

Una interpretación del soneto 333 de Quevedo a la luz del pensamiento musical pitagórico-platónico

Patricio Andrés Szychowski

FaHCE-UNLP

patricioszychowski@gmail.com

Resumen

La tradición de pensamiento del pitagorismo-platonismo puede sintetizarse en dos ideas generales. Por un lado, la idea de que el mundo tiene una estructura matemática. Por otro, que la disposición proporcionada del universo produce un conjunto de sonidos armónicos conocidos como música de las esferas. En el soneto 333 de Quevedo, las imágenes que vinculan a los ojos de la amada con los astros y con la armonía universal forman parte del repertorio de imágenes ligadas al pitagorismo y al platonismo que utiliza el autor. Por otra parte, también se encuentra presente el ascenso del alma a la belleza inteligible, comenzando por la observación de los ojos de la amada. El empleo de estas ideas filosóficas y musicales con fines poéticos suponen la configuración de un repertorio de imágenes, antes que una toma de posición filosófica.

Quevedo – pitagorismo – neoplatonismo – música – armonía

Introducción

El desarrollo de la teoría musical en la Grecia Antigua dio lugar a tres tradiciones de pensamiento musical. La primera es la pitagórica, influida y ligada posteriormente a Platón y a los neoplatónicos. La segunda es la de los llamados armonicistas, conocida mayormente por las críticas de Aristoxeno. La restante es la del propio Aristoxeno, fundamentada en principios aristotélicos (Mathiensen, 2002: 114). De estas tres, la pitagórico-platónica contó con una gran proyección sobre los siglos posteriores mediante obras como el *De re publica* VI Cicerón y el *De institutione musica* de Boecio. La pervivencia de los elementos característicos de esta tradición de pensamiento revistió dos formas. Por un lado, la incorporación de conceptos y premisas de los pitagóricos en los tratados de teoría musical, desde la Antigüedad y hasta la Edad Media. Por otro lado, la asimilación de imágenes vinculadas a la música de las esferas en diversas manifestaciones culturales y artísticas. Dentro de esta segunda forma de pervivencia de la tradición pitagórico-platónica enmarcaremos las referencias musicales del soneto 333 de Francisco de Quevedo. El objetivo del presente trabajo es el de

ensayar una interpretación del soneto de Quevedo atendiendo al sentido de las referencias musicales presentes a lo largo de la obra.

El pensamiento musical pitagórico en un soneto de Quevedo

El soneto 333 de Quevedo aparece con el número 42 entre las obras de la musa IV de *El Parnaso español*. Allí, se le asigna el título de “Música consonancia del movimiento de unos ojos hermosos, imperceptible al oído, como la música de los Orbes Celestiales” (González de Salas, 1668, p. 144). El título elegido en esta edición destaca como tema del poema la relación entre los ojos y los cuerpos celestes.

| | |
|---|----|
| Las luces sacras, el augusto día que vuestros ojos abren sobre el suelo, con el conuento que se mueve el cielo, en mi espíritu explican armonía. | 1 |
| No cabe en los sentidos melodía imperceptible en el terreno velo; mas del canoro ardor y alto consuelo las cláusulas atiende l'alma mía. | 5 |
| Primeros mobles son vuestras esferas, que arrebatan en cerco ardiente de oro mis potencias absortas y ligeras. | 10 |
| Puedo perder la vida, no el decoro a vuestras alabanzas verdaderas, pues, religioso, alabo lo que adoro. | |

Nuestra lectura del soneto permitirá identificar el lugar ocupado por la mujer amada como parte de dos metáforas. La primera pone en relación la mirada de la amada con la luz. En consonancia, la segunda identifica los ojos de la amada con cuerpos celestes.

Schwartz postula que la identificación de la amada con la luz en todas sus formas y con los cuerpos celestes remite a la concepción neoplatónica del amor inteligible. Así, el amante se mueve por su deseo de trascendencia, por el amor espiritual, y no por el placer sexual (Schwartz, 1997, p. 15). Sin entrar en una evaluación de las fuentes de Quevedo ligadas a la tradición de pensamiento del platonismo, sostendremos que, en el soneto, el amor es experimentado como una forma de contacto con lo divino y con la trascendencia.

Las luces sacras del primer verso son la emisión de los ojos que se mencionan en el verso siguiente. La luz de la mirada ya está relacionada con la segunda imagen, la de los ojos como cuerpos celestes, que aparecerá formalmente en el verso noveno.

Sintetizaremos la imagen diciendo que la luz de los ojos de la amada hace que en la tierra sea de día: las luces sacras abren un augusto día sobre el suelo. Pero aquí “día”, antes que como un fenómeno natural, puede entenderse como una referencia al tiempo. Así, el augusto día es el tiempo glorioso.

En el verso cuarto aparece el verbo principal del primer cuarteto, que es “explicar”. Las “luces sacras” junto con el “concento” del cielo permiten al poeta explicarse la armonía. Ahora bien, el verbo “explicar” puede tener dos sentidos, uno ligado al conocimiento y otro, como latinismo, referido al despliegue. Es en este sentido en el que lo han usado autores neoplatónicos como Nicolás de Cusa (V. *Doct. ign.*). En nuestra interpretación, tomaremos, en cambio, el primer sentido. Según el *Diccionario de autoridades*, *concento* significa “canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas” y deriva del sustantivo latino *concentus*, y este a su vez del verbo *concinno*, formado por la partícula *con-* y el verbo *cano* (Cf. RAE, 1729, tomo II: *concento*). Este sustantivo aparece en *El sueño de Escipión* de Cicerón, de donde puede haberlo tomado Quevedo:

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 (*concentus*) 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 (Cic. *Somn Sci.* 6, 18, trad. Pégolo).

Vemos que, en el pasaje de Cicerón, el *concento* hace clara referencia a las proporciones en el movimiento de los cielos. La traducción por “acorde” pretende reflejar la simultaneidad de los sonidos proporcionados. Por otra parte, *armonía* se define como “La consonancia en la Música, que resulta de la variedad de las voces, puestas en debida proporción” (RAE, 1734, tomo IV: *harmonía*). A partir de esta referencia al canto armónico del cielo, es decir a su movimiento y disposición proporcionada, consideramos dos interpretaciones posibles para el verso cuarto y, por lo tanto, para todo el cuarteto. Una y otra dependerán de si se toma “armonía” en un sentido general o en un sentido técnico. En la primera opción, la luz de los ojos de la amada es lo que

explica la armonía que siente el poeta en su espíritu. Aquí, armonía es la disposición anímica a la que refieren expresiones como “estar en armonía”. En la segunda opción, la mirada de la amada le permite explicarse al poeta la armonía ya no de su espíritu sino del universo. Y aquí, armonía significa proporción, disposición proporcionada con grado de perfección. Si esta segunda interpretación es correcta, subyace al verso la idea pitagórico-platónica de la estructura armónica del mundo, de la cual los ojos de la amada son una muestra. Los ojos de la amada estarían dispuestos de acuerdo con proporciones perfectas, al igual que aquellas proporciones en las que se disponen los cuerpos celestes. Ambos, considerados de manera conjunta, permiten al poeta explicarse la armonía.

Los pitagóricos sostenían que el mundo estaba conformado de acuerdo con una estructura matemática. Es decir, concebían a todo ente de la realidad como una cantidad, pero además, relacionaban las cantidades de un modo en particular y de acuerdo con determinadas proporciones. Como contracara de la concepción matemática del mundo, la tradición musical pitagórico-platónica sostiene que las proporciones armónicas de los cuerpos celestes producen sonidos que dan como resultado una armonía universal. En *El sueño de Escipión*, Cicerón expone una concepción del universo según al cual los planetas giran a distintas velocidades y como parte de esferas ubicadas a partir de la luna (Cic. *Somn. Sci.* 6, 18). En este esquema, las relaciones de proporción, de ubicación y velocidad de los planetas producen distintos sonidos que son audibles. No obstante, los hombres no pueden escuchar este sonido (Cic. *Somn. Sci.* 6,18). La música de las esferas excede completamente las posibilidades de la sensibilidad. Cuando la tratadística medieval sobre teoría musical comienza a abandonar su sesgo marcadamente teórico,¹ la música de las esferas deja de ocupar un lugar central. No obstante, es manifiesto que sus conceptos siguen apareciendo de diversas maneras durante el Renacimiento y la Modernidad.

Si los ojos de la amada en el soneto de Quevedo son comparados con cuerpos celestes, es posible que la melodía referida sea la llama música de las esferas. Roig Miranda

¹ Recordemos la definición de la música que proporciona Agustín de Hipona en *De musica* I, 2.2 (CSEL 102): “*musica est scientia bene modulandi*”. Esta definición, muchas veces atribuida a Varrón, aparece en Censorino y es replicada por Marciano Capela, Casiodoro e Isidoro de Sevilla. Cf. Jacobsson, 2017: 71.

afirma que Quevedo en este soneto sostiene la cosmovisión de León Hebreo, según la cual el amor es el principio rector del universo. Según esta concepción, el amor es la ley del universo, que es armónico y en el cual todas las cosas aman (Roig Miranda, 2005, p. 175). No obstante, el elemento amoroso aparece recién al comparar los ojos de la amada con las esferas celestes. No hay indicios en este soneto que permitan entender al amor como orden del universo. Ahora bien, este tipo de desplazamientos deja de manifiesto que la utilización de elementos del neoplatonismo no implica una toma de posición filosófica sino que constituye un repertorio de imágenes con fines poéticos. A este neoplatonismo del siglo de oro español podemos entenderlo, entonces, antes que como una doctrina filosófica, como un código poético (Cf. Mata, 2000, p. 641).

A partir del verso quinto, Quevedo alude a una melodía que no es audible en el “terreno velo” del verso siguiente. La imagen del terreno velo refiere al tópico platónico del cuerpo como limitación del alma y, por lo tanto, refiere a los sentidos. Por otra parte, la música imperceptible a los oídos ya es mencionada como música imperecedera por Fray Luis de León en su *Oda III*, dedicada al organista Francisco de Salinas (*Oda III*, 16-20):

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no percedera
música, que es la fuente y la primera

Pozuelo Yvancos, quien ve en este soneto al más neoplatónico de los sonetos de Quevedo, interpreta que aquello que no es perceptible en el terreno velo es la belleza inteligible (Pozuelo Yvancos, 1977). Esta apreciación, ciertamente fundamentada si se considera la divinización de la amada, puede precisarse aún más si nos referimos a la música de las esferas. En efecto, esta es la más bella música y es también inteligible pues solo podemos acceder a ella por la inteligencia, no por los sentidos. Y la incapacidad de los sentidos para contemplar la belleza inteligible, o bien para escuchar la música de las esferas, está representada por la alusión al terreno velo. En línea con el pensamiento neoplatónico, el terreno velo son las limitaciones de la materia y, más específicamente, las de la percepción humana respecto de la armonía universal.

En los versos séptimo y octavo y mediante una hipérbaton, Quevedo refiere a las cláusulas “del canoro ardor y alto consuelo”. “Canoro” es un adjetivo que deriva del

latín *canorus*, y este a su vez del verbo *cano*. Aquí significa armonioso, de sonido agradable. Al “ardor” se lo puede relacionar con el “cerco de oro” del verso décimo. En ese sentido, el “canoro ardor” es la armonía de las proporciones de las esferas. El *Diccionario de autoridades* define *cláusulas* como “El período ò razón entera, que contiene, assi en lo escrito, como en lo hablado, un cabál sentido, sin que falte ò sobre palabra para su inteligencia, y perfeccion” (RAE, 1729, tomo II: *cláusula*). Si tomamos este sentido de cláusula, entonces reforzamos nuestra elección por el sentido de “explicar” ligado al conocimiento. El objeto de la oración refiere al acceso al concento del cielo que le proporcionan los ojos de la amada al poeta. En suma, el alma del poeta se aplica, se concentra en el concento al que pudo acceder y al alto consuelo que en él consigue. Y este alto consuelo se entiende mejor si se considera que los ojos de la amada lo ponen al poeta en contacto con la trascendencia.

En el verso noveno se explicita la referencia a los ojos de la amada como cuerpos celestes. “Moble”, adjetivo en desuso para *móvil*, refiere a los cuerpos celestes. El hecho de que los llame “primeros” justifica entenderlos como astros. Otra interpretación posible consiste en identificar estos “primeros mobles” con el primer motor aristotélico, que en *Metafísica* Λ es identificado con la divinidad (*Met.* 1071b ss.). Los ojos de la amada, y el reconocimiento de una analogía entre su orden y el de los cuerpos celestes, arrebatan las potencias del poeta. Y este arrebato de las potencias refiere a la incapacidad de acceder a la belleza inteligible en el terreno velo.

La expresión “cerco de oro” del verso décimo aparece en el primer cuarteto de otro de sus sonetos, el número XVII a Lisi de la misma musa *Erato* IV de *El Parnaso Español*, titulado “Que tu amor no tiene parte alguna terrestre”:

Por ser mayor el cerco de oro ardiente
del sol que el globo opaco de la tierra,
y menor que éste el que a la luna cierra
las tres caras que muestra diferente...

Si el uso de “cerco de oro” es el mismo que en el fragmento transcrito, puede referir a la redondez exterior de los planetas o bien a aquello que los rodea. La idea de cerco favorece la segunda opción, sobre todo si se lo considera como cerco de luz. El complemento “de oro” da cuenta del brillo y la luminosidad, exaltados por el adjetivo “ardiente”. Para una correcta interpretación del terceto habría que decir que los ojos de

la amada arrebatan las potencias del poeta *con* su cerco de oro. Por otra parte, este verso podría dar a entender que el astro con el cual se compara los ojos de la amada no es otro que el sol.

En este segundo terceto, podemos entender que el poeta pudo acceder de alguna manera a la belleza inteligible de la música de las esferas gracias al carácter divino que se confiere a la amada. En este sentido, las potencias del poeta (en tanto capacidades, tal vez incluso sentidos) son llevadas a su máxima expresión. Tanto la caracterización de las potencias como absortas como la de ligeras dan cuenta de unas potencias inmovilizadas, sobrepasadas.

Lo que arrebató a las potencias es el contacto con la amada, en principio a través de la mirada. El resultante acceso a la trascendencia no comienza con una negación de lo mundano sino con el contacto sensorial con la amada. Si la concepción de Quevedo del amor en este poema es cercana a la del platonismo, debemos notar que es más cercana a la del *Banquete* que a la de toda forma de neoplatonismo que dé valor negativo a la materia. En el mencionado texto platónico, el amante comienza su ascenso hacia la Belleza inteligible partiendo del contacto con cuerpos bellos (*Smp.* 210a y ss.). De acuerdo con González Palencia, el ascenso desde la belleza individual hacia la belleza suprema en este soneto supone la ausencia del arrobamiento por la belleza femenina y el rechazo del deleite sensitivo (González Palencia, 2001, p. 68). En contraposición, sostendremos que el momento sensitivo no desaparece completamente y, más aún, da lugar al ascenso espiritual hacia lo inteligible.

Para comprender el pasaje de lo sensible hacia lo inteligible, Olivares recurre a la distinción entre *amar* y *querer* del soneto 331 (“Mandome, ¡Ay Fabio!, que la amase Flora, || y que no la quisiese...”). Mientras que amar es un acto espiritual e intelectual, querer es un acto físico (Olivares, 1983, p. 90ss). Subyace la idea platónica del cuerpo como cárcel del alma. En efecto, el deseo de querer se impone y no desaparece definitivamente, mientras que la amada y el deseo de trascendencia exigen el amor.

Finalmente, los últimos tres versos refieren al paso del tiempo y el fin de la vida. Quevedo afirma que lo que no se va a perder es “el decoro a vuestras alabanzas verdaderas”. El decoro es un sentimiento de estima hacia algo superior, en tanto la

alabanza está dirigido a algo que se dice divino. En cuanto al motivo de las alabanzas, está expuesto en el verso siguiente. Se trata de la religiosidad del poeta que alaba lo que adora. La afirmación de la religiosidad del poeta no está dirigida a Dios sino a la amada en tanto divina. Lo que adora es su amada y, como religioso, su disposición hacia ella es la de la alabanza. Por último, el “vuestras” da cuenta del destinatario de las alabanzas, no de quien las profiere. Estas alabanzas están dirigidas a la divina amada.

Consideraciones finales

Los derroteros de la tradición de pensamiento musical del pitagorismo circularon conjuntamente con el pensamiento de Platón y de los neoplatónicos. En muchos casos, es difícil establecer una distinción entre las dos raíces de la tradición. Quevedo debe haber tenido contacto con esta tradición de pensamiento a través de diversas fuentes y una de ellas es la de Cicerón.

Tal como pudimos comprobar en el análisis del soneto 333, entre el repertorio de imágenes utilizados por Quevedo se encuentran la armonía de las esferas y algunos conceptos del platonismo. No obstante, no puede concluirse algún tipo de filiación intelectual del pitagorismo y el platonismo por parte de Quevedo. Nuestro análisis se ha limitado, en efecto, a recurrir a la tradición musical pitagórico-platónica en función de la interpretación del soneto.

Hemos podido comprobar que el lugar ocupado por la amada en el proceso espiritual hacia la trascendencia retoma notas marcadamente platónicas. La mirada de la amante permite al poeta algún tipo de acceso a la belleza inteligible comenzando por la sensibilidad. Ahora bien, los recursos que incorporan elementos de la tradición musical pitagórico-platónica y del neoplatonismo que a ella viene ligado conforman un repertorio de imágenes antes que un posicionamiento filosófico.

Por último, debemos volver a destacar la ambivalencia del poeta entre el *querer* que desea su cuerpo y el *amar* que reclaman tanto su amada como su deseo de trascendencia. En este sentido, la concepción del amor del soneto 333 es sustancialmente diferente a la de otras obras de Quevedo como el *Heráclito cristiano*, en el cual el tiempo destinado al amor forma parte de los arrepentimientos del poeta. No hay aquí una negación del deseo corporal sino una sublimación de este deseo en el

camino de trascendencia pues, en efecto, la trascendencia hacia lo divino encuentra su primer paso al ver los ojos de la amada. Por otra parte, esta ambivalencia puede verse reforzada por la música de las esferas, que si bien es inteligible por su perfección y por exceder completamente la capacidad sensible del hombre, no obstante es producto del tamaño y el movimiento material de los astros.

Referencias bibliográficas

- Anicii Manlii Torquati Severini Boetii* (1867) *De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, ed. G. Fridlein, Stuttgart-Lipsiae, B. G. Teubner.
- Aristóteles (1994). *Metafísica*, trad. de T. Calvo Martínez. Madrid, Gredos.
- Cicerón (2006). *El sueño de Escipión*. En Pégolo, L; Cardigni, J. *La música de las esferas. Cicerón, Macrobio y Favonio*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.
- González de salas, J. A. (1668)[1648]. *El Parnaso español y musas castellanas de Don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre*. Madrid: Melchor Sánchez.
- González Palencia, O. (2001). Vida amor y muerte en la poesía de Quevedo. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, N 6, 52-77.
- Jacobssen, M. (2017). *Augustinus. De musica*, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum (CSEL 102). Universidad de Salzburgo-DeGruyter.
- M. Tvlii Ciceronis (2006) *De re publica*, ed. J. G. F. Powell, Oxford University Press.
- Mata, C. (2000) Neoplatonismo en la lírica del siglo de oro. *Anuario filosófico*, Vol. 33, 641-653.
- Mathiensen, T. J. (2002), "Greek music theory" en T. Christensen (ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press.
- Menéndez y Pelayo, M. (1928). *Poesías de Fray Luis de León*. Madrid: Real Academia Española, 1928.
- Nicolai de Cusa (1932) *De docta ignorantia*, ed. E Hoffmann y R. Klibansky, vol. I. Leipzig: in aedibus Felicis Meiner.
- Olivares, J. (1983). *The love poetry of Francisco de Quevedo. An aesthetic and existential study*. Cambridge University Press.
- Platón (2016) *El Banquete*, trad. de E. Ludueña. Buenos Aires, Colihue.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1977). Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo. En *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Universidad de Murcia, 547-568.
- Real Academia Española (1726-1739). *Diccionario de autoridades*, edición digital. Recuperado de: <http://web.frl.es/DA.html>
- Roig Miranda, M. (2005). La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad. *La perinola*, N 9, 171-181.

Schwartz, L. (1997). La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los *afectos* del amante. En Ortega, M.-L. *La poésie amoureuse de Quevedo*. Lyon: ENS, 11-23.