo es posible que Ion, que es un experto en Homero, no pueda hablar de otros poetas si presentan los mismos temas? La respuesta de Sócrates abre el problema al que se enfrenta este trabajo: no es la habilidad o el conocimiento (la *techné* o *episteme*, que posee el zapatero o el médico) lo que califica a Ion como un experto en Homero, sino la inspiración o el entusiasmo divinos. Sócrates compara esta fuerza con los efectos de un imán que consigue crear una cadena de aros metálicos para transmitir su fuerza de atracción a cada pieza de la cadena (533d-e)<sup>6</sup>. La Musa, según Sócrates, crea cadenas de hombres y mujeres inspirados (desde el poeta hasta el oyente, pasando por el rapsoda). Ion se ve obligado a admitir, con Sócrates, que “los buenos poetas por una especie de predisposición divina expresan todo aquello que los dioses les comunica” (535a).

Los puntos de vista contemporáneos sobre este breve diálogo oscilan entre interpretaciones *desenfadadas* (que asumen que *el Ion* es un divertimento, una obra menor) e interpretaciones *serias* que sugieren que de este diálogo se derivan importantes consecuencias para la filosofía, la poesía, la música y el arte.

Las interpretaciones *desenfadadas* sostienen, por ejemplo, que la “tontería proverbial” (Murray, 1996, p. 98) del protagonista parece cerrar la puerta a la investigación filosófica y, por lo tanto, negar la importancia filosófica del *Ion*. Además, ha sido descrito como *doctrinally slight* (Stern-Gillet, 2004, p. 169), *light* (Guthrie, 1975, p. 211) o, en el mejor de los casos, *frivolous but charming* (Ranta, 1967, p. 219). Liebert (2010) sostiene que, aunque el interrogatorio al que Sócrates somete a Ion promete revelar valiosas perspectivas sobre la comprensión de los métodos literarios antiguos, el diálogo “se queda frustrantemente corto de cumplir tales promesas” (p. 180) y que no es “uno de los mejores momentos de Sócrates; es una versión

---

<sup>6</sup> Según Capuccino (2005), la analogía muestra que “el buen rapsoda, como buen poeta, es un medio y un instrumento pasivo a través del cual un Dios o una musa habla a los hombres comunes, una voz para transmitir el pensamiento de los dioses: este es el significado de la inspiración divina en la explicación socrática” (p. 209).

más joven y sofisticada de sí mismo, que se sale con la suya con el asesinato argumentativo simplemente porque puede” (p. 181).

El problema con estas interpretaciones es que descartan el diálogo y lo presentan como una pieza menor, un ejercicio sin mucha profundidad o como prueba de que incluso Platón *tiene un mal diálogo*. Las interpretaciones desenfadadas cierran la posibilidad de una lectura productiva. Una lectura productiva sería aquella que (a) promueva prácticas o teorías musicales, literarias o artísticas o (b) nos ilumine sobre problemas filosóficos importantes<sup>7</sup>.

Si queremos abrir la posibilidad de (a) y (b) debemos encontrar una lectura “seria”. Para (a) podemos proponer, por ejemplo, la lectura romántica de Shelley quien, a partir de su traducción del diálogo, propone que es posible encontrar en él los fundamentos de una teoría del genio poético. Para b) podemos proponer la interpretación de Woolf. Esta interpretación nos permite arrojar luz sobre algunos problemas relacionados con el conocimiento técnico controlado y los contenidos mentales no controlados que se presentan en el diálogo. Además, proporciona un buen marco para el estudio de la teoría de la inspiración de Ficino.

6

Woolf (1997) sostiene que en el *Ion* podemos encontrar una “teoría del yo (*self*)” basada en el concepto de actividad cognitiva. Esta teoría mostraría que el diálogo tiene “un significado que se extiende mucho más allá de los temas manifiestos de la naturaleza de la poesía y la rapsodia” (p. 189).

La teoría que Woolf encuentra en el *Ion* relaciona la actividad cognitiva con la identidad personal. Sostiene que Sócrates “argumentará que sólo el conocimiento le da a uno control sobre sus creencias y, por lo tanto, sobre los eventos que siguen a sus creencias” (Woolf, 1997, p. 189). Solo el conocimiento da lugar a la acción, de tal manera que sólo aquellos que tienen conocimiento pueden ser considerados agentes. Según Woolf, ser un agente está intuitivamente conectado con ser un yo (*self*). El albedrío es ciertamente una expresión de la individualidad, ya que “mis acciones son propiamente acciones *mías*, en oposición a *tuyas*” (Woolf, 1997, p. 189). Está es una noción normativa del yo que no todo el mundo alcanzará necesariamente: sólo si *actúo y mi acción se basa en mi conocimiento* hay un yo, un *self* (lugar de estas acciones).

Dentro de este marco, *Ion* está en problemas: no puede dar una explicación de sus habilidades. Además, estas habilidades se limitan a un solo poeta (Homero). Parece que *Ion* no es un agente, ya que no tiene el conocimiento para controlar sus creencias y las acciones que surgen de

<sup>7</sup> Una tercera vía parece encontrarse en Trivigno (2012; 2020) quien propone un modelo alternativo para el diálogo, centrado en la actividad intelectual de las audiencias.

ellas. Si no actúa de acuerdo con el conocimiento, entonces sus acciones no le pertenecen; no es un agente, no es un *yo* al que se le puedan atribuir acciones de recitación e interpretación. Si este es el caso, concluye Sócrates, Ion no recita ni interpreta a Homero basándose en una habilidad o conocimiento, sino gracias a la inspiración divina:

porque no es por una técnica o ciencia por lo que tú dices sobre Homero las cosas que dices, sino por un don divino, una especie de posesión, y lo mismo que aquellos que, presos en el tumulto de los coribantes, no tienen el oído presto sino para aquel canto que procede del dios que les posee, y le siguen con abundancia de gestos y palabras y no se preocupan de ningún otro, de la misma manera, tú, oh Ion, cuando alguien saca a relucir a Homero, te sobran cosas que decir, mientras que si se trata de otro poeta te ocurre lo contrario. La causa, pues, de esto que me preguntabas, de por qué no tienes la misma facilidad al hablar de Homero que al hablar de los otros poetas, te diré que es porque tú no ensalzas a Homero en virtud de una técnica, sino de un don divino (536 c-d).

Según Woolf, al negar que haya habilidad en el fenómeno de la inspiración divina Sócrates niega implícitamente el uso de un conjunto de reglas y principios. Si se aplican reglas y principios conocidos, el artesano no produce algo nuevo (ya que su producción se deriva de algo que ha existido previamente, es decir, el conocimiento). Esto lleva a la idea de que no hay innovación ni originalidad en la mera aplicación técnica de normas y principios. En este sentido, el fenómeno de la inspiración se equipara con la originalidad: los poemas de Homero son algo nuevo, algo que antes no existía. Woolf (1997) sugiere que “Sócrates está principalmente interesado en el *Ion* [en términos de] dos tipos de intelección humana: primero, el uso del conocimiento preexistente, específicamente el seguimiento de reglas y principios ya conocidos y segundo, la originalidad y la innovación” (p. 191). La relación entre estos dos tipos de intelecciones, según Woolf (1997), llevó a Sócrates a proponer las siguientes posiciones contraintuitivas:

1. El mero seguimiento de reglas y principios es el resultado de un estado mental superior al de la originalidad, porque el mero seguimiento de reglas expresa el control de los contenidos mentales, las creencias y las acciones de un agente, de un *yo* (*self*). La originalidad surge de la inspiración, un fenómeno no controlado. Por el contrario, tendemos a pensar que “la originalidad o la capacidad de innovar involucra un poder mayor o superior que el mero seguimiento de reglas” (p. 191).

2. Sócrates no niega que las obras innovadoras sean buenas o muy buenas<sup>8</sup>, sino que estos bellos poemas no pueden ser atribuidos a la persona que los ejecuta. En otras palabras, el poeta o el rapsoda no tiene por qué ser un gran ser humano en virtud de haber producido una obra de gran calidad porque la innovación y la originalidad no son creadas por la acción humana (nosotros, por el contrario, pensamos que Mozart fue un gran ser humano porque produjo obras originales de gran calidad).

Sostengo que estas dos contra-intuiciones condujeron a las interpretaciones contemporáneas mencionadas anteriormente, que tienden a interpretar el *Ion* como una obra desenfadada, presentándolas así de una manera ligera e irónica. Una interpretación seria del *Ion* tendría que dar cuenta de estas contra-intuiciones para poder explicarlas (como hace Woolf) o para desactivarlas (como haría Ficino).

### III. Marsilio Ficino y su teoría de la inspiración divina

Centraré mi interpretación de la teoría de la inspiración divina de Ficino en su recepción del *Ion*. Ficino se toma muy en serio la tarea de interpretar este pequeño diálogo, lo cual es visible en “la centralidad del tema del furor divino en toda la empresa hermenéutica de Ficino y en el trabajo de su vida como erudito, filósofo, músico, mago y sacerdote” (Allen, 2008, p. xxxvi).

La obra más influyente de Ficino es quizás su traducción de los *Diálogos* de Platón. La realizó entre 1463 y 1468; fue revisada durante la década de 1470 y se publicó en 1484. Cada diálogo iba precedido de una breve introducción<sup>9</sup>. Según Kristeller (2004, p. cxvi) cada introducción fue escrita mientras Ficino traducía el diálogo. En el caso del *Epítome al Ion*, es probable que haya sido redactado entre 1466 y 1469. Aunque no es posible determinar la fecha exacta de su composición, probablemente sea anterior a su *Comentario al Simposio (De Amore)*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> “De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos” (533e). “Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina” (534c).

<sup>9</sup> Allen los describe de la siguiente manera: “Cada *argumentum* no suele tener más de unos pocos párrafos, y cada uno contiene no solo un resumen de la trama y los temas de su respectivo diálogo, sino también la orientación básica de Ficino hacia ellos. Los *argumenta* son a menudo de considerable interés para la comprensión de Ficino e incluso de Platón, y tuvieron un impacto histórico bastante desproporcionado con respecto a su tamaño” (Allen, 1980, p. 113).

<sup>10</sup> Parece acertado proponer que Ficino utilizó algunos de los materiales presentados en su *Introducción al Ion* en *De Amore*, VII. En concreto, los capítulos XIII y XIV.



El epítome consta de cuatro partes<sup>11</sup>: i. Una introducción; ii. una descripción del descenso y el ascenso del alma por la jerarquía ontológica; iii. una presentación del diálogo y su relación con otros diálogos platónicos; y iv. un tratamiento del diálogo en sí. Es posible sugerir, desde el análisis de estos textos, que Ficino tenía una concepción holística de la teoría de la inspiración de Platón: ésta se presenta en varios diálogos, cada uno de los cuales hizo una contribución desde un punto de vista particular. Aquí parte del *Fedro*: el *Epítome* se abre con una definición de locura y su división en locura y furor divino<sup>12</sup>. A continuación, se da la definición de este último: “El furor divino es la iluminación del alma racional, por la cual Dios vuelve a elevar al alma de las regiones inferiores a las superiores”<sup>13</sup>. La segunda parte habla del descenso del alma desde el Uno al cuerpo a través de cuatro grados: mente, razón, opinión y naturaleza. Estos grados son explicados por Ficino de la siguiente manera:

El uno-solo es término de todas las cosas y medida de la infinitud y de la pluralidad. La mente es, en efecto, plural, pero estable y eterna. La razón, plural móvil pero finita. La opinión plural, móvil e infinita, pero unida por substancia y puntos, de igual modo que la naturaleza, salvo que ésta se difunde a través del cuerpo. El cuerpo, en cambio, es una pluralidad infinita sujeta al movimiento, con una substancia dividida en puntos y espacios (Ficino, 1993, p. 32).

Posteriormente, describe los dones que adquiere el alma a través de cada nivel ontológico. El alma recibe cierta unidad del Uno; de la mente obtiene la contemplación de las ideas de todas las cosas; de sí misma, los universales de todas las cosas; de la opinión recibe formas particulares de cuerpos móviles y los gobierna; de la naturaleza aprende a tratar con la materia: el alma la une, la mueve y la forma. Después de este descenso, es necesario que el alma ascienda a través de estos cuatro grados. Para lograrlo, necesita cuatro tipos de inspiración divina o furor: poética, mística, profética

<sup>11</sup> Retomo esta división de Rodríguez (2019). Se puede ver en dicho artículo una evolución general de la posición de Ficino sobre el furor a lo largo de su vida.

<sup>12</sup> El título es “Epítome al Ion de Platón o de la locura poética”. La primera línea establece la relación con el *Fedro*: “Nuestro Platón, óptimo Lorenzo, en su diálogo *Fedro*, define la locura como una enajenación de la mente. Señala, sin embargo, que hay dos tipos de enajenación: una causada por las enfermedades humanas y otra causada por la divinidad”. *Plato noster, optime Laurenti, furorem in Phaedro mentis alienationem definit. Alienationis autem duo genera tradit, unam ab humanis morbis, alteram to deo* (Ficino, 1993, p. 31).

<sup>13</sup> *Est autem furor divinus illustratio rationalis animae, per quam deus animam, delapsam ad infera, ab inferis ad superis exceed retrahit.* (Ficino, 1993, p. 33).

y erótica.<sup>14</sup> Debemos fijarnos en el orden: poesía, misterio, adivinación y amor. Cada uno tendrá una función específica en el retorno del alma al uno: la poesía calmará lo que ha sido turbado en la caída y eliminará la disonancia entre las partes del alma. El misterio conducirá todas las partes a la mente y adorará a lo divino. La profecía elevará la mente a su unidad. Finalmente, el amor reunirá el alma con el Uno, más allá de la esencia. Todo esto se puede explicar con el símil del auriga:

La primera locura distingue el buen caballo, es decir, a la razón y a la opinión, del mal caballo, es decir, de la ilusión confusa y de la naturaleza. La segunda somete el mal caballo al bueno y éste, a su vez, al auriga, es decir, a la mente. La tercera conduce al auriga hacia su cabeza, esto es, lo dirige hacia la unidad de la mente. Finalmente, la cuarta vuelve la cabeza del auriga al principio de todas las cosas, en donde el auriga es feliz (Ficino, 1993, p. 36).

10 Después de esta descripción, Ficino se ocupa de la inspiración poética, furor o manía, según el *Fedro*; la define de la siguiente manera: “La locura poética es la posesión el alma debida a las Musas, posesión que habiéndose apoderado de un alma delicada e insuperable, la despierta y la agujonea a través de cánticos y de la poesía para instruir al género humano” (Ficino, 1993, p. 37). Se hace un análisis de los términos contenidos en la definición: *la posesión* es la toma del alma y su conversión en las Musas. Un alma *delicada* es dúctil y maleable por parte de las Musas. El alma *insuperable* es aquella que no puede ser vencida por cosas inferiores. Además, la inspiración poética:

[...] despierta [al alma] del sueño del cuerpo y le impone la vigilancia de la mente, la saca de las tinieblas de la ignorancia y la porta hacia a la luz, la sustrae de la muerte y la encamina a la vida, del olvido leteo la reclama para que recuerde lo divino, y por último la estimula, agujonea, y enardece para que exprese mediante versos todo aquello que contempla y presiente (Ficino, 1993, p. 38)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> “Existen, por tanto, cuatro tipos de locura divina: la primera es la locura poética, la segundo, la locura mística; la tercera, la profética; y la cuarta la amorosa. La poesía se debida a las Musas, la mística a Dioniso, la profecía a Apolo y, por último, el amor es debido a Venus” (Ficino, 1993, p. 32).

<sup>15</sup> Ficino concluye afirmando el ínfimo valor de la poesía no inspirada. Debemos notar la ambigüedad en la posición de Ficino hacia los poetas que, con rusticidad e ignorancia filosófica, escriben poemas inspirados. Véase la siguiente nota a pie de página.

Después de estas consideraciones, Ficino aborda propiamente el tema (*skopos*) del *Ion* (la inspiración poética o furor) y lo relaciona con los temas que pertenecen al *Fedro* (el furor en general) y al *Simposio* (un tipo específico de furor: el erótico). El *Ion* también trata del furor divino, pero en un sentido particular, como inspiración poética. Según Ficino, Platón expone de dónde viene el furor en este diálogo, y a través de qué grados desciende. Toma tres tipos de causalidad con respecto a los asuntos humanos de las *Leyes* de Platón y los aplica a la poesía. La poesía puede ser obra de Dios, de la fortuna o del arte. *Ion* interpreta a Homero no por fortuna, ya que si este fuera el caso, no podría recitar todo el poema, sino sólo algunas partes con desorden y discontinuidad. Tampoco por el arte: porque si lo hiciera así, también podría recitar a Hesíodo sin problemas. La opción restante es la inspiración divina. Si la actividad humana no es suficiente para recitar poesía, tampoco es suficiente para crearla<sup>16</sup>.

En este punto, el texto describe una visión cosmológica del furor poético: “Júpiter toma a Apolo; Apolo ilumina a las Musas; las Musas despiertan y estimulan las almas delicadas e insuperables de los poetas; los poetas inspirados inspiran a los intérpretes; y los intérpretes conmueven al auditorio” (Ficino, 1993, p. 45). La cadena se interpreta alegóricamente: Júpiter es la mente de la divinidad, Apolo es la mente del alma del mundo y las almas de las ocho esferas celestes son las Musas.

A partir del *Epítome*, es posible afirmar con certeza que la teoría de la inspiración divina de Ficino se basa en el *Ion* platónico. Sin embargo, añade tres elementos importantes que no se encuentran en el *Ion* ni en la

---

<sup>16</sup> Ficino proporciona varios ejemplos de este fenómeno: en sus poemas los poetas se refieren a todas las ciencias y artes, pero es imposible que las hayan aprendido a través de su propia perseverancia humana. Por lo tanto, la causa de este aprendizaje debe ser la inspiración divina. Cuando esta inspiración ha pasado, no entienden lo que han escrito. Además, sucede que un hombre rústico se convierte en un gran poeta. La inspiración divina parece apoderarse de hombres ineptos y locos en lugar de hombres educados y prudentes, por lo que es obvio que la poesía tiene que ser atribuida a Dios (Apolo) y a las Musas, y a las almas de las esferas celestes (Allen, 2008, p. xxx). Es importante destacar que, a lo largo de su obra, Ficino mantuvo una posición ambigua sobre la agencia poética. Por ejemplo, Falco afirma que “surge una curiosa paradoja: al mismo tiempo que rechaza la agencia del poeta inspirado en la producción de poesía, Ficino logra resignificar el mito oracular y modelarse un personaje oráculo” (Falco, 2007, p. 102). También: “Si bien un proceso inconsciente de producción puede explicar razonablemente bien algunos fenómenos, como las profecías sibilinas o la numerología milagrosa, es poco probable que tal proceso satisfaga un ideal de genio como el equilibrio de los dones carismáticos y el esfuerzo humano autoconsciente, un equilibrio a menudo asociado con el genio poético incluso por los contemporáneos de Ficino” (p. 111).

interpretación de Woolf (aunque algunos sí se encuentran en la tradición platónica):

- (1) En primer lugar, relaciona la inspiración poética presentada en el *Ion* con *Fedro* 245a y ss. Este vínculo le permite establecer una equivalencia entre la inspiración y la locura divina y conectar los dos diálogos en una teoría comprensiva de la inspiración divina como la que podemos encontrar en las primeras etapas de su teoría (por ejemplo, en su carta “De divino furore”)<sup>17</sup> pero también en obras posteriores (como el *Epítome al Ion* y *De amore*). Por lo tanto, la inspiración es cuádruple: poética, profética, mística y erótica.
- (2) El segundo elemento es una estructura metafísica fuertemente jerárquica derivada de la ontología neoplatónica. En su *Epítome al Ion*, Ficino sostiene que el alma cae a través de cuatro grados jerárquicos, desde el Uno hasta el grado más bajo de la escala ontológica (cuerpo), como hemos señalado. Esta estructura deriva de sus compromisos neoplatónicos y de su lectura de Hermias<sup>18</sup> y Proclo.
- (3) El tercer elemento es el más importante para nuestros propósitos. A diferencia de lo que ocurre en el *Ion*, en las obras de Ficino se identifica una teoría poética de la inspiración con una teoría musical de la inspiración. Como se mostró anteriormente, la inspiración de Ficino no es solo algo que le sucede al individuo (*self*, alma), algo completamente pasivo, sino un elemento de la *restitutio animae* a la patria celestial. Para volver, para realizar esta restitución, el alma necesita un itinerario filosófico preciso, que involucra a la música como factor central en la producción de un furor poético a través de la armonía:

Es necesario que la locura poética, mediante los tonos musicales, despierte todo aquello que yace soñoliento, y que a través de la suavidad armónica calme aquello que ha sido turbado, y que, finalmente, mediante el consenso de las diversas partes, expulse la disonancia y tempere las diversas facetas del alma (Ficino, 1993, pp. 34-37).

---

<sup>17</sup> Algunos intérpretes (por ejemplo, Sheppard, 1980) sostienen que esta carta corresponde a la primera etapa en el desarrollo de la teoría de la inspiración de Ficino. La carta aborda tres temas principales: qué es el furor divino, cuántas partes posee y qué deidad guía cada furor. Esta primera carta no muestra un rasgo clave de la filosofía posterior de Ficino: una fuerte estructura metafísica jerárquica derivada de la filosofía neoplatónica característica de la segunda etapa de su teoría, es decir, el *Epítome al Ion* (cfr. Rodríguez, 2019).

<sup>18</sup> Sheppard (1980) ha demostrado que el *In Phaedrum* de Hermias fue un texto decisivo en el cambio de posición de Ficino con respecto a la inspiración poética.

La introducción de la armonía y la música en la teoría de la inspiración de Ficino es muy importante: nos permite sostener que una de sus principales contribuciones consiste en incluirlas como elementos cruciales en la *restitutio animae*, como exploraremos en la siguiente sección.

#### IV. Epistemología e inspiración

Estos elementos nos permiten desmontar las contra-intuiciones presentadas por Sócrates en el *Ion*: la inspiración divina no es un estado mental menor que el mero seguimiento de reglas, porque la inspiración divina, en términos de la epistemología de Ficino, ahora puede describirse con mayor precisión. En esta descripción, el músico o poeta inspirado no es un receptor pasivo, sino un agente de su propia inspiración. Como afirma Allen, Ficino transforma al poeta, al músico y al rapsoda en un símbolo de la actividad interior (Allen, 1995, p. 136)<sup>19</sup>. Si este es el caso, deberíamos ser capaces de responder a la siguiente pregunta: ¿cómo se produce la inspiración poética? La capacidad de describir el proceso por el cual un individuo es inspirado marca una distinción radical respecto de la teoría de Platón.

Para comenzar esta descripción epistemológica, debemos enfatizar la importancia de la armonía en la filosofía de Ficino. La armonía está relacionada con la *restitutio animae* desde las primeras etapas de su pensamiento y se define en su *Teología platónica* como la “concordia de muchos (sonidos), de modo que cuanto más afinada está la lira, más armonía, y cuanto menos afinada, menos” (Ficino, 2002, p. 257). Si trasladamos esta definición de la música a la psicología, podríamos decir que el alma armónica es aquella en la que todas las partes concuerdan, sin disonancia. Si el furor poético *atempera las partes disonantes e inarmónicas del alma*, primero necesitamos establecer estas partes (o, si hablamos epistemológicamente, facultades cognitivas): sensibilidad, imaginación, fantasía e intelecto (*intellegentia*). Como se señaló anteriormente, el furor se describe como la iluminación del alma racional. El alma no puede ser iluminada espontáneamente sin la participación de estas facultades cognitivas. La iluminación es un tipo de conocimiento, y en el caso de la inspiración musical/poética debería funcionar como cualquier otro tipo de conocimiento. Un ejemplo, tomado de la *Teología Platónica*, nos ayudará a entender

---

<sup>19</sup> Además, Capuccino (2005) afirma que la traducción del griego (*enthuzazw*) al latín (*furore corripunt*) perdió el matiz del prefijo en- y con ello el valor pasivo del entusiasmo en la interpretación religiosa (p. 216). Se da cuenta de que Ficino traduce las tres ocasiones en que aparece *enthuzazw* en el *Ion* con las expresiones *furore corripunt*, *afflatus animus* y *furore correptus est*.

este ascenso desde el grado ínfimo, el cuerpo, hasta la idea. El proceso se desarrolla de la siguiente manera:

- 1) Sócrates ve a Platón a través del sentido de la vista (sensación). Adquiere una imagen incorpórea de Platón, pero los ojos no ven a Platón, excepto cuando el cuerpo de Platón está presente.
- 2) Cuando Platón no está presente, Sócrates puede representárselo a través de su imaginación: es capaz de recordar su voz, el color de su piel y todo lo demás que ha percibido a través de los cinco sentidos.
- 3) Entonces la fantasía de Sócrates comienza a *juzgar*: “¿Quién es este hombre de cuerpo tan noble, frente ancha, hombros anchos, tez clara, ojos chispeantes, cejas levantadas, nariz aguileña, boca pequeña y voz suave? Este es Platón, un hombre bello, bueno y un discípulo muy querido” (Ficino, 2002, p. 265)<sup>20</sup>. La fantasía tiene la función de discernir que una imagen pertenece a un hombre particular que es bello y bueno (en este caso, Platón). Pero la fantasía *ve* esta belleza particular o esta bondad particular, en un hombre particular.
- 4) El intelecto, a diferencia de la fantasía, concibe principios racionales comunes: “El entendimiento razona así: Antístenes es más o menos la misma clase de hombre que Platón, y también lo es Jenofonte: son similares en apariencia, igualmente bellos y buenos, amigos y discípulos de la misma manera. De modo que en los tres existe una humanidad común a través de la cual todos son igualmente hombres, y una naturaleza de belleza y otra de bondad” (pp. 266-267)<sup>21</sup>. Todo ser humano se convierte en un ser humano al participar en esta naturaleza. Pero esta naturaleza común necesita una causa, porque no puede subsistir por sí misma (ya que necesita de la materia como base). Esta causa está “por encima de todo el espacio y el tiempo, y Platón la llama una idea” (p. 269).
- 5) Finalmente, el intelecto recibe esta idea divina, que existe en la luz divina.

A través de estas instancias epistemológicas, el alma ha ascendido de la materia y el cuerpo a lo inteligible: la idea. Entonces, si nos enfocamos en el

---

<sup>20</sup> Quis hic tam procerus corpore, ampla fronte, latis humeris, colore candido, glaucis oculis, elato supercilio, naso aquilino, ore parvo, voce suavi? –Platón hic es homo pulcher, bonus, discipulus dilectissimus)

<sup>21</sup> Sic enim intelligentia ratiocinatur. Qualis homo est Platón, talis ferme Antístenes, talis est et Jenofonte, effigie similes, pulchri aequae et boni, amici, discipuli eodem modo. Ergo in his tribus una est communis humanitas per quam aequae sunt homines, una pulchritudinis natura, una etiam bonitatis [...]

oído, en lugar de en la vista, podemos reconstruir este proceso de la siguiente manera. Supongamos que escuchamos la Novena Sinfonía de Beethoven:

1. Ciertos sonidos golpean el tímpano. Producen la percepción de una cierta armonía.
2. La imaginación, aunque la percepción de la Novena Sinfonía haya terminado, recuerda varios de sus acordes o temas.
3. Más allá de la percepción y la imaginación, la fantasía reconoce que los sonidos son una unidad con una intención particular: son un cierto tipo de música o ritmo—en este caso, una sinfonía particular con ciertas características y patrones armónicos particulares. Reconoce que se trata de *esta* sinfonía, concretamente de la 9ª de Beethoven.
4. El intelecto, a diferencia de la fantasía, que se refiere a una entidad particular (a esta sinfonía particular), concibe nociones comunes a partir de los datos presentados por la fantasía. Esta concepción reconoce que todas las composiciones armónicas tienen algo en común que las hace armoniosas. Por lo tanto, podemos dar una definición *de sinfonía* e incluso de *armonía*.
5. Este reconocimiento se realiza a través de la fórmula innata de la armonía que duerme en lo más profundo del alma. Esta fórmula dirige el alma más allá de las nociones comunes a la idea misma de armonía, que existe en la luz divina y concluye el proceso de iluminación.

Habiendo hecho *que el furor divino* de Fedro sea equivalente a la inspiración divina *de Ion* y definiéndolo como la iluminación del alma racional, se puede afirmar que la descripción anterior explica epistemológicamente el proceso de la inspiración musical. La descripción proporciona los elementos que necesitábamos para desmontar la primera contra-intuición del *Ion*: la inspiración no es un fenómeno epistemológico menos robusto que el conocimiento controlado, ya que podemos describir el proceso epistemológico que conlleva (al menos hasta cierto punto) en términos de Ficino. Además, destaca la importancia de la música en la filosofía de Ficino. Si el fin de la filosofía es la *restitutio animae*, y si la *restitutio* tiene que ser emprendida en una serie de pasos (el primero de los cuales es la inspiración poético-musical producida por el oído), entonces la música es un elemento extremadamente importante en el logro de la sabiduría humana.

Si todo lo anterior parece desmontar la primera contra-intuición presentada por Sócrates en el *Ion*, entonces tenemos que considerar la segunda. Después de lograr esta iluminación, el poeta inspirado o rapsoda comienza un viaje en la dirección opuesta. La idea de armonía se transmite a

cada facultad cognoscitiva, desde el intelecto hasta la fantasía, y, finalmente, se expresa a través del canto y la música:

Pero volvamos al asunto que nos ocupa. La primera música transcurre en la razón, la segunda en la fantasía y la tercera en las palabras. De ahí sigue el canto y después el movimiento de los dedos en el sonido. Por último, el movimiento de todo el cuerpo en la gimnasia o el baile. Así podemos ver que la música del alma es conducida por pasos a todos los miembros del cuerpo (Ficino, 1997, p. 143)<sup>22</sup>.

¿Significa esto que el poeta es un creador? ¿O es solo una simple herramienta que expresa armonía divina o cósmica? Ficino sostiene que «es esta música la que oradores, poetas, pintores, escultores y arquitectos buscan imitar en su trabajo» (p. 143)<sup>23</sup>. La imitación<sup>24</sup> no es una creación sin intervención humana: es una participación en la actividad divina<sup>25</sup>. En este sentido, el poeta participa como co-creador. Como afirma Prins (2014, p. 127 y ss.), debido a que los seres humanos han sido creados a imagen y semejanza de Dios, adquieren un estatus creativo similar al divino:

16

En la filosofía musical de Ficino, el compositor y el músico son presentados como dioses en la Tierra. Según el Compendio, los compositores y músicos deben imitar a Apolo, quien cantó la Creación. El filósofo-músico es el prototipo de la concepción idealizada del hombre de Ficino [...] (p. 133)<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> «Verum, ut ad propositum redeamus, prima musica in ratione consistit, secunda in phantasia, tertia in sermone; hanc sequitur cantus, cantum digitorum motus in sono, sonum totius motus corporis in gymnastica vel tripudio. Videmus igitur anime musicam gradatim ad omnia corporis membra deduci.»

<sup>23</sup> «Videmus igitur anime musicam gradatim ad omnia corporis membra deduci, quam etiam oratores, poete, pictores, sculptores, architecti in suis operibus imitantur.»

<sup>24</sup> Como señala Capuccino (2005), Platón siempre mantiene *separadas* la *techné* y la *mimesis* cuando se refiere al proceso de creación artística o poética. La única excepción son las Leyes, IV 719c-d1.

<sup>25</sup> Denique homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat. (cfr. Teología Platónica, XIII, 3).

<sup>26</sup> Prins (2014) también afirma: “En principio, crear es algo completamente inmaterial porque sucede en la mente del Creador, completamente libre de la materia, tal como en la interpretación cristiana de Ficino del mito cosmogónico de Timeo. El florentino argumenta que, a diferencia de otros creadores, sólo los músicos no se mezclan ni se ven afectados por la materia de sus creaciones y, por lo tanto, tienen un control total sobre sus composiciones. Mientras que las artes visuales están obligadas a imitar el mundo físico, la música es capaz de expresar directamente las leyes metafísicas. Precisamente por eso, la música es el medio artístico por excelencia en el que se puede hacer eco la creatividad de Dios”.



Si nos remontamos a la *Teología platónica*, capítulo 3, libro XIII, Ficino (2004) da a entender que la fuerza humana es similar a la fuerza divina porque el ser humano se gobierna a sí mismo, no se limita a la naturaleza corporal e imita las obras individuales de la naturaleza superior. Esta capacidad de usar todos los elementos y animales muestra que compartimos el oficio de Dios:

La providencia universal es propiamente de Dios, que es la causa universal. Por lo tanto, el ser humano, que provee universalmente para todas las cosas vivas y no vivas, es una especie de dios. Indudablemente es dios de los animales, ya que los usa y gobierna a todos, e instruye a muchos de ellos. También es manifiestamente dios de los elementos, ya que vive en cada uno de ellos y lo cultiva; Y finalmente él es dios de todos los materiales ya que él los maneja, cambia y forma a todos ellos (Ficino, 2003, p. 175)<sup>27</sup>.

Además, algunas artes imitan a la providencia divina a un nivel superior, incluso si debilitan el cuerpo y la comodidad personal, por ejemplo:

el cálculo sutil de los números, la descripción meticulosa de las figuras [geométricas], los movimientos más oscuros de las líneas [astronómicas], la consonancia exacta de la música, la observación diaria de las estrellas, el interrogatorio de las causas naturales, la investigación de las cosas de larga duración, la elocuencia del orador, los furores de los poetas (Ficino, 2005, p. 177)<sup>28</sup>.

De esta manera, podemos sostener que la teoría de la inspiración de Ficino desmantela las contra-intuiciones que dejaron a Ion, el rapsoda, en tan mala posición. Ahora el músico es co-creador de su propio microcosmos y del arte que expresa la estructura armónica conocida a través de la iluminación epistemológica.

Esta teoría de la inspiración pertenece a la categoría de las llamadas interpretaciones “serias”. No sólo resuelve algunos de los problemas filosóficos presentados en *el Ion*, sino que también nos lleva a postular que el músico y el poeta son co-creadores. La interpretación de Ficino es una

<sup>27</sup> «Universalis providentia Dei, qui est universalis causa, propria est. Homo igitur qui universaliter cunctis et viventibus et non viventibus providet est quidam Deus. Deus est proculdubio animalium qui utitur omnibus, imperat cunctis, instruit plurima. Deum quoque esse constitit elementorum qui habitat colitque omnia. Deum denique omnium materialium qui tractat omnes, vertit et format.»

<sup>28</sup> «Subtilis computatio numerorum, figurarum curiosa descriptio, linearum obscurissimi motus, superstitiosa musicae consonantia, astrorum observatio diuturna, naturalium inquisitio causarum, diuturnorum investigatio, oratorum facun dia poetarumque furores».

lectura fructífera que resonará en la nueva concepción del músico, del poeta, del artista y del genio creador en los siglos venideros.

## Referencias bibliográficas

- Allen, M. (1980). Two Commentaries on the *Phaedrus*: Ficino's indebtedness to Hermias. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43(1), 110-129. <https://doi.org/10.2307/751191>
- Allen, M. (1995). *Plato's Third Eye: Studies in Marsilio Ficino's Metaphysics and its Sources*. Variorium.
- Allen, M. (Ed.). (2008). Introduction. En M. Ficino (Aut.), *Commentaries on Plato, Volume 1: Phaedrus and Ion*. Harvard University Press.
- Boccardo, B. (2000). Marsilio Ficino: The Soul and the Body of Counterpoint. En P. Gozza (Ed.), *Number to Sound. The Western Ontario Series in Philosophy of Science, vol 64* (pp. 99-134). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-94-015-9578-0\\_4](https://doi.org/10.1007/978-94-015-9578-0_4)
- Capuccino, C. (2005). *Filosofi e Rapsodi. Testo, traduzione e commento dello Ione platonico*. CLUEB.
- Falco, R. (2007). Marsilio Ficino and Vatic Myth. *MLN*, 122(1), 101-122. <https://doi.org/10.1353/mln.2007.0027>
- 18 Ficino, M. (1993). *Sobre el furor divino y otros textos*. Anthropos.
- Ficino, M. (1997). *Meditations on the Soul*. Inner Traditions International.
- Ficino, M. (2002). *Platonic Theology, Volume 2: Books V–VIII*. Harvard University Press.
- Ficino, M. (2003). *Platonic Theology, Volume 3: Books IX–XI*. Harvard University Press.
- Ficino, M. (2004). *Platonic Theology, Volume 4: Books XII–XIV*. Harvard University Press.
- Ficino, M. (2005). *Platonic Theology, Volume 5: Books XV–XVI*. Harvard University Press.
- Guthrie, W. K. C. (1975). *A History of Greek Philosophy, Volume 4: Plato, the Man and His Dialogues, Early Period*. Cambridge University Press.
- Kristeller, P. O. (2004). *Supplementum ficinianum*. Olschki.
- Liebert, R. S. (2010). Fact and Fiction in Plato's *Ion*. *American Journal of Philology*, 131(2), 179-218. <https://doi.org/10.1353/ajp.0.0104>
- Martín Sáez, D. (2022). Más allá de la academia: amor socrático, medicina, música y teología en la filosofía de Ficino. *La Torre Del Virrey*, (31, 2022/1), 20-39.
- Murray, P. (Ed.). (1996). *Plato on Poetry: Ion, Republic 376e–398b, Republic 595–608b*. Cambridge University Press.
- Platón. (1985). *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras*. Gredos.
- Prins, J. (2014). *Echoes of an invisible world: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004281769>

- Ranta, J. (1967). The Drama of Plato's 'Ion'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26(2), 219-229. <https://doi.org/10.2307/428457>
- Rodríguez, T. (2019). Marsilio Ficino: entre filosofía y poesía. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 8(11), 427-444. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3594205>
- Sheppard, A. (1980). The Influence of Hermias on Marsilio Ficino's Doctrine of Inspiration. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43(1), 97-109. <https://doi.org/10.2307/751190>
- Stern-Gillet, S. (2004). On (mis)interpreting Plato's Ion. *Phronesis*, 49(2), 169-201. <https://doi.org/10.1163/1568528041475176>
- Trivigno, F. (2012). Technē, Inspiration and Comedy in Plato's Ion. *Apeiron*, 45(4), 283-313. <https://doi.org/10.1515/apeiron-2012-0006>
- Trivigno, F. (2020). *Plato's Ion: Poetry, Expertise, and Inspiration* (Elements in Ancient Philosophy). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108581875>
- Woolf, R. (1997). The Self in Plato's Ion. *Apeiron*, 30(3), 189-210. <https://doi.org/10.1515/APEIRON.1997.30.3.189>