

La muerte en tres sonetos de Quevedo

(Notas de aproximación)

por

Ana María Sanhuesa Luco

El propósito que nos guía al analizar los sonetos “Miré los muros de la patria mía”, “Señor don Juan, pues con la fiebre apenas” y “Cerrar podrá mis ojos la postrera”¹, es poner de manifiesto un temple de ánimo de notable modernidad. En efecto, la problemática existencial del hablante lírico de Quevedo puede ser reconocida como propia por cualquier hombre del Siglo Veinte que se vuelva sobre sí mismo e indague acerca del sentido de su existencia.

Intentaremos mostrar cómo este hablante toma conciencia de su condición mortal; comunica a otros su experiencia exhortándolos a hacerse cargo de ella, y por último, encuentra en el amor el único elemento capaz de derrotar a la muerte.

I. CONCIENCIA DE LA MUERTE

*Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.*

*Salime al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.*

¹Los textos de los poemas que analizamos han sido tomados de la edición de José Manuel Blecua. *Quevedo: Obras Completas*, t. 1. *Poesía original*. Barcelona, Editorial Planeta, 1963, (Clásicos Planeta, 4).

*Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte.*

*Vencida de la edad senti mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.²*

Este soneto nos muestra el momento en que el hablante lírico toma conciencia de la muerte como algo que le atañe esencialmente. Su toma de conciencia se da a través de los objetos que tienen significado para él y que son de alguna manera la proyección de él mismo, ya que dan señales de su acción.

El sentido del hablante lírico, aquello que constituye su mundo, está dando muestra de la muerte ante sus ojos. El busca en los objetos y en la naturaleza algo que le dé por respuesta otra cosa que la muerte. Pero nada hay que se libre de su paso destructor; y él, hombre que se realiza en la acción como guerrero ("mi espada") y como pastor ("mi báculo") ve que la muerte lo acecha desde su quehacer³.

Podemos afirmar que el temple anímico que domina el soneto es el de la conciencia desesperanzada y vencida que el hablante lírico experimenta frente a su propia muerte. Su actitud es la del que observa y comprueba algo como desde fuera; pero eso es sólo aparente, ya que como hemos dicho, los objetos afectados por la muerte le pertenecen, son su mundo, son aquello en que él ha vivido con un sentido.

Vemos que la muerte se ha adueñado de todo aquello que le es más próximo. Los muros de su patria, antaño fuertes, están derruidos por el paso del tiempo. Obtiene una comprobación similar, en el momento en que, saliendo al campo lo ve yermo, agostado por el sol del verano, que ahora bebe el agua que en un tiempo no muy lejano le brindó. La imagen desoladora de un sol dador y arrebatador de vida, se ve subrayada por el lamento de los ganados "quejosos" del monte que antes les dio refugio y alimento y ahora sólo les proporciona sombras.

²Los estudios de Blecua "Sobre un célebre soneto de Quevedo", *Insula* 31. p. 3, y Price "A note on the sources and Structure of "Miré los muros de la patria mía", no inciden en la línea de nuestro trabajo.

³Este guerrero-pastor, un poco sorprendente para la comprensión nuestra del mundo, no es tan raro en la del tiempo de Quevedo. Sabemos que ya en 1613 era conocida la Primera Soledad de Góngora donde aparece también un pastor guerrero. El guía del peregrino le muestra unas ruinas y le dice que un día fueron un fuerte castillo y agrega que esto ocurrió "Cuando el que ves sayal / fue limpio acero" (v. 217), es decir, cuando el cabrero que habla llevaba armadura. Semejante es el caso de Don Quijote, que proyecta cambiar sus caballerías por un sayal.

Posteriormente entra en su casa; de este lugar, largamente habitado, no quedan ahora sino los despojos, como una prueba más del poder aniquilador del tiempo.

Por último, se siente a sí mismo formando parte de ese mundo cuyo común denominador es la desolación y la ruina. Los dos elementos que simbolizan su quehacer, su modo de actuar en el mundo, que lo sindicán como pastor y guerrero, están también derrotados, no sólo en su constitución "cósica", sino también en cuanto portavoces del ser hombre del hablante lírico.

La comprobación de la presencia de la muerte no se da de modo pasivo. Si prestamos atención a las formas verbales, veremos que el hablante lírico busca en todo lo que lo circunda algo que permanezca incólume. En los verbos de acción, que predominan en forma notable, advertimos una cierta diferencia de grado. El verbo inicial del primer cuarteto "miré", presenta una acción un tanto débil. A medida que el soneto avanza, los versos iniciales del segundo cuarteto y el primer terceto nos muestran al hablante lírico actuando efectivamente: "Salí", "entré"; estas acciones aparecen fallidas en el momento de la toma de conciencia de su finitud; cuando se siente a sí mismo mortal, advierte lo infructuoso de su búsqueda "y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte".

Junto con la intensificación de las formas verbales, se produce un angostamiento del ámbito en que está inmerso el hablante: tenemos en primer término, la visión de los muros que rodean la patria, indicadores de muerte en su propia destrucción. El espacio se restringe en la contemplación del campo, más aún en el momento en que entra en su casa, para cerrarse por fin en la visión de sí mismo⁴.

La imagen del ámbito que lo circunda está dramáticamente teñida de la interioridad del hablante. Sentimos que su mundo se deshace porque él mismo es presa de la destrucción. Los "muros cansados" son los suyos, los de su patria, los "ganados quejosos" son los que él ha apacentado en cuanto pastor, la "casa amancillada" importa en cuanto él ha habitado en ella, el "báculo más corvo y menos fuerte" nos lo muestra como un hombre anciano desprovisto de la reciedumbre de la juventud, la "espada vencida" simboliza su derrota en cuanto guerrero frente al paso del tiempo. Los elementos que el hablante lírico selecciona son los que constituyen su realidad, y en ellos se proyecta la angustia que lo agobia y lo hace verse a sí mismo como un "ente" más entre los "entes" destinados a la muerte.

Este soneto merece por su belleza y significatividad un lugar destacado. En él aparecen reflejadas una serie de instancias que configuran el modo de tratamiento de la muerte en los sonetos de Quevedo.

⁴Cf. Allison Peers "New interpretation of Spanish poetry..." *Bulletin of Spanish Studies*, VIII (1941), p. 227.

En él alguien nos comunica el resultado de una búsqueda activa; nos dice que *miró, que salió, vio, entró* en su casa, *vio* otra vez, y por último, que no halló alivio al terror que lo agujaba a buscar: todas las cosas hablaban de la muerte. De él sabemos, además, que es un hombre que se aproxima a la ancianidad; podemos suponer que ha sido invicto hasta el momento en que siente su espada "vencida de la edad". Ha encontrado la muerte en sí mismo como vejez y terror, y proyecta su imagen de la muerte sobre los objetos que constituyen su realidad.

Pero además, la muerte se da como destructora, ya que abate todo lo que el hombre erige como defensa, habitación o testimonio de su estar en el mundo. Este carácter de la muerte se extiende también a los elementos de la naturaleza que agosta sin piedad lo mismo que crea; el agua nace del hielo por el sol, pero el propio sol la seca.

La muerte como lo que destruye funda la ley estructural de los sonetos que analizamos. Todos los elementos que en ellos aparecen, de cualquier índole que sean, están adscritos a un orden que los ubica como pertenecientes al ámbito de lo destructor o de lo destruido. Las menciones de los objetos también están determinadas por esta constante estructural que permite siempre captar dos sectores o estratos: por una parte la muerte con su acólito el tiempo y por otra los elementos que se resisten a la destrucción, pero que son vencidos. Veremos oportunamente cómo es el amor lo único capaz de enfrentarse victoriosamente a ella.

II. CARPE MORTEM

*Señor don Juan, pues con la fiebre apenas
se calienta la sangre desmayada,
y por la mucha edad desabrigada,
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;*

*pues que de nieve están la cumbres llenas,
la boca, de los años saqueada,
la vista, enferma, en noche sepultada,
y las potencias, de ejercicio ajenas.*

*salid a recibir la sepultura.
acariciad la tumba y monumento:
que morir vivo es última cordura.*

*La mayor parte de la muerte siento
que se pasa en contentos y locura,
y a la menor se guarda el sentimiento.*

Este soneto nos parece extraordinariamente importante para hacerse cargo de la coherencia de las imágenes de la muerte que el hablante lírico de Quevedo nos entrega. Sostenemos que este soneto se entiende dentro del ámbito significativo del tema de *carpe diem*. Desde el punto de vista de la función, los sonetos de *carpe diem* en general son admoniciones. Recordemos “Mientras por competir con tu cabello” de Góngora o “En tanto que de rosa y azucena” de Garcilaso. En estos sonetos se le llama la atención a una joven sobre su propia belleza; se la incita después a aprovechar en el amor, la belleza y la juventud, y se funda por fin la incitación en que la juventud es efímera. Desde el punto de vista formal hay una ordenación paratáctica en que se enuncia primero el actual estado de juventud y belleza como pasajero, y luego se ordena a la mujer gozarlo. La misma distribución la encontramos en nuestro soneto. Pero mientras el esquema de los de *carpe diem* era: “Mientras... gozad” o “En tanto... gozad”, en el nuestro es “pues... salid”. Es conveniente señalar que en ambos casos los elementos lingüísticos regidos por él “mientras”, “en tanto que” y “pues” forman los dos cuartetos, y que el verbo en imperativo inicia el primer terceto.

En cuanto al contenido, creemos que nuestro soneto pertenece, como los de *carpe diem* que recordábamos, al ámbito amoroso. Sin que le concedamos al hecho muy grande importancia, conviene señalar que este “señor don Juan” a quien se le dirige la exhortación es homónimo del personaje de Tirso y que en los demás sonetos de admonición, en cambio, el tú ficticio tiene siempre un nombre clásico (Licas, Licino, Fabio, Mirtilo, etc.). Lo que sí importa es que este don Juan tiene la sangre fría y desmayada, “desabrigada de la edad”, y que sólo la tempera, apenas, el calor de la fiebre, de la enfermedad. ¿Qué significa esto? Una simple mirada a la poesía amorosa de Quevedo ofrece abundantes ejemplos aclaradores; un enamorado joven puede decir: “Que amor, triste de mí, arde en mis venas / (menos de sangre que de fuego llenas)” (El reloj de arena, Blecua, p. 120) o “Diez años en mis venas he guardado / el dulce fuego que alimento, ausente, / de mi sangre...” (“Diez años de mi vida se ha llevado”, Blecua, p. 510). Los versos iniciales significan, entonces, que ya la pasión amorosa no puede encender la sangre de don Juan; el latido de su sangre se ha convertido en temblor de frío.

El segundo cuarteto no es nada más que continuar mostrando la ancianidad del exhortado, siempre dentro del ámbito amoroso pasional. La idea de frío del primer cuarteto sigue en la imagen de las cumbres nevadas, en que la manoseada metáfora de nieve por canas se vivifica en el contexto. Y luego, escueta y expresivamente se habla del robo de los dientes por la edad, de la vista cegada y de la general impotencia de la ancianidad.

Termina aquí una parte del soneto. Si se tratara de *carpe diem* propiamente tal, el vínculo entre la primera y segunda secciones del poema, sería un “mientras” o un “en tanto que”; y el contenido de los dos cuartetos habría sido la belleza de la joven exhortada. En cambio, en nuestro soneto, se utiliza como vínculo un “pues” equivalente a ‘puesto que’ y el contenido es la imagen de un anciano.

La conminación del v. 9 a recibir la sepultura es consecuencia de todo lo anterior. Pero lo que se pretende no es solamente que Don Juan se haga cargo de que va a morir, sino de que se haga cargo de una manera determinada: “*acariciad* la tumba y monumento”. En el v. 9 del soneto de Garcilaso antes mencionado, aparece: “*Gozad* de vuestra alegre primavera/el dulce fruto” y en el de Góngora: “*Goza* cuello, cabello, labio y frente...”. Creemos que el imperativo “*acariciad*” suena escalofriante e incomprensible referido a “tumba y monumento”, y que se hace más terrible, pero se comprende, puesto en el contexto tópico del *carpe diem*. Se exhorta a don Juan a convertirse en amante de la muerte, porque es ya el único amor a que tiene acceso. Es decir, el tema original se convierte en *carpe mortem*.

Con el objeto de aclarar el término, es conveniente precisar la estructura del tópico de *carpe diem*. Los fundamentos que dan sentido al tema son proyectos humanos que tienen vigencia en el Renacimiento y que apuntan a valoraciones. Se exalta enormemente la juventud y la belleza, pero al mismo tiempo se advierte su brevedad y justamente por esa brevedad, se insta a una mujer a gozar su propia belleza y juventud sin dilación. El *carpe mortem* de Quevedo tiene los mismos supuestos. La vida es breve, la belleza se acaba pronto. Pero la conclusión es diametralmente opuesta; todo lo que es breve tiene la muerte como estructura; por lo tanto, para Quevedo no hay diferencia sino de conciencia e iluminación entre *carpe diem* y *carpe mortem*.

De este hecho, que para Quevedo, en verdad, *carpere diem* es simplemente una forma equivocada de *carpere mortem*, viene la función de exhortación de sus poemas; insta a sus lectores a darse cuenta de lo que en realidad cogen cuando intentan apropiarse del instante; cogen la muerte.

Este soneto no es el único que exhorta en este mismo sentido. Dentro de los *Poemas amorosos*, señalamos “La mocedad del año, la ambiciosa...”, dirigido a una mujer a quien se le describen varios vegetales hermosos en el momento primaveral de mayor atracción, como ejemplos para ella misma; se puede destacar como el ejemplo más sobresaliente el de “el almendro en su propia flor nevado/que anticiparse a los calores osa”. La imagen es muy compleja porque sintetiza dos puestos; el almendro florece temprano en la primavera, pero sus flores son blancas como la nieve, y así el árbol aún un sig-

nificado primaveral de juventud y belleza y otro que apunta a la vejez y al frío de la muerte. Propuesto a Flora como ejemplo, el almendro florido le enseña que la misma belleza de la juventud ya da señal de llevar en sí la muerte.

En "Ya, Laura, que descansa tu ventana", que también pertenece al sector de "carpe diem", se incita a Laura, que fue bella y amada, a que cuelgue el espejo a Venus, o sea a que abandone en la vejez toda relación con la hermosura que un día tuvo. En este soneto, la conminación no pasa más allá. Parece que el hablante no cree que Laura sea capaz de aprovechar su experiencia de vieja y se limita a aconsejarle que se deshaga de su espejo para que no sufra viendo su imagen. El verso final del soneto habla de una mujer que vive su vejez, pero que no ha sido capaz de superar su niñez y aún ahora está muriendo niña.

III. AMOR Y MUERTE

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera*

*mas no, desotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.*

*Alma que ha todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,*

*su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Este soneto es uno de los que ha sido objeto de más estudios e intentos de interpretación por parte de críticos tan connotados como Amado Alonso, Carlos Blanco Aguinaga, María Rosa Lida, Fernando Lázaro Carreter, etc. La razón debe encontrarse en su belleza. Estos estudios permiten una información iluminadora desde las diferentes perspectivas de cada autor.

Amado Alonso⁵ se preocupa de mostrar cómo lo poético del so-

⁵"Sentimiento e intuición en la lírica", *Materia y forma en poesía*, Madrid, Ed. Gredos, 1955, pp. 11-20.

neto se conforma desde el punto de partida del sentimiento, mediante una selección de intuiciones de la realidad que dan al sentimiento su verdadero "perfil". "El punto de partida es el sentimiento de que en el amar ha adquirido el poeta enriquecimiento definitivo. Ese estado sentimental, al hacerse cada vez más tenso, busca salir fuera de sí, fundirse, identificarse con un modo de realidad objetiva, sea vivida, sea inventada". (Alonso, "Sentimiento e intuición...", p. 15). Hay que decir que el análisis que sigue no enriquece mucho más la visión del poema. Alonso se ocupa simplemente en determinar el fundamento del sentimiento gozoso que la ganancia de haber amado deja en el poeta y desde la cual la realidad concreta representada en el soneto viene a ser vista (id., p. 19). Pero en el análisis la muerte apenas aparece y no determina "La unidad de la realidad representada" más que muy al pasar. En otras palabras, nos parece que el radical sentimiento gozoso que veía Alonso es una simplificación que descuida el elemento de muerte que encontramos en el soneto.

Este elemento encuentra, a nuestro juicio, su justo lugar en el excelente análisis de Carlos Blanco Aguinaga⁶, aunque no su desarrollo. Blanco Aguinaga trata el problema de la tradición amorosa presente en el soneto que comentamos y concluye que en él se llega a la culminación de elementos tradicionales del petrarquismo. "Es como si a lo largo de los años, Quevedo hubiese ido buscando el poema en que dejar para siempre la idea que se desprende inevitablemente del concepto amoroso de que la llama en que arde todo amante verdadero es inextinguible, sea cual sea la ley severa que dicta la realidad" (p. 71). Y más adelante dice: "Todo lo que se puede decir sobre el amor —lo que Quevedo sabe que se ha dicho— queda reducido a una sola cosa: al amor se opone la muerte (es decir: el Tiempo en su extremo), pero ni la muerte puede destruirlo" (p. 73). Respecto de la idea central del trabajo, sin embargo, esta observación sobre la muerte no obtiene mucho más desarrollo.

Fernando Lázaro⁷, trata expresamente el tema de la muerte dentro de este soneto amoroso. Pero creemos que se pierde a causa de su interés por adscribir el soneto al barroco, y comparando a Quevedo con Garcilaso, concluye: "Si Garcilaso, flor del Renacimiento, aceptaba la muerte y, con ella, la extinción de su cuidado, Quevedo, fruto del Barroco, se dispone a salvar el suyo con rebeldía hiperbólica..." (p. 160).

La tajante bipartición del soneto la ha advertido todo el mundo. Las diferencias son sólo sobre el valor de esta bipartición. Para Blanco Aguinaga, es una perfección más del poema y la estructura es reite-

⁶"Cerrar podrá mis ojos...": tradición y originalidad". *Filología*, VIII (1962), pp. 59-78.

⁷"Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto (Cerrar podrá mis ojos)". *P.S.A.*, I (1956), pp. 145-60.

rativa: los dos cuartetos dicen lo mismo que los dos tercetos. Para Amado Alonso y Fernando Lázaro hay una enorme diferencia de calidad; los cuartetos están muy por debajo de los tercetos. Adherimos fervientemente a la opinión de Blanco Aguinaga; creemos que el brusco estallido emocional de los tercetos sólo se capta y adquiere toda su altura poética y estremecedora sobre la base, de igual significado, pero de tono diferente, de los cuartetos.

El significado del primer cuarteto no ofrece dificultad mayor. Se puede señalar, sin embargo, que ya en él se nota la presencia de elementos dispares afectivamente. La antítesis "postrera sombra"- "Blanco día" pertenece al ámbito negativo y terrible que la muerte significa para el hablante; pero el v. 4 "hora a su afán ansioso lisonjera", está más bien del lado de las connotaciones positivas que el hablante señala a la muerte⁸. De alguna manera, por una vez, la muerte aparece aquí vencida, sin que, a pesar de eso, los elementos irreductiblemente opuestos y tensos hayan desaparecido. Del v. 4 está en verdad ausente el miedo de la muerte como tal miedo, aunque presente, porque el soneto expresa justamente la superación.

El segundo cuarteto ha ocasionado a Fernando Lázaro una dificultad de lectura. Se pregunta cuál es el sujeto de "dejará". Responde: Evidentemente la *hora* última, la muerte: "La muerte —nos dice Quevedo— no dejará la memoria en la otra orilla". Pero ¿quién *ardía* en la memoria? Seguramente, el alma".

"La muerte no dejará, pues, en la opuesta ribera, la memoria de la amada, en la cual el alma ardía enamorada. Esta llegará a la orilla de la muerte sin una de sus facultades, la del recuerdo en que habita el amor, capaz de regresar..."⁹. Mucho más plausible nos parece que el sujeto de "dejará" sea "esta alma mía" del cuarteto anterior. La frase sería, pues: "mas (esta alma mía) no dejará la memoria en donde ardía en la ribera de esotra parte". Es decir, que después de haber cruzado el río del olvido, conservará por lo menos la memoria de su

⁸En el soneto "Ya formidable y espantoso suena" el hablante lírico tiene una conciencia inmediata de la muerte, no en la forma de un saber teórico en el cual todos nos reconocemos a nosotros mismos como mortales, pero sin hacernos cargo de lo que esto significa. Este hombre sabe que la muerte está dentro de sí, que instalada en su corazón, "sucna" dando señales de su presencia en cada latido. El terror que acompaña a este hacerse cargo de la presencia de la muerte, se manifiesta desde los primeros versos y cubre la totalidad del soneto, pero es este mismo terror el que impulsa al hablante, en una actitud plenamente humana, a verse a sí mismo en su real dimensión: se sabe mortal y este saber lo abruma. Nada hay que pueda hacer frente a una "muerte forzosa y heredada", sino esperar, con la incertidumbre propia de toda esperanza, que la muerte en verdad sea más gracia, descanso, paz serena que pena y dolor. Desde el reconocimiento de ser "espíritu en miserias anudado", enfrenta al temor (uno de los elementos de la miseria que lo aprisiona) en el intento de anularlo y así convertir a la muerte en un poder liberador.

⁹Op. cit., p. 149.

amor. En los vv. 7 y 8 el hablante establece la seguridad de su adquisición en el momento presente; ha adquirido la clara certeza de que su amor pasará las riberas de la muerte y de que, por eso, la muerte ha sido derrotada. Las dos frases que forman estos versos son las únicas del poema en que los verbos están en presente de indicativo. En los seis primeros versos, la convicción de la supervivencia del amor es hacia el futuro, hacia lo que en definitiva escapa a nuestro control; los versos 7 y 8, en cambio, son expresión del estado actual del hablante, acerca del cual no puede haberle duda alguna. De súbito, la esperanza futura y dudosa se ha hecho sustancia del presente y fundamento del temple de ánimo del hablante. La llama amorosa ahora *sabe nadar* el agua de la muerte sin apagarse, y puede mirar la ley severa y fría de la muerte sin respeto.

Y desde este presente recién ganado para la larguísima inseguridad del hablante es que salta a ese momento privilegiado de la lírica española que son los dos tercetos. Los versos 7 y 8 funcionan como bisagra de las dos partes del poema y expresan el momento en que la seguridad del hablante se hace presente e irredargüible.

Sin embargo, el gozo delirante de los dos tercetos mantiene juntos los elementos irreductiblemente opuestos de que hablábamos antes, sólo que a un nivel diferente. Los versos 9, 10 y 11 contienen los sujetos de unas oraciones cuyos predicados se encuentran respectivamente en los versos 12, 13 y 14¹⁰. En estas oraciones, ahora con la certeza que ha encontrado el hablante en su presente de enamorado, se canta la victoria del amor sobre la muerte. Y sin embargo, la lectura de los dos tercetos nos enfrenta a un absurdo doctrinal en la forma de una apropiación poética verdadera. Sobre el alma que habiendo sido habitación de un dios, "su cuerpo dejará, no su cuidado", no hay nada que decir; la doctrina católica podría aceptarlo sin mayor dificultad. Sobre las venas que con su humor alimentaron el fuego de la pasión y que "serán ceniza, mas tendrán sentido", tampoco se ofrece mayor objeción, porque puede comprenderse simplemente como que el hablante declara que la vida y la muerte toman su sentido del amor. Pero que estas médulas, esta sustancia de los huesos

¹⁰No entraremos en el discutido problema de la lección correcta del v. 9, para el cual se proponen dos lecturas: "Alma a quien todo un dios prisión ha sido..." (Versión de González de Salas) y "Alma que ha todo un dios prisión ha sido..." (proposición de María Rosa Lida en "Para las fuentes de Quevedo", p. 374, n. 1, que acoge A. Alonso, "Sentimiento e intuición en la lírica", p. 16). Es opinión común que de ambas maneras puede leerse y el sentido no varía fundamentalmente; cf. Fernando Lázaro, "Quevedo, entre el amor y la muerte", p. 156, y también Blanco Aguinaga, "Cerrar podrá mis ojos...", p. 57, s. n. 2, que aunque prefiere la de González de Salas, declara la otra posible. En la alternativa, nos quedamos con la lectura de María Rosa Lida ("Para las fuentes de Quevedo", *RFH.*, 1 (1939), pp. 369-375) sólo por su mayor simplicidad.

“polvo serán, mas polvo enamorado”, no es comprensible ni defendible de igual manera. No tenemos aquí sólo una declaración que afecte a lo que un alma que se considera inmortal va a llevarse a la otra ribera del río de los muertos, sino que enfrentamos un polvo de cadáver que conserva el amor, lo que no puede entenderse ni al nivel de la doctrina ni al de la lógica. Es desde el temple de ánimo, por una vez gozoso, del hablante de Quevedo, que se entienden sus tres exclamaciones, las dos primeras (sobre el alma y las venas), todavía dentro del ámbito posible de la experiencia humana de certeza, la última, francamente enloquecida. Es que sólo en este soneto, Quevedo ha superado realmente a la muerte, y todos los elementos de su angustia continua (amor, muerte, miedo, tiempo, deleite en las cosas del mundo, amor) se vuelven a encontrar al otro lado de la iluminación que le ha mostrado la eternidad de su amor, y mantienen su contradicción, pero ahora en la síntesis de una superación cuyo agente es el sentimiento.