

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**¿POR QUÉ NO SE ESCRIBEN SONETOS SOBRE TI?  
LOS SONETOS RELIGIOSOS DE JOHN DONNE  
Y GERARD MANLEY HOPKINS**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**

**MAESTRO EN LETRAS  
(LETRAS INGLESAS)**

**PRESENTA**

**Emiliano Gutiérrez Popoca**

**Asesora: Dra. Nair María Anaya Ferreira**

**Mayo, 2009**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Una vez más  
a la memoria de mi madre,  
a mi padre,  
a mi hermana  
y a Ariadna.*

## AGRADECIMIENTOS

A pesar de que ya en otra ocasión he mencionado en los agradecimientos a muchas de estas personas siempre es bueno refrendar mi reconocimiento hacia ellas y hacia el apoyo que me han brindado.

En primer lugar agradezco a mi tutora, Dra. Nair María Anaya Ferreira, por su valiosa asesoría en la elaboración de esta tesis así como por su incondicional apoyo durante toda la maestría, no sólo en lo académico sino también en lo personal.

Agradezco también a los sinodales Dra. Irene Artigas Albarelli, Dra. Ana Elena González Treviño, Dr. Gabriel Linares González y Dr. Mario Murgia Elizalde por sus atinadas contribuciones, por su enorme disposición e interés y sus enseñanzas y apoyo a lo largo de la maestría.

Al Dr. Warren Butcher de la Universidad de Queen Mary por su apoyo para realizar una estancia de investigación en Londres y su valiosa asesoría durante la misma.

Al Dr. Christopher Reid por su amistad durante mi estancia en Londres.

Agradezco con mucho cariño a David y Laura que me recibieron en su casa y me ayudaron mucho durante mi estancia.

También quiero expresar aquí mi agradecimiento a Charlotte Broad y a Nick que también me recibieron en su casa.

A Julia Constantino quien no forma parte del sínodo pero de quien he aprendido mucho durante estos años.

Quiero recordar aquí también al Mtro. Colin White con quien, todavía en un par de clases de maestría, tuve el gusto de entrar en discusión.

A mis amigos y compañeros de la maestría, en especial a Anaclara, Lucina, Gabriela, Macarena, Magdalena, Manuel, Rodrigo, Paulina y Víctor.

Con mucho cariño a toda la familia Popoca y a mis abuelas Gloria y Lupe.

## ÍNDICE

Introducción. ....	1
<b>Capítulo 1</b>	
1.1 Circunstancias de publicación, inestabilidad de los textos y selección de versiones. ....	16
1.2 El contexto religioso en Inglaterra como influencia sobre Donne y Hopkins. ....	26
1.3 Los <i>Holy Sonnets</i> y los <i>Terrible Sonnets</i> y el soneto religioso: forma, género y tradición. ....	56
<b>Capítulo 2</b>	
2.1 Intertextualidad entre los <i>Ejercicios espirituales</i> de San Ignacio y los sonetos de Donne y Hopkins. ....	75
2.2 Relaciones hipertextuales entre los <i>Holy Sonnets</i> y los <i>Sonnets of Desolation</i> . ....	98
<b>Capítulo 3</b>	
3.1 Ejemplos de agramaticalidades, matrices e hipogramas en Donne y Hopkins. ....	123
3.2 Imágenes Escatológicas y Eucarísticas en los <i>Holy Sonnets</i> y los <i>Sonnets of Desolation</i> . ....	136
Conclusión. ....	172
Apéndice I. ....	179
Apéndice II. ....	187
Nota sobre los manuscritos, facsímiles y ediciones consultadas. ....	198
Bibliografía. ....	203

## Introducción

*I have not chanted verse like Homer, no—  
Nor swept string like Terpander, no—nor carved  
And painted men like Phidias and his friend:  
I am not great as they are, point by point.  
But I have entered into sympathy  
With these four, running these into one soul,  
Who, separate, ignored each other's art.*  
Robert Browning

Una de las grandes ventajas de leer a John Donne en el siglo XXI es que, junto al volumen de su poesía, puede colocarse el de los poemas de Gerard Manley Hopkins, y así, alternar la lectura de los finamente entretejidos *Holy Sonnets* con la de los tormentosos *Terrible Sonnets*. Tal como afirma Browning en “Cleon”, el consuelo, y aun el privilegio, de quien se dedica a estudiar la vida de artistas del pasado sin poseer su talento es poder reunir en un solo lector a dos poetas separados por el tiempo. Es gracias al lector que puede establecerse un diálogo, de otra manera imposible, entre el poeta jacobiano y el victoriano. San Ignacio, cuyos *Ejercicios espirituales* pueden leerse entre los versos de los *Holy Sonnets*, nunca supo de John Donne. A su vez éste nunca conocería a Hopkins, quien teniendo la posibilidad de leer al santo jesuita y al deán de San Pablo, escribió ampliamente sobre el primero y desconoció, o eligió desconocer, al segundo en sus cartas y diarios. Sin embargo, para el lector que deambula entre los tres, es posible escuchar la voz de San Ignacio en los dos poetas y encontrar sus respuestas al libro de ejercicios espirituales en sus sonetos. Más aún, es posible escuchar la discusión que en torno a los temas meditativos ignacianos se establece entre Hopkins y Donne. La temporalidad se desvanece en esta discusión y el deán es capaz de rebatir los argumentos que el jesuita inglés ideará doscientos cincuenta años más tarde.

Este diálogo en apariencia absurdo ha sido evidenciado varias veces, por Borges, entre otros. En su ensayo sobre los precursores de Kafka, Borges revierte la idea comúnmente aceptada de que un autor está determinado por sus precursores:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.<sup>1</sup>

La lectura que propone Borges realiza un movimiento contrario al que comúnmente sigue la crítica cuando emprende el estudio de un autor, es decir, retroceder en el tiempo en busca de las influencias que originan su estilo. Para Borges, es posible leer a los precursores a partir de la influencia que el autor último tiene sobre ellos. Es decir que la luz que arroja un escritor puede llevarnos a reconsiderar nuestra lectura de autores previos.

De manera similar, Harold Bloom, en su controvertida tesis sobre la influencia, *The Anxiety of Influence*, describe las fases que conforman la pugna de un poeta por desprenderse de la pesada carga que significa la influencia de su precursor. En la última etapa, que Bloom nombra *Apophrades* o el regreso de los muertos, la obra del poeta queda expuesta a la influencia del precursor al grado que se produce un fenómeno parecido al que señala Borges: "...the uncanny effect is that the new poem's achievement makes it seem to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work."<sup>2</sup> Bloom va más lejos que Borges y señala el efecto que crea la influencia al permitirnos leer la obra de un precursor como si hubiera sido escrita por el poeta posterior.

Si bien en los sonetos de Donne encontramos pocos pasajes donde podría encontrarse este efecto, lo cierto es que en ocasiones, en el diálogo antes mencionado entre

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges. 1975. "Kafka y sus precursores". *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores. p. 552.

<sup>2</sup> Harold Bloom. 1997. *The Anxiety of Influence*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press. p. 16.

los poetas, la voz de Hopkins se confunde con la de Donne, a tal punto que versos como “To God in His stern wrath why threatens He?”, o “Wert thou my enemy, O thou my friend,/ How wouldst thou worse, I wonder, than thou dost/ Defeat, thwart me?” pudieron haber sido escritos por cualquiera de los dos.

El ámbito en el que tendrá lugar la presente discusión será ese diálogo atemporal entre ambos poetas que nos permite leer a Hopkins a partir de Donne, pero también a Donne bajo la luz de nuestra lectura de Hopkins. La presente tesis es entonces un ensayo comparativo entre la obra religiosa de estos dos poetas, en particular en dos grupos de sonetos, los *Holy Sonnets* de John Donne, y los llamados *Terrible Sonnets* de Gerard Manley Hopkins. Ambos utilizan el soneto como expresión de intensos conflictos espirituales con un carácter tormentoso; ambos tuvieron un contacto estrecho con la doctrina jesuita; los dos fueron clérigos y como tales la religión desempeñó un papel central en sus vidas; atravesaron crisis espirituales y procesos de conversión conflictivos; vivieron en una época de controversias religiosas y pugnas entre doctrinas. Más aún, los sonetos de ambos refieren al lector obligadamente a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, especialmente a partir del ensayo de Louis Martz al respecto, el cual comentaré más adelante.

¿Pero cómo compararlos sin caer en comparaciones superficiales o forzadas? Las teorías de la intertextualidad me han servido de soporte para encontrar una justificación del estudio comparativo entre dos poetas tan distantes temporalmente, más aún si se considera que no existe ninguna evidencia de que Donne influyera directamente sobre Hopkins o de que éste lo haya leído. Por tanto, resulta vital encontrar un vínculo que sirva como un fundamento profundo para discutir una afinidad que a veces parece endeble entre los dos poetas. Dicho vínculo son los *Ejercicios espirituales*, los cuales se encuentran

compenetrados en distintos niveles con los textos poéticos tanto de Donne como de Hopkins. A través de la presencia de los *Ejercicios* tanto en los *Holy Sonnets* como en los *Sonnets of Desolation*, es posible develar un entramado de relaciones intertextuales, el cual representa el campo en el que se basa mi ensayo comparativo. Por tanto, mi propósito en esta tesis es trazar vínculos claros entre la poesía de John Donne y la de Gerard Manley Hopkins a través de la relación que ambos sostienen con los textos ignacianos.

Para poder llevar a cabo dicho propósito utilizaré, en particular, conceptos tomados de Gérard Genette y Michael Riffaterre. Aunque no todos los argumentos de este trabajo se sujeten estrictamente a un enfoque intertextual, esta teoría me parece atinada cuando se trata con al menos tres distintos grupos de textos entre los cuales se busca establecer relaciones comparativas que rebasen las coincidencias generales o superficiales, es decir, al tratar con fenómenos que se producen cuando dos o más textos se encuentran compenetrados.

De la teoría que Genette plantea en *Palimpsestos* extraigo principalmente el concepto de hipertextualidad. Este concepto me servirá como herramienta para describir los fenómenos que se producen por la presencia del texto ignaciano en ambos poetas, así como para explorar la posibilidad de entender los *Holy Sonnets* como hipotexto de los *Sonnets of Desolation* a partir de los hipotextos comunes a ambos grupos de poemas. En el caso de Riffaterre me intereso en particular por los conceptos de agramaticalidad, hipograma y matriz que se explican en *Semiotics of Poetry*. Dichos términos son de especial utilidad al buscar establecer un diálogo entre Donne y Hopkins basado en los textos a los que ambos refieren. Me ocuparé de la definición de los términos anteriores en esta introducción y en un capítulo posterior.

Conviene ahora exponer un panorama general de algunos de los principales teóricos de la intertextualidad. Desde su aparición en el glosario de la teoría literaria a finales de la década de los sesenta, el término “intertextualidad” ha sido el centro de numerosos y diversos debates, y resulta, hasta nuestros días, esquivo a la definición. El término intertextualidad, acuñado por Julia Kristeva, tiene sus orígenes en la lectura por parte de la misma de los textos de Bajtín y de Saussure, cuyos conceptos en el *Curso general de lingüística* originaron las teorías de la intertextualidad.

Saussure define el signo lingüístico como producto de la relación entre significante y significado. Estas dos partes forman una unidad inseparable como las dos caras de una hoja de papel. Mientras que el significante es la parte material del signo, el sonido o la palabra escrita, el significado es el concepto asociado al significante. El significante es un concepto en tanto que se trata de la representación mental de una cosa, no de la cosa en sí.<sup>3</sup> Debe mencionarse también que Saussure no considera la relación entre las dos partes como motivada, es decir que los significantes no se derivan de forma “natural” de los significados, sino que son el producto de convenciones entre los hablantes y, por lo tanto, dicha relación tiene un carácter arbitrario o no referencial, en tanto que sólo hace referencia a aquello que se encuentra dentro del sistema lingüístico y no directamente a lo que el hablante encuentra en el mundo.

Los signos a su vez están relacionados entre sí de acuerdo con dos dimensiones o ejes, es decir el sintagmático y el paradigmático. En el eje sintagmático o combinatorio los signos se encuentran ordenados en una secuencia lineal, es decir que forman una sucesión que no admite la aparición de dos signos de manera simultánea. En una oración, por

---

<sup>3</sup> Ver Roland Barthes. 1967. *Elements of Semiology*. Traducción Annette Lavers y Colin Smith. Londres: Jonathan Cape. p.108.

ejemplo, los signos forman una cadena en la cual cada signo obtiene su valor de la relación que guarda con los signos que lo anteceden y lo siguen. En la dimensión paradigmática o asociativa, los signos que se emplean en una oración se encuentran relacionados con otros signos que pueden utilizarse en potencia pero que están ausentes en la oración.<sup>4</sup>

El signo, por tanto, no tiene sentido por sí mismo sino que forma parte de un sistema en el cual produce sentido mediante las relaciones de diferencia que establece con otros signos, de ahí que Saussure le otorga al signo el carácter de diferencial.<sup>5</sup> Por su parte, el hablante, al intentar comunicar algo, simplemente selecciona los signos que requiere de este sistema, el cual se encuentra establecido anteriormente con respecto al hablante.<sup>6</sup>

A partir de los planteamientos de Saussure, pueden extenderse las nociones anteriores al plano de la literatura, considerándola, al igual que la lengua, como un sistema diferencial del cual el autor selecciona los signos convenientes. Graham Allen señala las implicaciones de los conceptos de Saussure dentro de la teoría literaria:

If all signs are in some way differential, they can be understood not only as non-referential in nature but also as shadowed by a vast number of possible relations. The linguistic sign is, after Saussure, a non-unitary, non-stable, relational unit, the understanding of which leads us out into the vast network of relations, of similarity and difference, which constitutes the synchronic system of language. If this is true of the linguistic signs in general, then, as many after Saussure have argued, it is doubly true of the literary sign. Authors of literary works do not just select words from a language system, they select plots, generic features, aspect of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary texts and from literary tradition. If we imagine the literary tradition as itself a synchronic system, then the literary author becomes a figure working with at least two systems, those of language in general and of the literary system in particular.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Ver *Ibid.* p. 121-122.

<sup>5</sup> Ver Ferdinand de Saussure. 1983. *Course in General Linguistics*. Ed. Charles Bally y Albert Sechehaye. Trad y notas Roy Harris. Londres: Duckworth. p. 116-118.

<sup>6</sup> Cf. Graham Allen. 2000. *Intertextuality*. The New Critical Idiom. Londres y Nueva York: Routledge. p. 9-10

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 11.

Por lo tanto, así como la lengua refiere sólo al propio sistema lingüístico, el sistema literario no se refiere sino al mismo sistema literario. La noción del texto como producto de las ideas originales de un autor que encuentra su sentido en su referencia al mundo, es substituida por la consideración del texto literario como un espacio, el cual, al igual que el sistema lingüístico, está conformado por relaciones entre signos.

Tomando como una de sus bases el trabajo de Saussure, Julia Kristeva desarrolló el concepto de intertextualidad. Kristeva concibe los textos literarios como interrelacionados con otros textos, ya sea que se trate de textos literarios o de una cultura o una sociedad vistas como textos. En *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Kristeva afirma: “in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another.”<sup>8</sup>

A partir de la postura de Bajtín, quien considera la escritura como la absorción de un texto y la respuesta al mismo, Kristeva concluye que el texto literario implica entonces la absorción y la transformación de otros textos: “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*.”<sup>9</sup> La teoría desarrollada por Kristeva permite un estudio de los textos literarios no como unidades aisladas y completas sino como espacios en donde coexiste un gran número de textos, los cuales no se limitan a otros textos literarios, sino que abarcan también aspectos del contexto social e histórico que pueden ser percibidos como sistemas de signos.

---

<sup>8</sup> Julia Kristeva. 1977. “The Ethics of Linguistics”. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Edición Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. Oxford: Columbia University Press. p. 26. Cito los textos teóricos en sus traducciones al inglés ya que éstas son a las que he tenido más fácil acceso, además de que textos como el de Graham Allen los citan también en inglés.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 66.

Sin duda debemos citar también a Roland Barthes, quien entiende el texto de una manera similar al mosaico de citas del que habla Kristeva: “[the text is] woven entirely with citations, references, echoes, cultural languages (what language is not?) antecedent or contemporary, which cut across it through and through in a vast stereophony.”<sup>10</sup> Barthes afirma que, en un texto, el significado de las palabras del autor no está determinado por su conciencia sino por el lugar que éstas ocupan dentro de sistemas lingüísticos culturales:

We know now that a text is not a line of words releasing a single “theological” meaning (the “message” of the Author-God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture... the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. Did he wish to *express himself*, he ought at least to know that the inner “thing” he thinks to “translate” is only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely.<sup>11</sup>

Por otro lado, Barthes asigna al lector un papel crucial dentro de su noción de intertextualidad. Para Barthes el lector, no el autor, es el espacio en donde se encuentran y dialogan todos los intertextos que componen una obra. Barthes concede entonces una mayor relevancia al destino de un texto que a su origen:

...a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relation of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused, and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination. Yet its destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted... the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Roland Barthes *apud* Graham Allen. 2000. *Intertextuality*. The New Critical Idiom. Londres y Nueva York: Routledge. p. 69.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>12</sup> Graham Allen. *op. cit.* p. 75.

Barthes asocia directamente el nacimiento de este lector sin historia ni biografía con su famoso concepto de la muerte del autor, surgido precisamente del desmantelamiento del mito del autor como ente creador original.

El lector también ocupa un lugar central en la teoría de la intertextualidad de Michael Riffaterre, al punto de considerarlo parte integral del fenómeno literario: “Like Barthes, [Riffaterre] stresses the central role of the reader, defining the literary phenomenon as ‘not only the text, but also its reader and all of the reader’s possible reactions to the text’”<sup>13</sup>

Riffaterre define así la intertextualidad: “[Intertextuality] is the web of functions that constitutes and regulates the relationships between text and intertext.”<sup>14</sup> Riffaterre asigna un lugar preponderante al intertexto para la obtención de significado dentro de un texto. El intertexto es entonces el texto o los textos que un lector ideal debe conocer para acceder al significado total de un poema que va más allá del significado que se obtiene de sus palabras, frases u oraciones.<sup>15</sup> Posteriormente expondré los conceptos desprendidos de *Semiotics of Poetry* que se relacionan con el tema de esta tesis.

Por su parte Genette, en *Palimpsestos*, denomina como transtextualidad lo que la mayoría de los teóricos entiende por intertextualidad. Para Genette la transtextualidad comprende todo lo que produce en un texto una relación con otros textos, ya sea de manera implícita o explícita.<sup>16</sup> Dentro de la transtextualidad Genette distingue cinco tipos: intertextualidad (término que difiere de lo que comúnmente se denomina así en la teoría y

---

<sup>13</sup> Jay Clayton y Eric Rothstein. 1991. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Edición Jay Clayton y Eric Rothstein. Madison: The University of Wisconsin Press. p. 23.

<sup>14</sup> Michael Riffaterre, “Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive”. 1990. *Intertextuality. Theories and practices*. Edición Michael Worton y Judith Still. Manchester y Nueva York: Manchester University Press. p. 57.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>16</sup> Gerard Genette. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. Prefacio Gerard Prince. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press. p. 1.

que en Genette forma parte de la transtextualidad), paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, e hipertextualidad.

De éstos, la hipertextualidad es quizás el más complejo y fundamental para su teoría. La siguiente es quizás la definición más sintética de este término:

By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary.<sup>17</sup>

De esta forma el texto A no sólo refiere al B, sino que debe su existencia a este último. De acuerdo con Genette, en el caso de la hipertextualidad, se observa un fenómeno que él denomina como transformación, en el cual el texto B o hipertexto evoca el texto A o hipotexto sin mencionarlo necesariamente. Genette distingue entre una transformación directa, para la cual utiliza el ejemplo del *Ulysses* de Joyce, el cual cuenta la misma historia que la *Odisea* pero en una forma por completo diferente, y la transformación indirecta, del tipo de la *Eneida*, que cuenta una historia distinta a la *Odisea* pero imitando la forma y el estilo de ésta. Con base en lo anterior, Genette formula así su definición del hipertexto:

What I call hypertext, then, is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on *transformation*, or through indirect transformation, which I shall label *imitation*.<sup>18</sup>

Genette sostiene que todos los textos son hipertextuales en tanto que no existe texto que no evoque otro; sin embargo de acuerdo con él existen textos en donde la evidencia de hipertextualidad es más explícita que en otros. Por consiguiente, en el caso de un texto que no sea hipertextual de manera explícita, corresponde al juicio interpretativo del lector: “The less massive and explicit the hypertextuality of a given work, the more does its

---

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 7.

analysis depend on constitutive judgment: that is, on the reader's interpretative decision.”

19

Esta idea es relevante para la presente tesis en tanto que considero que los textos a comparar aquí, es decir los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets* no están vinculados explícitamente en el sentido hipertextual. Corresponderá a mi juicio interpretativo, siempre bien fundamentado y medurado por la crítica, el determinar cuándo existe o no una relación hipertextual entre estos textos.

Por otro lado también es necesario tomar en cuenta los textos críticos que tratan ya sea a los poetas en relación a San Ignacio o al vínculo entre ambos. Algunos textos críticos llegan a encontrar aspectos en común entre Donne y Hopkins, e incluso mencionan una afinidad entre ellos, o señalan su pertenencia a un mismo tipo de poesía religiosa. Sin embargo, dichas comparaciones no llegan a profundizar sobre este aspecto más allá de ciertas coincidencias en cuanto a estilo, temas o recursos poéticos.

Existen pocos estudios comparativos dedicados específicamente a la relación entre Donne y Hopkins. Contamos con el estudio comparativo de 1951 de David Morris, *The Poetry of Gerard Manley Hopkins and T.S. Eliot in the Light of the Donne Tradition*, el cual toca muy superficialmente las coincidencias entre los poetas. Por otro lado se encuentra *Eucharistic Poetry* de Eleanor J. McNees, el cual es uno de los estudios más completos que he encontrado en relación a los dos poetas. En este libro, McNees se encarga de analizar la poesía de Donne y Hopkins, entre otros poetas, como poesía eucarística, prestando especial atención al dogma de la presencia real durante el ritual eucarístico. McNees además reconoce a San Ignacio como una importante fuente para la forma en que tanto los *Holy Sonnets* como los *Sonnets of Desolation* tratan este tema. Este es uno de los

---

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 9.

estudios críticos que más utilizaré a lo largo de la tesis ya que se relaciona muy directamente con el tema de la misma.

Otro de los escasos ejemplos de comparación triangulada entre los *Ejercicios* y ambos poetas se encuentra en el artículo *The Progress of the Soul: Donne and Hopkins in Meditation*, donde Jay Parini contrapone pasajes específicos de los *Ejercicios* con fragmentos de los sonetos de Donne y Hopkins para develar la influencia común así como coincidencias y discrepancias entre los poetas. A pesar de que el artículo de Parini está enfocado precisamente al tema de esta tesis, Parini no realiza un estudio exhaustivo de las relaciones entre los tres textos. Por tanto, si este texto ha sido crucial para el análisis desarrollado aquí, ha servido más como punto de partida para mi discusión. Además, ni Parini ni otros estudios comparativos que tocan este tema, utilizan o mencionan la teoría de la intertextualidad al abordarlo.

Por otra parte sí encontramos a varios críticos que vinculan a cada poeta por separado con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, en especial los tantas veces citados en el estudio de John Donne, Louis Martz y Helen Gardner, así como Daniel Harris en el caso de Hopkins. Los textos de Martz y Gardner serán de importancia central dentro de mi discusión dado que definen mucha de la crítica posterior sobre Donne y San Ignacio y ofrecen un excelente punto de partida para el debate en torno a lo ignaciano en Donne. Harris, por su parte, en *Inspirations Unbidden. The "Terrible Sonnets" of Gerard Manley Hopkins*, ofrece un análisis profundo de los *Terrible Sonnets* prestando especial atención a la recomposición del esquema ignaciano en Hopkins, por lo que este libro será pieza clave en mi trabajo.

En la investigación que he realizado sobre cada autor, me he encontrado con que las discusiones críticas sobre Donne y Hopkins comienzan las más de las veces por referirse a

los distintos manuscritos que existen de la obra de los poetas. Esto se debe a la enorme inestabilidad de los poemas de ambos autores y en particular de las secuencias de sonetos en cuestión. En el primer inciso del Capítulo 1 realizo un breve recuento de las distintas versiones de los textos base antes de su primera publicación y en sus primeras ediciones, ya que he tenido la oportunidad de estudiar algunos manuscritos, facsímiles y primeras ediciones impresas de los sonetos. A pesar de la importancia de este estudio para el desarrollo de la tesis, he decidido no embarcarme en un análisis minucioso de los textos en sus distintas versiones en el presente trabajo. Profundizar acerca de este aspecto constituiría un enfoque muy distinto al que adopto aquí, además de que arrojaría una discusión tan larga como esta tesis. No obstante, sí consideré importante tratar este tema brevemente, y desde el inicio, con el propósito principal de elegir las versiones de los poemas que sirvan de base para este ensayo.

Ya que considero que el contexto histórico de los dos poetas, y particularmente el contexto religioso en el que se encontraban es determinante en el estudio de su poesía religiosa, he decidido dedicar la primera sección del Capítulo 1 al panorama religioso y espiritual de la Inglaterra de Donne y Hopkins. Sin un afán estrictamente biográfico, valoro también los aspectos de las vidas de los poetas en relación a dicho contexto, sus respuestas a los cambios en la vida religiosa de Inglaterra y sus procesos de conversión y carreras eclesiásticas.

Asimismo busco incluir en este ensayo afinidades de carácter poético entre los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation*, como la pertenencia a una misma forma, la del soneto, y las implicaciones de esto. Este tema ocupará el segundo inciso del Capítulo 1. Encuentro en el trabajo de Louis Martz, *The Poetry of Meditation*, una justificación para incluir los sonetos religiosos de Donne y de Hopkins dentro de la amplia categoría de poesía

meditativa, como comentaré en uno de los capítulos. El género y la forma, que en principio podrían parecer coincidencias superficiales, constituyen un buen punto de partida para la comparación de dos poetas, ya que no puede utilizarse una forma o un género sin evocar en el lector todos los textos de aquella forma y género antes leídos. Este fenómeno constituye entonces un principio para emprender una lectura intertextual.

Dedicaré el Capítulo 2 al establecimiento y análisis de las relaciones intertextuales entre los dos grupos de sonetos y el texto ignaciano a partir de la teoría de Genette. Asimismo realizaré en este capítulo una lectura de los *Sonnets of Desolation* como hipertexto de los *Holy Sonnets*. Este capítulo sentará las bases para el análisis de casos de intertextualidad más específicos en el capítulo final.

En la primera sección del Capítulo 3, utilizo el enfoque de Riffaterre para identificar las agramaticalidades, hipogramas y matrices en algunos de los *Holy Sonnets* y *Sonnets of Desolation*. En especial analizo las implicaciones de los intertextos bíblicos comunes a ambos grupos de sonetos.

Del amplio conjunto de aspectos que pueden vincular a estos dos poetas en términos de imaginería, he elegido dos tipos de imágenes estrechamente relacionadas entre sí y recurrentes tanto en los *Terrible Sonnets* como en los *Holy Sonnets*, es decir las imágenes eucarísticas y escatológicas, a las cuales dedico la última sección del Capítulo 3. Esta elección se debe en primera instancia al papel central que la crítica, en especial Harris y MacNeas, conceden a ambos temas dentro de la poética de Donne y Hopkins. Por otro lado, dichos temas aparecen también en un lugar central dentro de los textos ignacianos.

Aunque encontramos muchos textos que tratan temas religiosos tanto en la obra de Hopkins como en la de Donne, he decidido limitar el corpus de la presente investigación a los dos grupos de sonetos antes mencionados. Lo anterior, con la intención de realizar el

análisis en torno a una sola forma poética. Asimismo, ensayos como los de MacNees y Parini se enfocan principalmente en los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets* para establecer la comparación entre los poetas, además de que las secuencias están estrechamente ligadas a los *Ejercicios* de San Ignacio. Por otra parte, es precisamente en estas dos secuencias donde puede apreciarse mejor la afinidad entre el célebre deán de San Pablo y el atormentado padre jesuita. En estas dos secuencias, más que en cualquier otro grupo de poemas, puede observarse el encuentro entre Donne y Hopkins que constituye el objeto de discusión de esta tesis.

## CAPÍTULO 1

### 1.1 Circunstancias de publicación, inestabilidad de los textos y selección de versiones

Conviene señalar aquí que los textos que me propongo discutir en esta tesis son especialmente inestables en tanto que las circunstancias de su publicación fueron irregulares. En el caso de Donne esto se debe principalmente a las condiciones en las cuales se llevaba a cabo la publicación a finales del siglo XVI y principios del XVII. Era común que la poesía circulara en forma manuscrita entre un círculo más o menos restringido de lectores. Donne, además, no parece haber estado preocupado por publicar su poesía en forma impresa, como sí se preocupó por la impresión de sus sermones, por lo que la mayor parte de las obras poéticas de Donne en forma impresa son póstumas. En el caso de Hopkins, aunque para el siglo XIX la publicación era mucho más estable y cercana a la publicación actual, la situación particular del poeta influyó en la inestabilidad de sus textos. Dado que siempre se mostró renuente a publicar su obra, además de que algunos de sus escritos fueron rechazados para publicarse en revistas literarias, sus poemas llegan a nosotros principalmente a través de manuscritos y cuadernos, muchos de los cuales fueron conservados por el Poeta Laureado y amigo de Hopkins, Robert Bridges, quien los publicó hasta 1918. Dadas las anteriores características de los textos de ambos poetas, considero pertinente realizar un análisis breve de las circunstancias de publicación de los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets* que conduzca además a seleccionar una edición que sirva como base para la subsiguiente discusión. Asimismo haré un recuento de los principales cambios sufridos por los textos de ambos poetas a lo largo de las ediciones y manuscritos a los que tuve acceso.

Solamente tres poemas de Donne se publicaron durante su vida, los *Anniversaries*, en 1611 y 1612, *Elegie upon the untimely death of the incomparable Prince Henry*, en 1631, como parte de una colección de elegías, y *Coryats Crudities* en 1611. Donne está excluido de colecciones como *Englands Parnassus* de 1600 dedicada a la recopilación de los mejores símiles realizados por poetas ingleses, un campo donde se esperaría que Donne fuera el primer seleccionado.<sup>1</sup> Sin embargo la fama de Donne como poeta fue alimentada mucho antes debido a la circulación de sus poemas en forma de manuscrito. Mediante referencias en otros textos, impresos o manuscritos, es que sabemos que existía un círculo de lectores de los textos de Donne. En los *Epigrammes* de Ben Jonson aparece el soneto “To Lucy, Countesse of Bedford, with M. Donnes Satyres” donde Jonson recomienda la lectura de una copia de las sátiras de Donne a la condesa. Se conoce también, por referencias a los escritos de Donne en sus propias cartas, que el poeta preparaba colecciones manuscritas de su obra para regalarlas a sus amigos o mecenas, muchas veces con la instrucción de que se guardaran en secreto y de que no fueran impresos.<sup>2</sup> A pesar de las precauciones de Donne, a partir de estas copias sus amigos y admiradores formarían colecciones y copias subsiguientes que alcanzaron a distribuirse incluso fuera de Inglaterra. No se encuentran actualmente poemas de Donne escritos en su propia mano sino manuscritos copiados y conservados por aquéllos cercanos a él.<sup>3</sup>

Habría que esperar hasta 1633, dos años después de la muerte de Donne, para encontrar la primera edición de su obra poética publicada por John Marriot.<sup>4</sup> Dicha edición se basa en una vasta recopilación de manuscritos de los poemas probablemente llevada a

---

<sup>1</sup> Cf. Herbert Grierson. 1966. “Text and Canon of Donne’s Poems”. *The Poems of John Donne. Vol II Introduction and Commentary*. Ed. Herbert J.C. Grierson. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press. pp. lvi-lvii.

<sup>2</sup> Cf. *Ibid.* p. lxxvi.

<sup>3</sup> Cf. *Ibid.* p. lxxviii.

<sup>4</sup> Marriot publicó también a Quarles y Drayton, entre otros poetas de la época.

cabo con la ayuda de algunas amistades del poeta. A pesar de que es una de las ediciones antiguas más socorridas por los editores modernos, las copias de esta edición presentan diferencias importantes entre sí. Contamos aquí con doce de los *Holy Sonnets* los cuales aparecen bajo el título de *Divine Meditations*.<sup>5</sup>

En 1635 apareció una segunda edición de Marriot, la cual altera considerablemente el material presentado en la edición de 1633 en tanto que añade ciertos poemas y retira otros cuya autoría no es definitiva.<sup>6</sup> Entre los poemas añadidos a esta edición se encuentran cuatro de los *Holy Sonnets*: “Thou hast made me”, “I am a little world made cunningly”, “If faithful soules be alike glorifi’d” y “O might those sighs and tears returne”. A ésta siguieron varias ediciones posteriores con alteraciones menores; la última edición de los poemas de Donne que está basada en fuentes manuscritas es la de 1669.

Los últimos *Holy Sonnets* que se añadieron a los anteriormente publicados son los que se encuentran en el manuscrito de *Westmoreland*. Dicho manuscrito está entre los más importantes para el estudio de la poesía de Donne, y se encuentra en una colección privada a la cual desafortunadamente no tuve acceso. Se ha determinado que el manuscrito de *Westmoreland* data de entre 1617 y 1625. Se especula que este manuscrito sólo circuló entre las amistades de Donne, por lo que los poemas contenidos ahí no salieron a la luz para ser publicados en las ediciones del siglo XVII sino que se publicaron hasta el siglo XX. Aunque se cree que existen manuscritos perdidos similares al de *Westmoreland*, no se ha descubierto ninguno todavía, por lo que aquél es la única fuente de algunos poemas

---

<sup>5</sup> Los doce sonetos que incluye la edición de 1633 son “I As due by many titles”, “II Oh my black soul now thou art summoned”, “ III This is my playes last scene”, “IV At the round earth imagined corners”, “V If poysonous minerals”, “VI Death be not proud”, “VII Spit in my face”, “VIII Why are wee by all creatures waited on”, “XI What if this present were the worlds last night”, “X Batter my heart three person’d God”, “XI Wilt thou love God, as he thee” y “XII Father, part of his double interest”.

<sup>6</sup> Cf. Herbert Grierson. *op. cit.* pp. lx-lxiv.

religiosos y cartas, incluyendo tres *Holy Sonnets*: “Since she who I loved”, “Show me dear Christ, thy spouse” y “Oh, to vex me, contraries meet in one”.<sup>7</sup>

Debido a que el número con el que se presenta cada uno de los *Holy Sonnets* varía en las ediciones antiguas y aun en las modernas, he decidido referirme a ellos mediante su primer verso o parte de éste como lo he estado haciendo hasta ahora y como se observa en la mayor parte de la crítica. A pesar de que el título de *Holy Sonnets* a veces abarca más de los diecinueve sonetos antes enumerados, y a pesar de que a veces reciben el título de *Divine Meditations* o *Divine Poems*, he decidido referirme a ellos como *Holy Sonnets* debido a que la crítica comúnmente utiliza ese nombre para referirse a esta secuencia de diecinueve sonetos. Asimismo, tomaré como base para la presente tesis los diecinueve sonetos, si bien algunos recibirán más atención que otros y no todos serán citados.

Herbert Grierson afirma haber consultado entre veinte y treinta manuscritos para la edición de la obra poética de Donne, de los cuales ofrece una lista y descripción detallada. Él mismo reconoce la posibilidad de que existan manuscritos más confiables que aún no se hayan descubierto. Para el presente trabajo he analizado tres manuscritos, a los cuales tuve acceso en la Biblioteca Británica y cuya descripción se encuentra en el Apéndice III “Nota sobre los manuscritos, facsímiles y ediciones consultadas”. Asimismo consulté la primera edición impresa de 1633 de los poemas de Donne, de la que ya he hablado antes. Tras estudiar dichas versiones y cotejarlas con la versión de Grierson he encontrado algunas discrepancias, algunas mínimas y poco relevantes en cuanto a puntuación y ortografía, y otras que son importantes para la interpretación de los *Holy Sonnets*. Ya que mi intención no es desarrollar aquí un estudio detallado de los manuscritos y las versiones impresas, sólo comentaré algunas de las características más importantes de éstos. Las discrepancias con el

---

<sup>7</sup> Cf. *Ibid.* pp. lxxx- lxxxii.

texto de Grierson que considero pertinentes para esta discusión las indico en el Apéndice I. La edición de Grierson consulta una cantidad mucho mayor de manuscritos y ofrece notas con las variaciones encontradas en cada poema por lo que el apéndice sólo busca ejemplificar los cambios sufridos por el texto de Donne que se observan en las versiones a las que tuve acceso directo. Mencionaré, sin embargo, dichas discrepancias si es relevante dentro de la discusión. Elijo utilizar la edición de Grierson, a pesar de ser de 1966, debido precisamente a que se basa en la lectura cuidadosa de un buen número de manuscritos y a que incluye notas de las discrepancias entre éstos, además de ser la más reciente versión académica publicada por Oxford University Press de la poesía completa de John Donne.

El orden asignado a los *Holy Sonnets* a través de los distintos manuscritos y ediciones dificulta establecer una secuencia temática entre ellos; sin embargo, críticos como Helen Gardner afirman que dicha secuencia existe, si bien a veces se ha visto violentada por el orden que se les da a los *Holy Sonnets* en algunas ediciones. Gardner afirma que se observa una progresión en los temas de los sonetos exceptuando los encontrados en el manuscrito de *Westmoreland*.<sup>8</sup> Hablaré de dicha progresión más adelante cuando trate el tema de la influencia de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio en John Donne.

A pesar de la distancia temporal entre los textos de Donne y los de Hopkins, dado que éste último publicó muy pocos poemas en vida, las ediciones actuales de su poesía se basan también en los manuscritos del autor. A diferencia del caso de Donne, en la actualidad sí se conservan manuscritos autógrafos de Hopkins. La mayor parte de éstos se encuentra en Oxford. La Biblioteca Británica sólo cuenta con un manuscrito donde no están

---

<sup>8</sup> Cf. Helen Gardner. 1952. "The Holy Sonnets". *John Donne. The Divine Poems*. Edición, introducción y comentario Helen Gardner. Londres: Oxford, Clarendon Press. pp. xl-xlii.

incluidos los *Terrible Sonnets*. Por fortuna, tuve acceso a la colección de los manuscritos de Hopkins en facsímil realizada por Norman H. Mackenzie.<sup>9</sup>

Para la presente tesis he elegido utilizar como fuente principal de la poesía de Hopkins dicha edición debido a que está basada en un cuidadoso estudio de los diferentes manuscritos, además de ofrecer una visión clara de las distintas variantes en los poemas y en especial en los *Terrible Sonnets*, lo cual permite en algunas ocasiones realizar dos lecturas considerablemente distintas del mismo verso. En el Apéndice II, y cuando cite versos con versiones diferentes a lo largo de la tesis, los versos o frases alternas aparecerán en cursivas debajo de la versión más aceptada. Si las dos versiones de un fragmento son igualmente aceptadas, ambas irán en cursivas.

El poeta Robert Bridges, a quien debemos la primera publicación de la obra de Hopkins, cotejó con cuidado distintos manuscritos originales, en particular dos álbumes, los cuales Mackenzie llama *A* y *B*. El álbum *A* fue recopilado por Bridges a partir de los manuscritos que Hopkins le enviaba y que él conservó dado que estaba consciente de que dicha colección era quizás el único registro de la poesía de Hopkins. Por lo tanto, debemos también a Bridges la conservación de los poemas de madurez de Hopkins. Los *Terrible Sonnets* aparecen en el álbum *A*, aunque la mayoría no están escritos por la mano de Hopkins sino que fueron transcritos por Bridges. El álbum *B* fue elaborado por Bridges en su propia letra y contiene transcripciones de los poemas del álbum *A*. Debido a que Bridges no se sentía capaz de descifrar con precisión el significado de algunos de los pasajes de Hopkins, dadas las numerosas correcciones que éste había hecho a sus textos, Bridges envió a Hopkins el álbum *B* para que este último lo examinara. Gracias al esfuerzo de

---

<sup>9</sup> Gerard Manley Hopkins. 1990. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Norman H. Mackenzie. Oxford, Nueva York y Toronto: Clarendon Press, Oxford.

Bridges, Hopkins fue capaz de realizar correcciones que, de acuerdo con Mackenzie, elevaron de forma considerable la calidad de sus poemas.<sup>10</sup> Por desgracia se ha perdido casi toda la correspondencia entre ambos poetas, en la cual discutían acerca de las sugerencias de Bridges para mejorar los poemas de Hopkins y las respuestas y objeciones del sacerdote jesuita. Mackenzie, sin embargo, no considera que pueda atribuírsele el título de “versión definitiva” a los textos corregidos por Hopkins en el manuscrito *B*. El mismo Bridges prefirió en ocasiones una versión anterior a la de dicho manuscrito. De acuerdo con Mackenzie, es preciso cotejar ambos manuscritos para obtener la versión más adecuada posible y nunca definitiva.<sup>11</sup>

Aunque no conviene para la presente discusión realizar un recuento detallado de las diferentes correcciones tanto de Bridges como de Hopkins que se superponen en los álbumes *A* y *B*, sí debe mencionarse que expertos como Mackenzie se han dado a la tarea, casi policiaca, de determinar quién realizó cuáles correcciones y anotaciones y en qué momento fueron realizadas. Por otro lado, la mayoría de los manuscritos autógrafos de los *Terrible Sonnets* fueron encontrados después de la muerte del poeta en 1889. Estos escritos llegaron a manos de Bridges, quien los recopiló en otro álbum además de transcribir algunos de éstos al álbum *A*. Mackenzie denomina a este tercer álbum como *Hii*.

Al examinar los facsímiles de los manuscritos debemos tomar en cuenta que Hopkins nunca tuvo la intención de publicar los *Sonnets of Desolation*, algunos de los cuales ni siquiera envió a Bridges. Por consiguiente, su obra en forma de manuscrito produce en ocasiones la impresión de encontrarse todavía en proceso de composición. La

---

<sup>10</sup> Cf. Norman Mackenzie. (ed) (facsímiles, ii) *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins in Facsimile, ed. with Annotations, Transcriptions of Unpublished Passages and an Introduction*. Nueva York , Garland Publishing, 1989. p. 3.

<sup>11</sup> Cf. *Ibidem*. p. 4.

caligrafía que Hopkins utiliza en los sonetos escritos en Dublín es además poco legible, especialmente si se le compara con escritos anteriores. Aunque no deseo entrar en discusión con algunos críticos que señalan que esto se debe a la crisis psicológica por la cual atravesaba Hopkins, sí me parece que este hecho subraya el carácter inacabado de los manuscritos de los *Terrible Sonnets*. Hay que recordar también que Hopkins anotaba sus poemas anteriores en cuadernos destinados sólo a este propósito, mientras que, en sus años en Dublín, el poeta no guardaba un registro tan preciso de su poesía sino que la anotaba sin mucho cuidado en algún cuaderno destinado a otra actividad.<sup>12</sup>

Mackenzie afirma que no puede contarse con la certeza absoluta acerca de la secuencia y las fechas de composición de los *Terrible Sonnets*. En los manuscritos se encuentran varias versiones de éstos que además aparecen junto con otros poemas. En su facsímil, Mackenzie presenta siete láminas dedicadas a los manuscritos de los *Sonnets of Desolation*, como él los llama. Dichas láminas contienen los únicos borradores y copias escritas en la mano de Hopkins de algunos de los *Terrible Sonnets*.

Por último debo hacer aquí un breve comentario acerca de la edición de Robert Bridges de 1918.<sup>13</sup> Dicha edición estableció el canon y sirvió de base para un gran número de publicaciones de la poesía de Hopkins durante la primera mitad del siglo XX, por lo que es una edición esencial para su recepción. Incluyo las versiones editadas por Bridges en el Apéndice II, para que puedan cotejarse tanto con las transcripciones de los manuscritos como con las versiones de Mackenzie. Aunque en primera instancia las discrepancias entre Bridges y Mackenzie parecen mínimas, al observar con detenimiento ambos textos

---

<sup>12</sup> Norman, Mackenzie. (ed) (facsimiles, ii) *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins in Facsimile, ed. with Annotations, Transcriptions of Unpublished Passages and an Introduction*. Nueva York, Garland Publishing, 1989. p. 2-3.

<sup>13</sup> Gerard Manley Hopkins. 1918. *Poems of Gerard Manley Hopkins*. Edición y notas Robert Bridges. Londres, Humphrey, Milford: Oxford University Press.

podemos apreciar ciertas diferencias esenciales. Bridges, por ejemplo, reduce el número de marcas rítmicas indicadas por Hopkins. Quizás Bridges consideró que la mayor parte de dichas marcas se trataba más bien de indicaciones para la lectura en voz alta, forma en que Hopkins consideraba debía ser leída su poesía, y que por lo tanto no eran del todo necesarias en el texto impreso. Debe tomarse en cuenta también que muchas de esas marcas resultan difíciles de transcribir y representan una distracción en la lectura de los poemas. Bridges además siempre incluye sólo una de las opciones que Hopkins contempla para una palabra o un verso, aún cuando Hopkins no especifica cual de las dos es la definitiva. Sin embargo, debe considerarse que tal elección por parte de Bridges hace mucho más legibles los poemas y desvanece la impresión de que su autor nunca los completó. Además Bridges y Mackenzie sí coinciden en las decisiones que toman en algunos de los sonetos, por lo cual, aunque estas decisiones parezcan arbitrarias, se infiere que existen buenos fundamentos para descartar una variante y adoptar otra.

Cabe aclarar aquí que, como se observa en todos los manuscritos y ediciones antes citados, el título *Terrible Sonnets* nunca fue dado por Hopkins para el grupo de sonetos conocidos de esta forma. Los críticos han otorgado dicho título, y otros como *Dark Sonnets* o *Sonnets of Desolation*, a un conjunto de sonetos que no se encuentra establecido rigurosamente. Por lo común, se incluyen bajo esta categoría al menos seis sonetos: “I wake and feel the fell of dark”, “No worst, there is none”, “To seem the stranger”, “Carrion Comfort”, “My own heart” y “Patience”. A éstos se agregan, en muchas discusiones, como parte de los *Sonnets of Desolation* “The Soldier”, “To what serves mortal beauty”, “Thou art indeed just, Lord” y “Spelt from Sibyl’s Leaves”, además de los sonetos incompletos “To his Watch” y “The times are nightfall”. Dado que no existe un canon definitivo en cuanto a cuáles son los sonetos que forman parte de los *Terrible Sonnets*, y con el propósito

de realizar un análisis más amplio de los sonetos de Hopkins escritos en Dublín, durante esta discusión haré referencia a la mayoría de los antes mencionados. En cuanto al título que recibirán estos sonetos he decidido utilizar indistintamente *Terrible Sonnets* o *Sonnets of Desolation*<sup>14</sup> dado que ambos títulos son recurrentes en la crítica y describen acertadamente el carácter de estos poemas.

Como puede apreciarse a partir de todos los distintos textos visitados en esta sección, no existe un texto definitivo de los sonetos ni de Donne ni de Hopkins. Es solamente mediante la selección de un texto base y la atención a todas las ramificaciones de sentido que producen las variantes en los textos, que puede alcanzarse una comprensión más integral, la cual servirá de base para esta discusión a falta de una versión única y definitiva. El estudio de ediciones y manuscritos aquí presentado intenta ejemplificar los cambios sufridos por estos textos desde su composición que influyen en nuestra lectura de los mismos, así como explicar algunas de las circunstancias que dieron origen a estos cambios.

---

<sup>14</sup> Prefiero utilizar cursiva en estos títulos así como en *Holy Sonnets* con la intención de que se entienda que se trata de grupos de poemas, a pesar de que muchos críticos utilizan comillas para referirse a ellos.

## 1.2 La influencia del contexto religioso en Inglaterra en Donne y Hopkins

Al enfrentarnos a textos como los *Holy Sonnets* de Donne o los *Terrible Sonnets* o *Sonnets of Desolation* de Hopkins comúnmente encontramos un conflicto interno retratado en los versos de ambos poetas, una pugna constante de la voz poética consigo misma y con la divinidad. Sin embargo, antes de discutir los sonetos de Donne y Hopkins como introspecciones, y antes de analizar los vínculos que existen entre los textos de un poeta y otro, conviene prestar atención al panorama en el que surgen dichos sonetos. Dado que los sonetos que estudiaré aquí están dedicados a la religión, y en tanto que la vida de ambos poetas gira en gran parte en torno a lo religioso, es posible afirmar que tales sonetos están determinados en buena medida por el contexto religioso en el cual surgen. En esta sección, deseo establecer las condiciones en las que se llevaba a cabo la vida religiosa en Inglaterra tanto a finales del siglo XVI y principios del XVII, como a finales del siglo XIX. Mediante esta discusión pretendo establecer puntos de coincidencia, así como resaltar las discrepancias que existen entre los contextos religiosos de uno y otro poeta, con el propósito de que lo aquí expuesto contribuya al posterior análisis de los sonetos y de las relaciones intertextuales entre la poesía de Donne y la de Hopkins. Cabe resaltar que tanto Donne como Hopkins vivieron momentos en los que la situación religiosa en Inglaterra era inestable y cambiante. Por lo tanto debemos hacer primero una revisión del estado de la vida religiosa que envolvió a ambos poetas.

John Donne nace en 1572 en una Inglaterra que ya había terminado de convertirse en un estado anglicano. Enrique VIII había dado los primeros pasos al inicio de la década de 1530 en pro de la separación de su reino de la jurisdicción eclesiástica de Roma. Sin embargo, un reino tan profundamente católico como lo había sido hasta entonces Inglaterra, tardaría varias décadas en despojarse por completo de los vestigios católicos en su vida

espiritual, si bien el anglicanismo nunca rompió de forma tan tajante con la doctrina católica como otras iglesias protestantes. Fue así que, sólo tras el fallido intento de María Estuardo por reinstaurar el catolicismo en Inglaterra, y tras el breve régimen puritano de Cromwell, el anglicanismo se aseguró como la doctrina oficial y dominante de Inglaterra. La época de Donne, por tanto, fue escenario de las intensas discusiones y controversias que siguieron a la Reforma y a la Contrarreforma.

La propia vida de Donne puede ser vista como un espejo de la cambiante vida espiritual y eclesiástica en la Inglaterra isabelina y jacobiana. No debe pasarse por alto que Donne provenía de una familia católica y que dos de sus tíos pertenecían a la Compañía de Jesús. Donne experimentó de cerca la represión hacia los católicos bajo el reinado de Isabel pues su hermano murió en la cárcel por haber protegido a un cura católico que había sido condenado a muerte. Además se presume que Donne nunca pudo obtener un título ni de Oxford ni de Cambridge por ser católico.<sup>15</sup> No fue sino hasta los veintidós años que Donne se convirtió al anglicanismo. Mucho se ha especulado sobre las razones de su conversión, pero lo que resulta bastante claro es que ésta ofrecía incontables ventajas para que alguien con el talento de Donne pudiera desarrollarse bajo la protección de Jacobo I. Gracias a la insistencia del rey en que se ordenara dentro de la Iglesia Anglicana, en 1615 Donne iniciaría su carrera eclesiástica, la cual culminaría en su nombramiento como deán de la catedral de San Pablo en 1621. A diferencia de Hopkins, la carrera de Donne como eclesiástico fue sumamente exitosa. Además, mientras que la conversión de Hopkins fue a contracorriente y contribuyó a su aislamiento dentro de la sociedad victoriana, Donne adoptó la postura religiosa más conveniente tomando en cuenta el turbulento escenario

---

<sup>15</sup> Ver T. Joseph y S. Francis. (Ed.). 2005. "John Donne: An Overview." *John Donne. A Critical Study*. Nueva Delhi: Anmol Publications. p. 2.

religioso de la época. Por ello, mientras que los sonetos de Hopkins retratan una postura marginal dentro de la religiosidad victoriana, la voz de Donne representaba el eco de una corriente espiritual con fuerza considerable en la época isabelina. Cuando se contrasten los dos grupos de sonetos en cuestión, se volverá más claro cómo es que estos factores afectan nuestra lectura de ellos.

Los *Holy Sonnets* son también un reflejo de las muchas influencias y cambios en la vida espiritual de Donne. La serie de sonetos fue escrita aproximadamente entre 1609 y 1620 y, a pesar de que algunos fueron escritos antes de su ordenación o de que se convirtiera en deán de San Pablo, se presume que todos fueron escritos después de su conversión al anglicanismo. Sin embargo, la educación jesuita recibida por Donne durante su juventud ha suscitado la atención de los críticos, quienes muchas veces encuentran influencias de San Ignacio de Loyola dentro de su poesía religiosa. Por otro lado, existen críticos que observan una clara postura anglicana e incluso calvinista en los *Holy Sonnets*, y que rechazan la posibilidad de que se aprecie una espiritualidad ignaciana en Donne.

Para comprender la pluralidad de influencias que se le atribuyen al deán de San Pablo, es preciso situar a los *Holy Sonnets* dentro de un contexto en el cual los límites entre una doctrina y otra eran permeables. Además, si bien existen diferencias sustanciales entre catolicismo, anglicanismo y otras doctrinas protestantes, existen también preocupaciones comunes entre dichas doctrinas que a partir del cisma del cristianismo atrajeron la atención de teólogos y eclesiásticos. Además, debe recordarse que para la época de Donne el anglicanismo era todavía una doctrina en formación que conservaba una importante herencia del catolicismo. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que la adherencia a una u otra iglesia representaba, en algunos casos, un asunto de vida o muerte en la Inglaterra de la época.

Debe considerarse que aun el Donne plenamente anglicano sin duda estaba en contacto con textos jesuitas, calvinistas y luteranos, por lo cual tenía acceso a un amplio espectro de las posturas religiosas de la época. Además, como mencioné antes, a pesar de la separación definitiva de la Iglesia Anglicana de la doctrina de Roma, muchos de los estatutos del catolicismo subsistieron en la doctrina anglicana, al punto de que ésta compartía aspectos fundamentales con el catolicismo más que con otras formas de protestantismo. Este rompimiento parcial con Roma dio pie a críticas por parte de los puritanos:

Doctrinally the Church of England was unequivocally Protestant; in terms of worship and government its position was more ambiguous. In its liturgy and vestments the church retained Catholic features, and, more important, it continued to be governed by bishops (the system known as episcopacy or prelacy). This compromise was deplored by the Puritan members [...] who wished to purify the church of these vestiges of popery.<sup>16</sup>

Es precisamente la *via media*, nombre que dieron los anglicanos a la doctrina que de acuerdo con ellos se mantenía en el justo medio entre la Iglesia Católica y la Protestante. Este estandarte del anglicanismo, repudiado por los puritanos ingleses, generó las condiciones para que un eclesiástico anglicano como Donne estuviera en contacto tanto con la teología protestante como con la católica y pudiera, si bien sólo hasta cierto punto, utilizar aspectos teológicos tanto de Calvino como de Loyola para la composición de sus poemas religiosos.

Debe tomarse en cuenta también que la *via media* retuvo mucho del énfasis en la ritualidad característico del catolicismo. A diferencia del protestantismo de Ginebra o de Alemania, que buscaban basar la vida espiritual en las Escrituras por sí solas, el anglicanismo concedió un lugar importante dentro de su doctrina a los rituales. Richard

---

<sup>16</sup> Isabel Rivers. 1994. *Classical and Christian Ideas in Renaissance Poetry*. Londres y Nueva York: Routledge. pp. 93-94.

Hooker, en su *Of the Laws of Ecclesiastical Polity*, realiza una defensa de las tradiciones y ceremonias de la Iglesia previa a la Reforma, que según él debían conservarse dentro del anglicanismo. Hooker define así las dos posturas a su parecer extremas de las cuales debía alejarse la Iglesia de Inglaterra:

Two opinions therefore there are concerning sufficiency of Holy Scripture, each extremely opposite unto the other, and both repugnant unto truth. The schools of Rome teach Scripture to be so insufficient, as if, except traditions were added, it did not contain all revealed and supernatural truth, which absolutely is necessary for the children of men in this life to know that they may in the next be saved. Others justly condemning this opinion grow likewise unto a dangerous extremity, as if Scripture did not only contain all things in that kind necessary, but all things simply, and in such sort that to do anything according to any other law were not only unnecessary but even opposite unto salvation, unlawful and simple...<sup>17</sup>

Hooker, concluye que, a pesar de que las ceremonias y tradiciones humanas no son indispensables para la salvación, éstas son complementarias y no contrarias a las Escrituras.<sup>18</sup> Mediante este tratado, Hooker fue pieza fundamental para el establecimiento de la doctrina anglicana y la diferenciación de ésta, tanto de otras formas de protestantismo, como de la Iglesia Católica.

Otra obra fundamental en la controversia acerca de la Iglesia Anglicana es *Religio Medici* de Sir Thomas Browne. Escrita poco después de la muerte de Donne, de 1634 a 1635, esta influyente obra fue publicada en 1644 y fue un *best-seller* en Inglaterra y Europa. En *Religio Medici* Browne escribe acerca de las razones de su adherencia a la doctrina anglicana, así como del carácter de su devoción y religiosidad. Resaltando la *via media* del anglicanismo, Browne expone su relativa tolerancia hacia otras doctrinas:

---

<sup>17</sup> Richard Hooker. *Of the Laws of Ecclesiastical Polity. Book II. apud* Isabel Rivers. *op. cit.* p. 96.

<sup>18</sup> Ver Isabel Rivers. 1994. *Classical and Christian Ideas in Renaissance Poetry*. Londres y Nueva York: Routledge. p. 93, 110.

There is no church whose every part so squares unto my conscience whose articles, constitutions and costumes seem so consonant unto reason, and as it were framed to my particular devotion, as this whereof I hold my belief, the Church of England, to whose faith I am a sworn subject, and therefore in a double obligation, subscribe unto her articles, and endeavour to observe according to the rules of my private reason, or the humour and fashion of my devotion, neither believing this, because Luther affirmed it, or disproving that, because Calvin hath disavouched it. I condemn not all things in the Council of Trent, nor approve all in the Synod of Dort. In belief, where the Scripture is silent, the church is my text; where that speaks, 'tis but my comment; where there is a joint silence of both, I borrow not the rules of my religion from Rome or Geneva, but the dictates of my own reason.<sup>19</sup>

Este pasaje ilustra cómo la pertenencia a la Iglesia Anglicana no significaba, al menos para Browne, volver la espalda o descartar del todo las controversias que se discutían en el continente, ya fueran en Roma, en Ginebra, o en los Países Bajos. Además, queda claro que, como en el caso de Hooker, para Browne la razón ocupa un lugar central en la doctrina anglicana. La razón es, de acuerdo con Browne, no sólo complementaria de la fe sino también el criterio a seguir para la resolución de controversias.

Con una amplia visión sobre las diferentes corrientes de la Reforma y Contrarreforma, Donne expresa en “Show me dear Christ”, el conflicto, aún crucial para su época, por definir cuál era la verdadera Iglesia:

Show me dear Christ, Thy spouse so bright and clear.  
What, is it she which on the other shore  
Goes richly painted? or which, robbed and tore,  
Laments and mourns in Germany and here? (vv.1-4)

El debate aquí retratado por Donne, refiere también a la controversia abordada por Hooker sobre la tradición y la ceremonia. Probablemente Donne apunta en este soneto hacia la *via media* anglicana como la solución ante el cisma provocado por la Reforma. La imagen

---

<sup>19</sup> Sir Thomas Browne *apud* Isabel Rivers. 1994. *Classical and Christian Ideas in Renaissance Poetry*. Londres y Nueva York: Routledge. p. 99-100.

presentada aquí de los dos extremos, el protestantismo luterano y el catolicismo romano parece anticipar la solución de Martin, el hermano de en medio de *A Tale of a Tub* de Swift, quien cuidadosamente desprende los adornos excesivos añadidos por Peter, el hermano mayor, al abrigo heredado por el padre pero sin destruirlo como hace Jack, el otro hermano. Martin, quien representa la *via media* anglicana, logra conservar los aspectos fundamentales del abrigo, es decir la Iglesia, y consigue un punto medio entre la suntuosa Iglesia Católica (“richly painted”), y la radicalmente austera Iglesia Protestante (“robbed and tore”). En el soneto anterior Donne nunca alcanza la resolución que indique una adhesión explícita hacia el anglicanismo. La voz poética parece, más bien, anhelar una revelación divina que le indique cuál es la verdadera Iglesia. Este anhelo queda manifestado en los versos finales del mismo soneto por medio de un enunciado paradójico, donde Donne pide a Cristo que entregue a su esposa al mayor número de hombres:

Betray kind husband thy spouse to our sights,  
And let myne amorous soule court thy mild Dove,  
Who is most trew, and pleasing to thee, then  
When she’is embrac’d and open to most men. (vv. 11-14)

A partir de lo anterior, debemos comprender que Donne necesariamente se encontraba mirando hacia ambos lados, hacia otras formas de protestantismo y hacia el catolicismo, sin que esto implicara adhesión o simpatía por ninguna de estas doctrinas. En consecuencia, las lecturas que hacía de una u otra postura pudieron haberlo influenciado de manera directa o indirecta. Asimismo, el hecho de que Donne se inclinara en última instancia por la *via media* anglicana resulta importante si se toma en cuenta que esto le permitía adoptar el esquema propuesto por San Ignacio en tanto que complemento de las Escrituras. El énfasis de la meditación ignaciana sobre rituales como la eucaristía así como por rituales propuestos por los mismos *Ejercicios* corresponde también al tipo de

espiritualidad permitido y fomentado por la doctrina anglicana tal como lo establece Hooker. Más aún, puede atribuirse, al menos en parte, el carácter ritual y sacramental de muchos de los *Holy Sonnets*, mencionado muchas veces por los críticos, a esta sensibilidad hacia lo ceremonial que el anglicanismo compartía con la Iglesia Romana. Asimismo, el carácter “dramático” e incluso “melodramático” que los críticos observan en este grupo de sonetos podría estar relacionado a dicha sensibilidad.

Mucho se ha debatido en cuanto a la influencia católica y jesuita en la poesía religiosa de Donne, en especial respecto a los *Ejercicios espirituales* de Loyola. Si bien resulta contradictorio que un alto clérigo anglicano recibiera influencia de una de las órdenes más activas de la Contrarreforma, dicha influencia, señalada por críticos como Helen Gardner y Louis Martz, se vuelve bastante verosímil si se toma en cuenta no sólo el pasado jesuita de Donne, sino la gran influencia de esta obra de San Ignacio sobre los eclesiásticos, incluso los anglicanos, de la época.

Según señala Isabel Rivers, la Compañía de Jesús constituyó una de las instituciones más activas de la Contrarreforma, puesto que se enviaba a sacerdotes jesuitas a Inglaterra con el propósito de realizar labores de propaganda y conversión, así como de apoyo a los católicos que se negaban a pertenecer a la Iglesia Anglicana.<sup>20</sup> A pesar de que muchos fueron ejecutados, su influencia, y en especial la de los *Ejercicios* de San Ignacio, logró sobrepasar la barrera impuesta por los reformistas.

Isabel Rivers reitera la influencia de los *Ejercicios espirituales* en la poesía religiosa anglicana y señala este libro como uno de los más influyentes de la Contrarreforma:

Two influential works of the Counter-Reformation were the *Spiritual Exercises* of St Ignatius (published 1548) and the *Introduction to the Devout Life* of St François de Sales (1609). Such spiritual handbooks stressed self-

---

<sup>20</sup> Cf. *Ibid.* p. 94-95.

examination, asceticism, active commitment to good works, obedience, subordination of the will, and meditation on the life and passion of Christ. They were widely read in England by Anglicans as well as Catholics, and influenced structure and subject matter of devotional poetry.<sup>21</sup>

Publicados menos de un par de décadas después del rompimiento de Enrique VIII con Roma, los *Ejercicios* llegaron a Inglaterra en un momento en el que la doctrina anglicana era incipiente y permeable, y la devoción de la mayoría de la población continuaba siendo en gran medida católica. Además no hay que olvidar que la obra de San Ignacio suscitó la aparición de otros libros de ejercicios de meditación por parte de autores anglicanos.

De acuerdo con Patrick Collinson los libros religiosos católicos, muchas veces impresos de manera clandestina, gozaban de gran popularidad entre los lectores anglicanos. Existen también casos en que un libro de ejercicios espirituales de origen católico es despojado de sus elementos más característicamente católicos y presentado al público protestante, como *The First Book of Christian Exercise* que Robert Persons escribió a partir de un texto jesuita italiano, adaptado por Bunny, un ministro protestante, y que contó con gran aceptación y éxito en Inglaterra.<sup>22</sup> Collinson señala las implicaciones de un caso como éste respecto a una doctrina anglicana todavía atravesada por la espiritualidad católica:

The fact that no fewer than sixteen editions of Bunny/ Persons were published in the single year of 1585 suggests that the most generous springs of Christian spirituality were still Catholic, even if they were made to pass through a Protestant filter.<sup>23</sup>

Probablemente, Donne, al igual que dichos autores, podía mantener cierta apertura hacia una obra como los *Ejercicios espirituales* sin que esto significara una simpatía con la orden jesuita. Gardner misma, al explicar las correspondencias entre los *Holy Sonnets* y los

---

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> Cf. Patrick Collinson. 2003. "English Reformations". *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Ed. Micheal Hattaway. Blackwell: Malden, Oxford, Melbourne. pp. 39-40.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 40.

ejercicios de San Ignacio, señala la posibilidad de que los protestantes emplearan métodos católicos, o aspectos de éstos que encontraban útiles, y los adaptaran para sus propias obras y propósitos:

There is no need to feel surprise that Donne, at a time when he was engaged in bitter controversy with the Jesuits, should be drawing on Jesuit spirituality in his poetry, and presumably had continued to use a Jesuit method of prayer. He would be making a distinction here which Protestants made without difficulty –taking the corn and leaving the chaff. At the close of sixteenth century perfectly orthodox Protestant works of devotion made use of contemporary Catholic devotional works, inspired by the Jesuit revival.<sup>24</sup>

De esta manera, la Compañía de Jesús ejerció una enorme influencia en el mundo eclesiástico católico a partir de su fundación y probablemente contaba con la suficiente fuerza como para que algunos aspectos de la espiritualidad jesuita, seleccionados por los estudiosos protestantes, rebasaran las barreras entre una doctrina y otra y fueran utilizados dentro de los esquemas de meditación anglicanos. Además resulta impresionante la adaptabilidad así como la pervivencia del patrón ignaciano, el cual fue utilizado por Hopkins trescientos años después de su aparición, e incluso continúa utilizándose hasta nuestros días. Como se verá más adelante, dicha adaptabilidad permite que de un mismo ejercicio o pasaje de los *Ejercicios* se deriven piezas poéticas tan distintas como las que se analizarán aquí.

Resulta entonces pertinente suponer que una de las fuentes de la preocupación constante con el Apocalipsis, la Pasión y la crucifixión que se observa en los sonetos de Donne, es el texto de San Ignacio, ya que dichos temas son recurrentes y centrales dentro de la meditación ignaciana. Asimismo, la estructura de muchos de los *Holy Sonnets*, como

---

<sup>24</sup> Helen Gardner. 1966. "The Religious Poetry of John Donne". *John Donne's Poetry*. Selección y edición A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Co. p. 225.

ya han señalado algunos críticos, presenta paralelismos importantes con el esquema meditativo de San Ignacio.

Dicho esquema consta de una oración preparativa breve, dos preludios, una serie de puntos y un coloquio, además de adiciones que se recomiendan al ejecutante para mejorar sus ejercicios. Además, son tres las virtudes del alma que se ejercitan en tres momentos principales de la meditación; primero la memoria en los preludios, luego la razón o el entendimiento en los puntos y por último la voluntad en el coloquio.<sup>25</sup> Debido a esto Martz y Gardner, principalmente, encuentran coincidencias entre la estructura tripartita de algunos de los *Holy Sonnets*, mientras en otros encuentran reproducidas sólo algunas partes de los ejercicios ignacianos. Las coincidencias que ambos críticos citan, y que habré de analizar en un capítulo posterior, resultan convincentes y hacen que resulte difícil descartar del todo la posible influencia de los *Ejercicios espirituales* en la poética religiosa de Donne. Dicha influencia representa uno de los principales puntos de encuentro entre la poesía de Donne y la de Hopkins, en tanto que, como mencionaré más adelante, Hopkins fue un asiduo practicante de la meditación ignaciana desde su ordenación como jesuita. Asimismo se discutirá exhaustivamente en un capítulo posterior, cuáles son las características de los sonetos de ambos poetas en las que se aprecia la influencia de San Ignacio de Loyola.

No obstante, conviene también tomar en cuenta la opinión de algunos críticos que niegan la influencia jesuita en Donne, y apuntan a otras influencias como responsables de los aspectos de los *Holy Sonnets* que comúnmente se asocian a la meditación ignaciana. Tal es el caso de la tesis de Patrick Grant, quien atribuye la estructura tripartita de los sonetos de Donne a la influencia de la teología de San Agustín y de San Bernardo:

---

<sup>25</sup> Cf. Gardner. *op. cit.* p. 222. Gardner señala esta correspondencia entre las etapas de la meditación y las virtudes del alma. No obstante, en los *Ejercicios*, San Ignacio indica el uso de las tres virtudes dentro de una misma etapa.

If Donne, as is doubtful, did use Loyola's Spiritual Exercises in the Holy Sonnet it is worth remembering that Ignatius adopted the earlier Franciscan treatise as his model. But surely it is just as appropriate to attribute Donne's supposed interest in trinal structures at least partially to a source affirmed by Donne himself. In the sermons we are told repeatedly of trinities to be found in all things (so why not poems?), an insight which, for Donne, derives from Augustine and is supported, significantly, by Bernard...<sup>26</sup>

De esta forma Grant afirma que Donne no ordena sus sonetos con base en el patrón ignaciano sino que se remonta más atrás, hasta San Agustín para justificar la importancia de encontrar la trinidad expresada en la creación:

It is true that S. Augustine sayes, *Figura nihil probat*, A figure, an Allegory proves nothing; yet, sayes he, *addit lucem et ornat*, It makes that which is true in it selfe, more evident and more acceptable. And therefore, it is a lovely and a religious thing to find out *Vestigia Trinitatis*, Impressions of the Trinity, in as many things as we can ... Let us therefore with *S. Bernard*, consider *Trinitatem Creatricem*, and *Trinitatem Creatam*, A Creating, and a Created Trinity; A Trinity, which the Trinity in Heaven, Father, Son, and Holy Ghost, hath created in our soles, Reason, Memory, and Will.<sup>27</sup>

De acuerdo con Grant, los *Holy Sonnets* adoptan una estructura tripartita y hacen uso de las tres virtudes del alma no a partir de las recomendaciones de San Ignacio sino como reflejo de la Trinidad que Donne extrae de San Agustín.

Dicho argumento resulta digno de considerarse si se toma en cuenta que la obra de San Agustín adquirió nueva fuerza a partir de los escritos de Lutero y Calvino, quienes, como ya mencioné, debieron necesariamente formar parte de las lecturas de Donne. Rivers señala a San Agustín como una de las dos principales fuentes de la teología de Lutero y Calvino.

Luther and Calvin evolved their theology largely from two sources, the writings of St Paul and St Augustine. In doing so they turned away from the rational theology of medieval Catholicism, especially as represented in the

---

<sup>26</sup> Patrick Grant, "Augustinian Spirituality and the Holy Sonnets of John Donne", *ELH*, Vol. 38, No. 4. (Dec., 1971), p. 555.

<sup>27</sup> John Donne (Sermones, 111,144-45) *apud* Patrick Grant. *op. cit.* p. 555.

thirteenth century by St Thomas Aquinas, who had tried to reconcile Aristotelian philosophy and theology, reason and faith, man and God, in a harmonious, hierarchically ordered system.<sup>28</sup>

Entre las implicaciones de la sustitución de la teología de Tomás de Aquino por la de San Agustín por parte de dos de los principales teólogos del protestantismo, se encuentra el divorcio entre la razón y la fe. Este tema suscitó la respuesta por parte del bando anglicano; Hooker reconcilia a la razón y la fe y las encuentra complementarias y no antitéticas para obtener la salvación.<sup>29</sup>

Otras implicaciones importantes que surgen de la supuesta influencia de San Agustín en Donne, muy probablemente motivada y filtrada por Lutero y Calvino, son la recurrencia de temas que, como veíamos antes, suelen atribuirse a la influencia de Loyola, en particular la preocupación escatológica que casi llega a la obsesión en los *Holy Sonnets*.

Asimismo, la importancia de la gracia como conducto de salvación que existe en varios de los *Holy Sonnets* parece coincidir con la idea de predestinación calvinista, como lo señala Rivers:

Augustine, following Paul, elaborated the doctrine of predestination that was to be given a sterner emphasis by Calvin. The whole of mankind, because of sin, merits damnation; God predestinates a few to salvation, not because of their merit but out of his free grace.<sup>30</sup>

En efecto, la dependencia de la voz poética de los *Holy Sonnets* de la gracia divina parece ser la idea central detrás de los sonetos como “Thou hast made me” y “I am a little world made cunningly”. Sin embargo, la teoría de la predestinación es más difícil de identificar, y

---

<sup>28</sup> Rivers. *op. cit.* p. 106.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 108.

menos consistente, que el patrón de meditación ignaciana en los argumentos de los *Holy Sonnets*.

Grant señala otros aspectos de la espiritualidad agustiniana como influencias sobre los *Holy Sonnets* que coinciden con las características comúnmente consideradas como ignacianas. Grant lista una serie de aspectos recurrentes desde la Alta Edad Media en la poesía religiosa bajo la influencia de la teología de San Agustín:

- 1) The development of affective piety evoking, through the senses, specifically Biblical themes.
- 2) Particular interest in the cross as the central motif for devotion.
- 3) Prepossession with the cross in relation to Adam's fallenness and Original Sin, as expressed in the formula "*Cur Deus homo si Adam non peccasset?*"
- 4) An emphasis on contrition rather than penance or attrition for the forgiveness of sins.
- 5) Use of meditation on last things to inspire man with a sense of his fallenness, and move him towards contrition.<sup>31</sup>

De esta manera se observa la posibilidad, si se adopta la postura de Grant, de que algunos de los motivos en los *Holy Sonnets* estén basados más en una espiritualidad agustiniana que en los ejercicios de San Ignacio. Las características anteriores, en especial la importancia de la contrición, así como la meditación escatológica y la evocación de temas bíblicos por medio de los sentidos, no sólo coinciden en gran medida con los temas que observamos en Donne sino también con el esquema ignaciano. No obstante, después de contrastar los textos de San Ignacio y de Donne, me parece que existen suficientes coincidencias para realizar una lectura de los *Holy Sonnets* a partir de la meditación ignaciana. A pesar de que este trabajo se centrará en la influencia de los *Ejercicios* y no de San Agustín, sobre Donne, tomaré en cuenta posturas como la de Grant a lo largo de la discusión.

---

<sup>31</sup> Grant. *op. cit.* p. 549.

Existen dos aspectos que suscitaron una intensa controversia durante la Reforma y la Contrarreforma, los cuales se encuentran también entre mis principales intereses al abordar la relación entre la poesía de Donne y la de Hopkins; estos son la eucaristía y la interpretación del Apocalipsis.

La eucaristía fue uno de los dos sacramentos, junto con el bautismo que se mantuvieron dentro de las distintas ramas del protestantismo. Sin embargo, el catolicismo, el anglicanismo y otras doctrinas protestantes difieren en dos aspectos fundamentales de la eucaristía; es decir, en la creencia en la presencia real de Cristo en la eucaristía, y en la transubstanciación del pan y el vino durante la misma. Por otro lado, el anglicanismo y el catolicismo coinciden en el dogma de la presencia real pero difieren en cuanto a la creencia en la transubstanciación. Otras formas de protestantismo niegan que exista la presencia real o la transubstanciación durante el ritual eucarístico. Eleanor J. McNeese ofrece una síntesis de las controversias en torno a la eucaristía entre las tres corrientes:

In the Roman Catholic Mass, the elements are actually transubstantiated into the body and blood of Christ. Following Aristotle's distinction between accidents and substance, the bread and wine are from this point relegated to accidents, while the true substance is that of Christ's body and blood. The doctrine, dating from the Lateran Council in 1215 and reaffirmed in the Council of Trent, marks the cardinal difference between Anglicanism and Roman Catholicism. Transubstantiation is specifically repudiated by the Twenty-eighth Article of Religion in the Anglican Book of Common Prayer and has been a key point of dissent between the churches for centuries. Nevertheless, the two churches are united against the Protestant sects in their belief in the Real Presence of Christ in the elements after the eucharistic Prayer of Consecration.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Eleanor J. McNeese. 1992. *Eucharistic Poetry. The Search for Presence in the Writings of John Donne, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, and Geoffrey Hill*. Londres y Toronto: Associated University Presses. p. 19.

En el artículo dedicado a la eucaristía dentro de los *Treinta y nueve artículos* de la religión anglicana establecidos en 1536 se resuelve así la controversia sobre la transubstanciación:

Transubstantiation (or the change of the substance of bread and wine) in the Supper of the Lord, cannot be proved by holy Writ; but it is repugnant to the plain words of Scripture, overthroweth the nature if a sacrament and hath given occasion to many superstitions.

The body of Christ is given, taken, and eaten, in the Supper, only after an heavenly and spiritual manner. And the mean whereby the body of Christ is received and eaten in the Supper is faith.<sup>33</sup>

En cuanto a la interpretación del Apocalipsis, sin duda uno de los libros que se presta al mayor número y a las más diversas lecturas, debe tomarse en cuenta que en la Inglaterra jacobiana, tanto la Iglesia Anglicana como otras formas de protestantismo buscaron ajustar el sentido extraído de este libro para crear una historia de la cristiandad que conviniera a su postura. La Iglesia católica entonces es equiparada a la falsa Iglesia e incluso con el Anticristo del libro del Apocalipsis, como comenta Collinson en relación a un escrito de John Bale<sup>34</sup>:

*The Image of both Churches, after the Revelation of Saint John (1545?)* created for English Protestants a radically dualistic ecclesiology, Christ against Antichrist, True Church in historic contention with False Church, ostensibly almighty but destined to fall.<sup>35</sup>

Por lo tanto, al analizar la imaginería y las referencias eucarísticas y apocalípticas presentes en los *Holy Sonnets* y en los *Sonnets of Desolation* de Hopkins, tomaré en cuenta la importancia de la antes mencionada controversia alrededor de la eucaristía así como de la interpretación del Apocalipsis. Además será de vital importancia confrontar las posturas de

---

<sup>33</sup> The Thirty Nine Articles XXVIII 'Of the Lord's Supper' *apud* Isabel Rivers. *op. cit.* p. 98.

<sup>34</sup> John Bale (1495-1563). Monje carmelita quien más tarde atacaría a las órdenes monásticas.

<sup>35</sup> Collinson. *op.cit.* p. 33.

Donne y de Hopkins respecto a estos dos temas en la última sección de esta tesis dedicada al Apocalipsis y la eucaristía.

Ahora debo dirigir la discusión al panorama religioso de la época de Gerard Manley Hopkins. En primera instancia, este panorama parecería mucho más simple que el que observamos en los tiempos de Donne, con una Iglesia Anglicana por completo imperante y establecida en la Inglaterra victoriana. Pero no debe pasarse por alto el peso de pequeñas crisis y movimientos relativos a lo espiritual que marcaron a la sociedad victoriana.

Como anticipaba al comienzo de esta sección, la época de Hopkins, al igual que la de Donne, no estuvo exenta de cambios importantes dentro de la vida religiosa en Inglaterra, así como de pugna entre catolicismo y anglicanismo. Hopkins, como converso del anglicanismo al catolicismo, proceso opuesto al de Donne, y como sacerdote jesuita, se vio inmerso por completo dentro de dicha pugna al grado de experimentarla a nivel personal. Debe recordarse que su familia era profundamente anglicana, y algunos de sus amigos más importantes, como Robert Bridges, lo eran también. A diferencia de Donne, en el caso de Hopkins contamos con mayor información acerca de sus posturas en torno a temas religiosos, así como de su proceso de conversión, en diarios y cartas. Esto nos permite un acercamiento mucho más íntimo a la vida espiritual de Hopkins del que podríamos tener de la vida de Donne.

En primer lugar debemos considerar que, a diferencia de Donne, cuya carrera eclesiástica fue completamente exitosa tras su conversión al anglicanismo, la carrera de Hopkins, tanto religiosa como literaria fue más bien accidentada y llena de frustraciones. Hopkins nunca se encontró completamente dentro de la ortodoxia, ni siquiera después de su ordenación como jesuita. Hopkins se encontraba en constante conflicto entre la obediencia

dogmática a los preceptos de su orden o el seguimiento de su filosofía y teología personalísimas derivadas de fuentes no siempre bien vistas por parte de sus superiores.

Criado en una prominente familia anglicana, Hopkins pasó la primera parte de su vida dentro de esta doctrina. A diferencia del caso de Donne, el origen de Hopkins lo situaba dentro de la mayoría religiosa y social en Inglaterra. Estudió en Balliol College en Oxford, donde todavía resonaban las discusiones y controversias religiosas suscitadas en la década de 1830 por el Movimiento de Oxford, también conocido como movimiento tractariano (*Tractarian movement*). Los tractarianos eran importantes intelectuales anglicanos que sostenían que la Iglesia Anglicana, y no la Romana, era la verdadera Iglesia Católica y descendiente directa de la Iglesia de los apóstoles.<sup>36</sup> A pesar de que Hopkins también estuvo influenciado por otras facciones anglicanas dentro de Oxford, se inclinó durante esta época por el grupo de tractarianos.

El movimiento tractariano sufrió un golpe inesperado cuando uno de sus miembros más activos y principal teórico, John Henry Newman, durante el proceso de escribir los argumentos para sostener la teoría tractariana, se convirtió al catolicismo. A la conversión de Newman siguieron las de otros miembros importantes del movimiento. Esto influyó para que Hopkins cuestionara su fe anglicana y tras un difícil proceso decidiera convertirse al catolicismo en 1866. Newman sería una influencia determinante no sólo en la vida religiosa de Hopkins sino en su poética; Hopkins mantuvo una constante discusión por correspondencia con Newman durante toda su vida.

Tras la conversión de Newman y su grupo al catolicismo surgió una nueva pugna, esta vez entre la facción newmanista, relativamente liberal y que buscaba establecer un

---

<sup>36</sup> Ver A.J. Sebastian. 1994. *Aesthetic and Religious Quest in the Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Nueva Delhi: Bahri Publications. p. 17.

diálogo con el protestantismo anglicano, y la facción católica conocida como ultramontanismo. Esta última buscaba una subordinación completa hacia Roma de parte de la Iglesia Católica inglesa. El ultramontanismo constituía además la fuerza política más poderosa dentro del catolicismo.<sup>37</sup> Una vez más, Hopkins se involucró en la pugna entre dos facciones. Jill Muller explora la importancia de la facción newmanista y del ultramontanismo en la vida espiritual y poesía de Hopkins. A pesar de que Hopkins provenía del grupo de conversos liderados por Newman, Muller concede al ultramontanismo una influencia sobre Hopkins tan grande como la de Newman.<sup>38</sup> Debe tomarse en cuenta que, al igual que Hopkins, el mismo Newman se mantuvo siempre en los márgenes del catolicismo y su visión particular del catolicismo no coincidía con el punto de vista ultramontano y ortodoxo. Muller incluso define la Iglesia Católica que Newman ofrecía al grupo de jóvenes conversos de Oxford, Hopkins entre ellos, como “a mythological institution”. Como resultado de lo anterior, Hopkins pasaría su vida como católico intentando encontrar un lugar en una religión sin espacio para él o los otros intelectuales conversos de Oxford.

La decisión de Hopkins de convertirse al catolicismo lo aisló, tanto de su familia como de la sociedad victoriana. Debe recordarse que la pertenencia de un individuo a la Iglesia Católica dentro de la Inglaterra victoriana conllevaba que se cuestionara su lealtad hacia la nación inglesa, en tanto que el reconocimiento del Papa como máxima autoridad eclesiástica suponía una contradicción de lealtades. No hay que olvidar tampoco que durante el periodo victoriano la Iglesia Católica, a partir de su modesto pero consistente crecimiento, anhelaba seriamente el regreso de Inglaterra al catolicismo antes de que

---

<sup>37</sup> Ver Jill Muller. 2003. *Gerard Manley Hopkins and Victorian Catholicism. A Heart in Hiding*. Nueva York: Routledge. p. 13.

<sup>38</sup> *Ibid.* pp. 4-5.

terminara el siglo XIX. Aunque Hopkins siempre reafirmó su lealtad hacia Inglaterra, negando que se generara un conflicto de lealtades con su conversión al catolicismo, compartía el anhelo de la conversión de Inglaterra a la fe católica a tal grado que se sentía parte de una misión que conseguiría dicha conversión: “As both priest and poet he believed that his life’s mission was to hasten the return of England to the Roman fold and to see her confirmed as the center of a worldwide Catholic empire.”<sup>39</sup>

Dicho anhelo puede apreciarse en uno de los sonetos más desoladores de Hopkins, “To Seem the Stranger” donde Inglaterra aparece como una dama esquiva a la que el poeta corteja sin éxito, sin siquiera ser escuchado:

England, whose honour O all my heart woos, wife  
To my creating thought, would neither hear  
Me, were I pleading, plead nor no I... (vv. 5-7)

¿Qué condujo entonces al grupo de jóvenes intelectuales de Oxford, en particular a Hopkins, a abrazar el catolicismo y situarse al margen de la sociedad victoriana? De acuerdo con Jill Muller la conversión de Hopkins responde a una rebeldía conservadora, aunque esto parezca contradictorio, que lo llevó a rechazar la *via media* anglicana para someterse a una autoridad más estricta y, no obstante, marginal. Muller comenta sobre la conversión de Newman y de Hopkins:

For Newman and his fellow English converts, including [...] Gerard Manley Hopkins, the decision to join the Church of Rome was an act of self-definition through dissent. It was a Romantic and individualistic rejection of religious tradition, national identity, and paternal authority in favor of an idealized submission to the far stricter, Holy Father.<sup>40</sup>

Debe recordarse también que los intelectuales de Oxford anhelaban un regreso a la Inglaterra previa a la Reforma idealizada por la literatura victoriana. Muller afirma que los

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 104-5.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 3.

conversos de Oxford identificaban a la Inglaterra Católica con la imagen que obtenían de autores como Carlyle y Ruskin:

Like many of his Oxford contemporaries, he associated the restoration of Catholicism with a return to the idealized paternalistic and agrarian society extolled by Carlyle and Ruskin. His poems, particularly during the great Welsh period, describe a sacramental landscape, Catholic in its source...<sup>41</sup>

Según Walter Ong, Hopkins no compartía el “sentimentalismo medievalista”<sup>42</sup> que llevó a muchos victorianos a abrazar el catolicismo. Sin embargo, en el comentario de Muller puede apreciarse cómo la idea de la naturaleza como sacramental, tan central en los poemas tempranos de Hopkins, tiene su origen en el catolicismo idealizado. Por otra parte, su biografía comprueba que, una y otra vez, Hopkins parecía elegir la posición más marginal posible; primero dentro de la sociedad victoriana, luego dentro del propio catolicismo e incluso dentro de la Compañía de Jesús; de ahí los desoladores versos “To seem the stranger lies my lot, my life/ Among strangers...” (vv. 1-2).

Por otro lado, debe considerarse que la conversión de Hopkins se dio en un momento en el que la Iglesia Católica se encontraba en crisis a nivel mundial tanto en el ámbito político donde su influencia flaqueaba, como en el ámbito intelectual donde la ciencia y el racionalismo amenazaban muchos de sus postulados. Como resultado de esta crisis, Pío IX convocó al Concilio Vaticano I de 1869 a 1870. En dicho concilio, la mayor reunión de líderes católicos desde el Concilio de Trento, se buscó formar una resistencia ante las amenazas antes mencionadas. Del Concilio surgieron dos conceptos centrales para el catolicismo de finales del siglo XIX; es decir, las constituciones dogmáticas de *Pastor*

---

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>42</sup> Walter J. Ong. 1986. *Hopkins, the Self and God*. Londres, Buffalo, Toronto: University of Toronto Press. p. 8.

*Aeternus y Dei Filius*. La primera, resultado del predominio del ultramontanismo dentro del concilio, le concedía infalibilidad al Papa cuando habla *ex cathedra*. Esto suscitó las acusaciones por parte de muchos intelectuales anglicanos que afirmaban que dicho dogma subordinaba aún más a los católicos ingleses a la voluntad papal incluso en asuntos políticos donde predominaría la sumisión ante el Papa y no ante la reina Victoria. Estas críticas fueron contestadas por los católicos ingleses, principalmente John Henry Newman, quien señalaba que se trataba de un dogma que sólo se aplicaba a los pronunciamientos *ex cathedra* sobre asuntos doctrinales y no seculares. Sin embargo, el dogma de *Pastor Aeternus* se sumó a la controversia sobre la supuesta imposibilidad de lealtad hacia Inglaterra por parte de los católicos ingleses. Por otro lado, la constitución dogmática *Dei Filius* fue una respuesta al creciente racionalismo y naturalismo, los cuales eran interpretados como amenazas que buscaban desentrañar misterios divinos que, según este dogma, siempre estarían velados por la fe.<sup>43</sup>

Hopkins por su parte, al igual que Newman, coincidía muy poco con la facción ultramontana al principio de su carrera como intelectual católico, en tanto que buscaba conciliar la fe católica con la intelectualidad y siempre se mantuvo bastante abierto hacia los descubrimientos científicos de la época. Sin embargo, para el momento en que se llevó a cabo el Concilio, su adhesión a la corriente liderada por Newman se había debilitado y Hopkins aceptó la autoridad papal y empezó a simpatizar más con la facción ultramontana.<sup>44</sup>

A pesar de su profunda devoción, tras convertirse al catolicismo Hopkins no halló un espacio dentro de éste que le permitiera desarrollarse intelectualmente. Esto lo llevó

---

<sup>43</sup> Sobre el Concilio Vaticano I y las constituciones dogmáticas véase Muller. *op. cit.* p. 81-82.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 46.

primero a formar parte de uno de los oratorios de Newman en Birmingham y más tarde, tras decepcionarse de la enseñanza y la vida en los oratorios, a ordenarse como cura jesuita.

Jill Muller define así el tránsito de Hopkins de una doctrina a otra, una más estricta que la anterior:

The same masochistic fascination with absolute forms of authority that led him, as a young man, to abandon the Anglo-Catholic “via media” and embrace the Church of Rome, to reject the collegiality of Newman’s Oratorians in favor of the strict discipline of the Society of Jesus, to subject himself to harsh and unnecessary penances, and to dream of martyrdom, is evident in Hopkins’s late descriptions of the sufferings of the lost.<sup>45</sup>

Aunque quizás Muller exagera al atribuir las decisiones de Hopkins sólo a esta supuesta fascinación masoquista, lo cierto es que el ascetismo de Hopkins parece haber tenido un importante peso en su vida que también se manifestaría en su poesía. Como analizaré más adelante, los *Terrible Sonnets* que Hopkins escribió durante su estancia en Dublín se encuentran permeados por imágenes de martirio que muchos críticos han atribuido a la práctica de Hopkins de los ejercicios ignacianos o a la estricta disciplina jesuita pero que también corresponden con la personalidad ascética del poeta.

Una de las principales influencias de Hopkins en el ámbito teológico, y que también repercutiría en su creación literaria, fue el franciscano Duns Escoto (John Duns Scotus)<sup>46</sup>. La adopción de la teología de Escoto también contribuyó a su aislamiento del resto de sus compañeros jesuitas contemporáneos. Fue precisamente a partir de la obra de Escoto que Hopkins desarrolló los conceptos de *inscape* e *instress* que tanta importancia tienen para su poesía, en especial la relativa a la naturaleza. A grandes rasgos, el concepto hopkinsiano de

---

<sup>45</sup> *Ibid.* 129.

<sup>46</sup> John Duns Scotus (1266-1308). Es uno de los principales teólogos de la escolástica y fundador del escotismo. Muller señala que el primer acercamiento de Hopkins hacia Scotus probablemente se produjo mediante la tesis escotista de William Faber, seguidor muy cercano de Newman, *The Creator and the Creature* (Muller 54).

*inscape* puede describirse como la expresión de la esencia individual de todas las cosas que forman parte de la creación (ya sean animadas o inanimadas); es el carácter distintivo que ha sido dado a cada cosa o individuo por su creador y que se encuentra implícito en su exterior. El segundo concepto, *instress*, se desprende directamente de *inscape*. El *instress* representa la aprehensión del *inscape*, presente en las cosas, por parte de un perceptor. A través del *instress* puede entonces percibirse el *inscape* y por lo tanto la forma divina detrás de éste. Gardner resume así la cualidad del *instress*:

*Instress*, then, is often the sensation of inscape – a quasi-mystical illumination, a sudden perception of that deeper pattern, order, and unity which gives meaning to external forms...<sup>47</sup>

Sin embargo, la teoría de Escoto no era muy cara a los teólogos jesuitas de su época, en tanto que en la época victoriana se experimentó un renacimiento de la teología tomista que no concordaba en ciertos puntos centrales con la teología de Escoto. De acuerdo con Muller esto enemistó a Hopkins, al menos en términos teológicos, con sus maestros en la institución de educación teológica jesuita de *St. Beuno*:

In supporting Scotus's theories of the primacy of intuition over reason and the univocity of all being, Hopkins was sailing against the current of the late nineteenth-century Catholic revival of Thomism and placing himself at odds with his teachers at St. Beuno's. His adherence to Scotist doctrines in an era when Scotus was regarded as, at best, a "dangerous maverick" was to capsize his career as a Jesuit theologian.<sup>48</sup>

La educación jesuita de *St. Beuno* se centraba de manera especial en la teología de Santo Tomás, en especial vista a través de sus intérpretes de la Contrarreforma.<sup>49</sup> Sin embargo, Hopkins no simpatizaba del todo con la escolástica tomista; en cambio abrazó la

---

<sup>47</sup> W.H. Gardner. 1985. Introducción a *Gerard Manley Hopkins Poems and Prose*. Harmondsworth: Penguin, p. xx-xxi.

<sup>48</sup> Muller, *op. cit.* p. 79.

<sup>49</sup> *Cf. Ibid.* p. 87.

escolástica escotista opuesta al neotomismo victoriano. Ésta le sirvió, por una parte, para sustentar su postura sobre la diversidad, la cual admiraba como una manifestación de Dios en la naturaleza, idea contraria a la de Tomás de Aquino, quien afirmaba que, entre más variada o diversa era una forma, más alejada se encontraba de lo divino en tanto que en Dios se encuentra la unidad perfecta.<sup>50</sup> La teoría de Escoto le ofrecía a Hopkins la base escolástica para su visión de la naturaleza como reflejo de lo divino:

In Scotus Trinitarian theory of *haeccitas*, according to which every creature is unique but each is at the same time a total image of its creator, Hopkins found not only a Scholastic justification for his fascination with nature's inscapes but also a model of God as the common ground and hidden resolution of the conflicting theories and beliefs born of the human intellect.<sup>51</sup>

Primordialmente en la etapa que él mismo denominaría su *annus mirabilis* durante su estancia en Gales, Hopkins basó su poética acerca de lo divino en la naturaleza en el concepto escotista de *haeccitas* y en los conceptos derivados de éste, *inscape* e *instress*. Dichos conceptos serán importantes también cuando abordemos los *Sonnets of Desolation*, si bien son relegados del lugar central que ocupaban en sus poemas sobre la naturaleza.

Escoto además afirmaba que la encarnación no era un acto necesario sino un acto de amor de parte de Dios hacia la creación. Dicha teoría conlleva ciertas implicaciones respecto a la relación entre creador y creación, las cuales Muller señala en el siguiente fragmento:

Scotus's belief that the Incarnation was always potential in the mind of God, and was primarily an act of pure love for creation rather than a necessary act to secure human redemption, undermined the traditional Christian distinction between spirit and substance by implying that nature was sacramental by design. For Scotus, the Incarnation expressed God's participation in nature and established Christ as the head of a great chain

---

<sup>50</sup> Cf. Thomas Aquinas, *Summa Contra Gentiles* I. iv. Cap. I. *apud* Muller, p. 97.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 96.

of univocal being. Immanent in all phenomena, which are redeemed by his presence, Christ was both the ultimate model or pattern for creation and the guarantor of specificity.<sup>52</sup>

Hopkins encontró así una teoría que justificara su interés en la naturaleza y su idea de que Dios podía ser admirado en ésta, en tanto que Dios estaba presente en cada forma de la creación y en cada fenómeno natural. Al mismo tiempo la teoría de Escoto reconcilia para Hopkins la univocidad de la creación con la individualidad de cada ser de la naturaleza. La creación vista desde la perspectiva escotista que predomina en la poesía temprana de Hopkins no está presente de forma tan evidente en los *Sonnets of Desolation*.

A pesar de lo cara que era a Hopkins la teología de Escoto y de que conceptos fundamentales para su poesía se derivan directamente de ésta, Hopkins parece haber abandonado la visión escotista durante sus difíciles años en Dublín. Según algunos críticos, su estancia en Dublín marca el abandono de Escoto y el predominio de la influencia jesuita dentro de la poética de Hopkins. En febrero de 1884 Hopkins se establece como académico del University College de Dublín. Sus años en Irlanda, registrados tanto en sus cartas y diarios como en los *Sonnets of Desolation*, fueron determinantes en la vida de Hopkins así como en su creación poética. Al igual que en el caso de Donne, los sonetos que Hopkins compuso en esta época han sido objeto de análisis relacionado con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. De manera más directa y explícita que Donne, Hopkins, por su pertenencia a la orden jesuita, estaba en contacto directo y constante con los esquemas de meditación ignaciana. Hopkins escribió además amplios comentarios sobre los *Ejercicios*, los cuales derivaban muchas veces en la discusión de su propia teología y filosofía. Algunos críticos, principalmente David A. Downes, han buscado encontrar

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 75.

correspondencias entre el esquema meditativo de San Ignacio y los *Terrible Sonnets*, de manera similar a los análisis de este tipo que se realizan en torno a los *Holy Sonnets* de Donne.

Daniel A. Harris, por su parte, señala que los sonetos compuestos en Dublín no consiguen llevar a cabo una de las principales partes de la estructura tripartita ignaciana, es decir, el coloquio. Harris señala que el coloquio sólo se observa en poemas anteriores a la crisis de Dublín. Asimismo considera los *Terrible Sonnets* como un fracaso en términos de la meditación ignaciana en tanto que no concluyen con un coloquio. Mientras que, de acuerdo a la tesis de Martz y Gardner, Donne fractura en ocasiones la estructura ignaciana, desarrollando distintas partes de ésta en distintos sonetos, Harris considera que Hopkins respetaba demasiado el esquema de San Ignacio como para fragmentarlo en varios sonetos. De acuerdo con este argumento, el hecho de que Hopkins no alcance esta última etapa de la meditación en estos sonetos deja entrever su incapacidad para establecer un coloquio con Dios.<sup>53</sup> En capítulos subsiguientes estudiaré más a fondo la propuesta de Harris así como los puntos de coincidencia entre San Ignacio y Hopkins.

En cuanto a los temas religiosos centrales de la presente discusión, la eucaristía y el Apocalipsis, ambos tienen una enorme importancia dentro de la poética de Hopkins. El propio Hopkins considera su creencia en la presencia real de Cristo durante la eucaristía como una de las razones para su conversión al catolicismo:

Hopkins cites his belief in the real presence of Christ in the consecrated host as the doctrinal basis of his conversion, adding that only the Roman guarantee of infallibility protects his dogma from charges of “gross superstition.”<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Cf. Daniel A. Harris. 1982. *Inspirations Unbidden. The “Terrible Sonnets” of Gerard Manley Hopkins*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press. pp. 75-83.

<sup>54</sup> Muller. *op. cit.* p. 30.

Por lo tanto, el carácter infalible de este sacramento dentro de la doctrina católica, el cual no existe dentro de la anglicana, suponía para Hopkins la seguridad de su creencia en la presencia real en la eucaristía. Este concepto, de acuerdo con Harris, representaba para el poeta, mediante una sinécdoque, la presencia de Cristo en la naturaleza:

To Hopkins [...], the bread and the wine are also synecdoches of the natural world in the sense that Christ, celebrating the Incarnation of Himself in matter just prior to His Crucifixion, asserts the universality of His spiritual presence throughout creation.<sup>55</sup>

Más aún, para Hopkins este sacramento trasciende los límites del ritual en tanto que el poeta consideraba la presencia real como un estado constante en la creación:

Real Presence for Hopkins is not something that occurs in typological stages nor merely in brief moments in the Eucharist. Rather, it is a constant Christological fact. This *fact* unites persons, nature, and language in a sacramental union.<sup>56</sup>

No es de extrañar entonces que encontremos la eucaristía como un tema central dentro de los sonetos de Hopkins, los cuales pueden ser vistos como sacramentos en tanto que evocan la presencia real durante el ritual eucarístico.<sup>57</sup>

Por otro lado, la escatología católica durante el periodo victoriano fue el centro de diversas controversias en tanto que se pusieron en entredicho muchos de los preceptos de la misma. El concepto del infierno como lugar de tormento casi físico y eterno resultaba difícil de sostener. Asimismo el concepto de purgatorio se volvió central para el debate en torno a temas escatológicos dentro de la doctrina católica. Dicho debate giraba principalmente en torno al carácter de los tormentos del purgatorio, es decir, si éstos eran

---

<sup>55</sup> Harris. *op. cit.* p. 40.

<sup>56</sup> McNees. *op. cit.* p. 71.

<sup>57</sup> *Ibidem.* p. 73.

punitivos o purificantes. Respecto a esto, Muller señala que el carácter purificante del purgatorio fue ganando terreno durante la época victoriana:

Catholic eschatological writing of the nineteenth century almost invariably focuses on the doctrine of purgatory. Belief in an intermediate state or place of purification in which penitent souls are prepared for heaven offered Victorian Catholics a means of reasserting divine justice and omnipotence in a manner compatible with contemporary ideas of a continually evolving universe.<sup>58</sup>

Esta dicotomía entre tormentos punitivos y purificantes es muy relevante dentro de la poética de Hopkins en tanto que éste tenía contacto con dos corrientes escatológicas. Por un lado se encontraba la corriente predominante del catolicismo victoriano, la cual prefería el concepto de la vida después de la muerte como un proceso de purificación para alcanzar la gloria y defendía la existencia del purgatorio como estado medio de purificación. Por otro lado encontramos la postura de los jesuitas más conservadores, quienes abogaban por conservar la idea del castigo eterno. De acuerdo con Muller, a pesar de la influencia de Newman, Hopkins se inclinó por ignorar el estado medio del purgatorio y utilizar en sus sermones y en los *Terrible Sonnets* imágenes que aluden a la escatología jesuita conservadora característica así como a la imaginería ignaciana. Según Muller, esta tendencia surge del propio carácter de Hopkins, quien durante toda su vida atribuyó un alto valor a la penitencia, la disciplina estricta y el martirio: “Much of Hopkins’s eschatological conservatism was surely prompted by the peculiarities of his own nature.”<sup>59</sup> Quizás ideas más moderadas como la del purgatorio como etapa de tránsito purificadora no concordaban con la a veces maniquea visión de Hopkins quien, como se observa en “Spelt from Sibyl’s Leaves”, separa tajantemente a la humanidad en condenados y salvados “two flocks, two

---

<sup>58</sup> Muller. *op. cit.* p. 120.

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 128-29.

fold – black, white; right, wrong” (v. 12). Los *Terrible Sonnets* constituyen entonces no sólo el registro de un conflicto interno del poeta sino también una respuesta a los escritos escatológicos de sus contemporáneos.

A lo largo de la presente tesis debemos siempre tomar en cuenta que los sonetos de Donne y Hopkins dialogan de manera constante con las ideas y corrientes teológicas de sus contemporáneos y participan en las controversias religiosas, al mismo tiempo que constituyen un diálogo con la divinidad, alcanzado o trunco, y un conflicto interno. El lector debe, por tanto, estar siempre consciente del contexto de los poetas si desea acercarse al otro diálogo, es decir el que se establece entre Donne y Hopkins.

### 1.3 Los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets* y el soneto religioso: forma, género y tradición

*...catorce versos dicen que es soneto...*  
Lope de Vega

El soneto es una de las formas poéticas más reconocibles sobre la hoja de papel y una de las más fácilmente identificables al oído. Además, ha sobrevivido admirablemente desde su surgimiento hasta nuestros días y ha gozado de una gran popularidad en distintos periodos históricos en las principales lenguas europeas. Incluso ahora, al abrir un volumen de poesía contemporánea, no es tan difícil encontrar su familiar forma en alguna de las páginas. Cuando se lee un soneto, se tiene de trasfondo, aunque no se reconozca en el momento, a todos los sonetos antes escritos o por lo menos todos los que uno ha leído. El escribir un soneto significa algo similar. Es decir, que la simple elección de una forma con una tradición tan extensa y antigua implica necesariamente cierta adherencia a esta tradición y reconocimiento de la misma.

La cultura popular reconoce en el soneto la forma poética por excelencia para tratar el amor, y sin duda la mención de esta forma trae a la mente los sonetos amorosos de Petrarca, Shakespeare o Quevedo, por citar algunos sonetistas famosos. En ocasiones se olvida que el soneto también ha sido utilizado para la expresión del amor a lo divino. El mismo título de esta tesis refiere a la amarga queja de George Herbert, quien en un verso de uno de sus sonetos, pregunta a Dios sobre lo que él considera un escaso interés por dedicar el soneto al amor divino: “Why are not sonnets made of thee?” Lo que Herbert no reconoce, y lo que en muchas ocasiones se pasa por alto cuando se habla del soneto, es que ya en la época de Herbert y Donne existía una rica tradición sonetística religiosa.

En este inciso discutiré la pertenencia de los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets* a una misma forma, es decir el soneto; a un mismo género, el meditativo; y una tradición, la del soneto religioso inglés, así como las repercusiones que esto conlleva para nuestra lectura de estas secuencias.

En *Semiotics of Poetry*, Riffaterre explora el poema en prosa como género. Del estudio que realiza podemos extraer algunas de sus formulaciones para considerar la forma del soneto y el género del soneto religioso. Para Riffaterre, la oscuridad, es decir la dificultad, de un texto proviene, en muchas ocasiones, del hecho de que éste refiere a un género específico. Una vez que el lector se encuentra suficientemente familiarizado con dicho género puede identificar un poema perteneciente a éste.<sup>60</sup> Riffaterre considera que este fenómeno delimita las asociaciones verbales que los componentes de un texto tienen en potencia, al tiempo que genera ciertas expectativas en el lector:

...a genre [is] an entity that is perceived through comparative readings in an intertext. The genre sets limits to a text's potential verbal associations and allows the reader to harbor certain expectations once he has identified the text as belonging to the maxim, for instance, or to the Gothic novel. The difference between a fixed form (like the sonnet) and a genre is that the genre has a grammar and this grammar merely develops a very limited number of matrix sentences.<sup>61</sup>

La matriz de un texto, según Riffaterre, es una frase o una palabra en sentido literal a partir de la cual se elabora una perífrasis no literal, más larga y más compleja que la matriz, la cual da como resultado el poema completo. La matriz no aparece comúnmente dentro del poema, en especial si se trata de una sola palabra.<sup>62</sup> La diferencia entre género y forma que establece Riffaterre resulta muy útil a nuestra discusión.

---

<sup>60</sup> Cf. Michael Riffaterre. 1980. *Semiotics of Poetry*. Londres: Methuen. p. 150.

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 154.

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 19.

El soneto es una forma fija y no un género, por lo cual su contenido no está limitado a temas específicos. Por tanto, la matriz de un soneto no tiene que sujetarse a ningún límite a pesar de que la dicción y enunciación del poema sí lo hagan. Debido a esto es que tenemos sonetos amorosos pero también sobre la muerte como “Death be not proud”, sobre el ajedrez o el sueño como en Borges, incluso sobre el soneto mismo como en el soneto de Lope del que tomo el epígrafe para este inciso, y por supuesto sobre lo divino. Ninguno de estos posibles temas tiene que desarrollarse alrededor de una matriz determinada, ni existe una “gramática” del soneto en el sentido que Riffaterre le da a esta palabra en el extracto antes citado.

En su estudio sobre el soneto, Michael Spiller concuerda con esta postura y define el soneto como una forma prescrita o cerrada: “A prescribed form, or *closed form* as it is sometimes called, is one whose duration and shape are determined before the poet begins to write[...] Identity is formal, not thematic...”<sup>63</sup> El tener que sujetarse a una forma y duración determinadas exige del poeta considerar estas limitaciones antes de iniciar la composición del poema.

Si bien el soneto no es un género, sino una forma, considero que el poema meditativo sí constituye un género. La definición de este término que ofrece Helena Beristáin coincide en algunos puntos con la postura de Riffaterre:

Género. Clase o tipo de discurso literario –determinado por la organización propia de sus elementos en estructuras –a que puede pertenecer una obra. Espacio configurado como un conjunto de recursos compositivos, en el que cada obra “entra en una compleja red de relaciones con otras obras” (Corti) a partir de ciertos temas tradicionales y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales (prosa, verso, narración, etc.) y con un específico registro lingüístico.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Michael R. G. Spiller. 1992. *The Development of the Sonnet. An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge. p. 2.

<sup>64</sup> Helena Beristáin. 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa. p. 236

En *The Poetry of Meditation* Louis Martz describe las características principales de lo que él denomina poema meditativo. Martz no habla explícitamente del poema meditativo como un género. Sin embargo, el acercamiento que tiene hacia este tipo de poesía produce una definición que coincide en ciertos aspectos con la idea de género que obtenemos de Riffaterre y Beristáin. *The Poetry of Meditation* delinea las estructuras comunes a la poesía meditativa, los motivos recurrentes y traza la red de relaciones entre obras meditativas. En este estudio, Martz define lo que Riffaterre llamaría la “gramática” de la poesía meditativa. Dicha gramática, de acuerdo con Martz está determinada por esquemas de meditación como el ignaciano. Quizás sea la siguiente afirmación de Martz la que mejor sintetiza el carácter del poema meditativo: “the central meditative action consists of an interior drama, in which a man projects a self upon a mental stage, and there comes to understand that self in the light of a divine presence.”<sup>65</sup> Martz considera a Donne y a Hopkins como pertenecientes a la tradición de la poesía meditativa. Como veremos en capítulos posteriores, lo que observamos tanto en los *Holy Sonnets* como en los *Sonnets of Desolation* coincide con la definición de Martz del acto meditativo. En ambos existe un intenso drama interior<sup>66</sup> que se desarrolla a partir de la presencia, y en algunos casos la ausencia, de la figura divina. La definición de Martz de la “acción meditativa” delimita una

---

<sup>65</sup> Louis Martz. 1963. *The Meditative Poem. An Anthology of Seventeenth-Century Verse*. Edición, introducción y notas Louis Martz. Nueva York: New York University Press. p. xxxi.

<sup>66</sup> Martz describe la acción meditativa como un drama interno en tanto que el esquema meditativo ignaciano supone la visualización, por medio de la imaginación, de un escenario, es decir la *composition loci* en donde, de acuerdo con Martz las virtudes del alma sirven como facultades para explorar el “papel” del “yo” con respecto a la divinidad: “...this insistence upon “seeing the place” and upon the frequent use of “similitudes” in meditation invites every man to use his image-making faculty with the utmost vigour, in order to ensure a concrete, dramatic setting within which the meditative action may develop. Upon the inward stage of that scene or similitude, the memory, the understanding, and the will may then proceed to explore and understand and feel the proper role of the self in relation to the divine omnipotence and charity. Thus heaven and earth are brought together in the mind; and human action is placed in a responsive, intimate relation with the supernatural.” (Martz xx)

de las principales características de lo que en esta discusión considero como el género de la poesía meditativa.

En el caso de Donne y Hopkins el escenario mental del que habla Martz encuentra su correspondiente en la página en los catorce versos del soneto. No obstante la forma del soneto no limita por completo la apariencia de este escenario, en tanto que varía enormemente de un poeta a otro y a veces de un tema a otro dentro de un mismo poeta. En Donne el drama parece ajustarse, hasta cierto punto, a la forma del soneto a pesar de lo violentos que pueden ser los *Holy Sonnets* con sus interjecciones y desesperados llamados a Dios. Helen Gardner explica este aspecto en Donne mediante un comentario ligado a los sonetos de Hopkins:

Except for Hopkins, no poet has crammed more into the sonnet than Donne. In spite of all the liberties he takes with his line, he succeeds in the one essential of the sonnet: he appears to need exactly fourteen lines to say exactly what he has to say.<sup>67</sup>

En efecto, la densidad de Donne en sus sonetos es muy similar a la de Hopkins. Sin embargo, creo que en el caso de Hopkins los sonetos parecen ser insuficientes para contener el drama por el cual atraviesa la voz poética a partir de su relación con la divinidad. Los *Sonnets of Desolation* dan la impresión de representar un límite que Hopkins intenta romper. Joseph Phelan describe así esta característica de los *Terrible Sonnets*:

Hopkins is, then, capable at certain moments of seeing the sonnet form not as an instance of harmonious beauty and proportion, but as an iconic representation of imprisonment; and this antagonistic relation to the sonnet is at its most intense in the “terrible” sonnets.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Helen Gardner. 19. “The Religious Poetry of John Donne”. *John Donne’s Poetry. Authoritative Texts and Criticism*. Nueva York: W.W. Norton & Co. p. 220.

<sup>68</sup> Joseph Phelan. 2005. *The Nineteenth-Century Sonnet*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres: Macmillan, p. 105.

En “The Canonization”, Donne dice a su amante “We’ll build in sonnets pretty rooms...” refiriéndose a las *stanzas*, estrofas, que en italiano son habitaciones. Si bien los *Holy Sonnets* no están compuestos por habitaciones bonitas, sí son habitaciones con una proporción de acuerdo a los cánones del soneto y donde el drama, por violento que sea, no pierde la armonía.

Los *Sonnets of Desolation* por su parte son más una prisión como afirma Phelan, pero una prisión impuesta por el mismo Hopkins, ya que a diferencia de otros momentos en los que el poeta experimentó con la forma del soneto, en los *Terrible Sonnets* Hopkins sigue más de cerca el soneto tradicional. Phelan opina que esta elección de Hopkins responde a su deseo de mantener a raya sus emociones descontroladas. Además cita a uno de los principales biógrafos de Hopkins para afirmar que el impacto que tienen los *Sonnets of Desolation* en el lector proviene en parte del contraste entre la rígida forma del soneto y la emoción expresada en éstos:

[Hopkins] chose one of the most disciplined verse forms because it best held his explosive emotions in check. These poems shock doubly because of the contrast [between] the decorum of the sonnet’s form and the dark energy pulsing against its restraints.<sup>69</sup>

En “No worst, there is none”, uno de los *Terrible Sonnets*, observamos desesperación en el tono de la voz poética y en sus insistentes preguntas hacia Dios o la Virgen:

No worst, there is none. Pitch past pitch of grief,  
More pangs will, schooled at forepangs, wilder wring.  
Comforter, where, where is your comforting?  
Mary, mother of us, where is your relief?  
My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-  
woe, world-sorrow; on an áge-old anvil wince and sing—  
Then lull, then leave off. Fury had shrieked ‘No ling-

---

<sup>69</sup> Robert Bernard Martin *apud* Phelan. *op.cit.* p. 105.

Ering! Let me be fêll: force I must be brief.  
 O the mind, mind has mountains; cliffs of fall  
 Frightful, sheer, no man's fathoming. Hold them cheap  
 May who ne'er hung there. Nor does long our small  
 Durance deal with that steep or deep. Here! creep,  
 Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all  
 Life death does end and each day dies with sleep.

El soneto refleja en su dicción y en las aliteraciones características de Hopkins el desolador escenario o paisaje al que refieren las oscuras imágenes. No obstante la forma del soneto permanece más o menos intacta. Su forma es ortodoxa en tanto que está dividido en octeto y sexteto con la rima tradicional del soneto petrarquista. La métrica, sin embargo, no es la cadencia armoniosa del pentámetro yámbico que alterna una sílaba sin acento con una acentuada, sino el entrecortado *sprung rhythm* de Hopkins. Asimismo la fractura de una palabra entre los versos siete y ocho es uno de los momentos en que Hopkins parece romper con la forma rígida del soneto.

Esta ruptura se hace más evidente en otro de los *Terrible Sonnets*, "Carrion Comfort", si tomamos el sexteto final puede apreciarse cómo se vuelve complicado reconocer la forma del soneto:

Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.  
 Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,  
 Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would laugh, cheer.  
 Cheer whóm though? The héro whose héaven-handling flúng me, fóot tród  
 Me? or mé that fóught him? O which one? is it éach one? That níght, that year  
 Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my God.(vv. 9-14)

Aunque este poema puede considerarse todavía un soneto, y la rima de este sexteto es convencional, el largo de los versos refleja cómo la intensidad de la voz poética desborda los límites tradicionales del soneto. Además, las frenéticas cadenas de preguntas, palabras compuestas y frases parentéticas rompen con la armonía tradicional del soneto.

A pesar de existir diferencias tan profundas en cuanto a lo que cada poeta realiza dentro de un mismo género y forma, ambos poetas respetan la “gramática” descrita por Martz en *The Poetry of Meditation* en tanto que ambos sostienen una relación cercana con el esquema meditativo ignaciano en sus sonetos.<sup>70</sup>

Si Donne y Hopkins cumplen con dicha gramática, siguiendo el argumento de Riffaterre, ambos tendrían que referir en sus sonetos al mismo número limitado de matrices. Difiero de la postura de Riffaterre en cuanto a las matrices que pueden desarrollarse dentro de un género, en particular dentro del género meditativo, ya que el corpus de textos preexistentes<sup>71</sup> de los cuales puede nutrirse el poema meditativo es muy vasto. Tan sólo los textos bíblicos y los *Ejercicios espirituales*, por mencionar los más relevantes para esta discusión, constituyen una rica fuente de textos previos. Además, como expondré en el capítulo 3, el hecho de que dos poemas refieran al mismo texto preexistente no significa que tengan la misma matriz o que utilicen dicha referencia del mismo modo. Por otra parte, considero que en efecto la identificación de un género sí delimita las posibles asociaciones de sus signos poéticos y lingüísticos en tanto que el poema meditativo refiere a un sistema de asociaciones establecido mucho tiempo atrás.

Por lo tanto, la pertenencia al mismo género constituye un vínculo entre los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation* al que no debe restársele importancia. Así como la forma del soneto determina la enunciación de un poema, la pertenencia al género meditativo determina en gran medida los signos poéticos de los cuales puede valerse el poema.

---

<sup>70</sup> Esta relación será explorada a fondo en el Capítulo II.

<sup>71</sup> Este texto preexistente es lo que Riffaterre denomina como hipograma. Abordaré este concepto en el capítulo 3.1.

Ya que hemos abordado el tema del género y su diferencia con la forma, veamos ahora cómo la tradición determina la forma y también el género. El soneto apareció en el sur de Italia durante el siglo XIII y fue asimilado por las distintas lenguas vernáculas de Europa durante los siglos posteriores. Los sonetos de Wyatt y Surrey introdujeron esta forma a la tradición literaria inglesa mediante traducciones e imitaciones de los sonetos de Petrarca. Dichos sonetos aparecieron impresos por primera vez en el popular libro conocido como *Tottel's Miscellany* en 1557, cuya impresión estuvo a cargo de Richard Tottel. A partir de la métrica y las rimas del soneto italiano, Wyatt y Surrey desarrollaron su propia versión de éste e hicieron las adaptaciones pertinentes de acuerdo con las características de la lengua inglesa. Quizás el cambio más importante realizado por estos poetas sea el uso del pentámetro yámbico en lugar del endecasílabo italiano. Wyatt y Surrey imprimieron el primer cambio sustancial al soneto desde su creación.<sup>72</sup> Además, se debe a Wyatt el esquema de tres cuartetos y un dístico rimado que constituye los dos últimos versos del soneto. Dicho esquema sería después adoptado por Sidney, Spenser y Shakespeare y se convertiría en el más utilizado, aunque no el único, en lengua inglesa. Los *Holy Sonnets* de Donne se ajustan en gran medida a este esquema en tanto que están formados por tres cuartetos y un dístico rimado y un patrón de rima *abbaabbacdcdee*; sin embargo el pie utilizado por Donne no es siempre yámbico sino que lo alterna a menudo con otros pies, en especial el trocaico.

El esquema característico del soneto inglés con un dístico final, exige del poeta la capacidad de crear un final epigramático e ingenioso para cada soneto.<sup>73</sup> Donne cumple, sin

---

<sup>72</sup> Spiller. *op. cit.* p. 84.

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 5.

duda, con esta exigencia. De acuerdo con Helen Gardner sus dísticos se encuentran perfectamente integrados al resto del poema y representan un “clímax retórico”:

Donne avoids also the main danger of the couplet ending: that it may seem an afterthought, or an addition, or a mere summary. His final couplets, whether separate or running on from the preceding line, are true rhetorical climaxes, with the weight of the poem behind them.<sup>74</sup>

Esto hace que los dísticos finales de los *Holy Sonnets* sean particularmente memorables. La mayoría representa la culminación de los conceptos desarrollados a lo largo del soneto, como en el pareado

God cloth'd himself in vile mans flesh, that so  
He might be weake enough to suffer woe.

Además de que en repetidas ocasiones representan una última petición a Dios:

That thou remember them, some claime as debt,  
I thinke it mercy, if thou wilt forget.

Con las modificaciones antes mencionadas el soneto inglés fue tomando la forma con la cual lo reconocemos ahora. A la aparición del soneto inglés siguió una exacerbada popularidad de dicha forma poética durante el corto periodo que Michael Spiller delimita entre 1530 y 1650. La última década del siglo XVI fue un momento particularmente prolífico para el soneto amoroso, del cual se editaron innumerables colecciones y secuencias, entre las cuales encontramos *Astrophil and Stella* de Sidney y *Amoretti* de Spenser, además de una larga lista de imitaciones derivadas principalmente de los sonetos de Sidney. Por supuesto encontramos también los sonetos de Shakespeare, los cuales fueron publicados después de que la popularidad del soneto erótico alcanzara su punto más alto,

---

<sup>74</sup> Gardner. *op. cit.* p. 220.

pero que tuvieron una enorme influencia dentro de la tradición inglesa, a tal grado que en ocasiones se nombra al soneto inglés como shakespeariano.

A pesar del lugar común que asigna al soneto temas amorosos, debido probablemente a esta explosión del soneto isabelino y su raíz petrarquista, el soneto religioso se desarrolló a la par de su contraparte amorosa. William L. Stull señala que la producción de sonetos religiosos continuó en aumento incluso después de que decayera la “fiebre” del soneto amoroso. Dichos sonetos también se inspiraron en la obra de Wyatt y Surrey. Stull señala el periodo comprendido entre 1530 y 1660 como aquel en el que tuvo lugar el desarrollo del soneto religioso cristiano.<sup>75</sup> Si cotejamos estas fechas con las señaladas por Spiller, podemos observar que el soneto religioso inglés tuvo un desarrollo más prolongado, si bien no tan exuberante como el soneto amoroso. Stull también advierte que, a pesar de que el título *Holy Sonnets*, de acuerdo con la mayoría de los críticos, remite en primera instancia a la serie de sonetos escritos por Donne, tal título podría también aplicarse a varias de las series de sonetos de tema religioso; por ejemplo, están las escritas por George Herbert e incluso por Milton. Este hecho es una muestra de la proliferación del tema religioso dentro de la forma del soneto durante los siglos XVI y XVII.<sup>76</sup>

Spiller señala el fin de la época isabelina como el fin del soneto inglés. De acuerdo con Spiller, con el ascenso de Jacobo I la producción de esta forma poética continuó aunque de manera mucho más discreta que durante el reinado de Isabel. Sin embargo, si bien el desarrollo del soneto religioso fue más discreto que el del amoroso, la proliferación del primero coincide con el decaimiento del segundo. Además, en cierto sentido, el ascenso del

---

<sup>75</sup> William L. Stull. 1982. “‘Why are not *Sonnets* Made of Thee’ A New Context for the ‘Holy Sonnets’ of Donne, Herbert, and Milton”. *Modern Philology*. Vol. 80. The University of Chicago Press. p. 129.

<sup>76</sup> A lo largo de la tesis me referiré a los sonetos religiosos de Donne como *Holy Sonnets* dado que es el nombre que comúnmente recibe esta secuencia. Véase Capítulo 1.1.

soneto religioso es una reacción contra el soneto petrarquista, motivada en gran medida por la exagerada producción de secuencias que imitaban de manera cada vez más burda el estilo de Sidney y Spenser.<sup>77</sup>

El soneto de Herbert antes mencionado es uno de dos sonetos consecutivos que constituyen un comentario metapoético sobre la pugna entre el soneto amoroso y el religioso. El primero es el más famoso y sintetiza mejor el argumento de Herbert:

My God, where is that ancient heat towards thee,  
    Wherewith whole shoals of martyrs once did burn,  
    Besides their other flames? Doth poetry  
Wear Venus' livery? only serve her turn?  
Why are not sonnets made of thee? and lays  
    Upon thine altar burnt? Cannot thy love  
    Heighten a spirit to sound out thy praise  
As well as any she? Cannot thy Dove  
Outstrip their Cupid easily in flight?  
    Or, since thy ways are deep, and still the fame,  
    Will not a verse run smooth that bears thy name?  
Why doth that fire, which by thy power and might  
    Each breast does feel, no braver fuel choose  
    Than that, which one day, worms may chance refuse?<sup>78</sup>

Este soneto da la impresión de querer combatir fuego con fuego, dado que es una suerte de contraataque, mediante los mismos medios, de la fiebre del soneto amoroso.

Por un lado, Stull propone que la proliferación del soneto religioso responde al agotamiento del tema erótico dentro de esta forma y la sustitución de éste por uno nuevo. El soneto religioso siempre estuvo presente dentro de la producción poética de la Inglaterra entre los siglos XVI y XVII, pero se mantuvo a la sombra del soneto erótico. Phelan, por su parte, considera que el soneto religioso se basa en las convenciones del amoroso y se trata

---

<sup>77</sup> Stull. *op. cit.* p. 133.

<sup>78</sup> George Herbert. 1973. "Sonnet". *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I The Middle Ages through the Eighteen Century*. Ed. Frank Kermode y John Hollander. Nueva York: Oxford University Press. p. 1172.

de una transferencia del mismo hacia el tema de lo divino. Phelan describe así este proceso: “...the conventions established in the [amatory sonnet] were self-consciously transferred to the [religious sonnet] in the attempt to find a contemporary idiom for religious devotion.”<sup>79</sup> Es de esperarse que en una sociedad rodeada por controversias doctrinales como la inglesa de los siglos XVI y XVII se realizara esta transferencia consciente de la que habla Phelan.

Por otro lado, dudo que la transferencia de la que habla Phelan haya sido tan conciente y meditada, dado que ambos temas no son por completo contrarios. La frontera entre el soneto religioso y el erótico es tan delgada como la que existe entre amor humano y divino. Dentro de la tradición cristiana, desde el *Cantar de los cantares*, hasta San Juan de la Cruz y Santa Teresa se ha utilizado la relación amorosa como metáfora de la divina. Por lo tanto, no sorprende que también en la tradición anglicana se produzca esta transición en los temas de una forma poética. La transición del amor humano al divino como tema central del soneto es muy comprensible dada la importancia central de la espiritualidad en la sociedad inglesa inmediatamente posterior a la Reforma.

Además, si bien la queja de Herbert responde a lo que él consideraba un exceso en el número de secuencias de sonetos amorosos, no es completamente acertado en tanto que, incluso para la época de Herbert, ya existía una tradición sonetística religiosa representada por poetas que rara vez figuran en las antologías pero que, de acuerdo con Stull constituyen el germen de sonetistas religiosos de la talla de Donne, el propio Herbert y, quizás el último gran sonetista religioso del siglo XVII, Milton:

In a sense, then, Herbert's complaint was only half warranted. By the turn of the seventeenth century, divine “*Sonnets made of thee*” were legion in England, as they had long been in Italy and France. Furthermore, still finer religious sonnets were soon to follow –from Donne again, from Herbert himself, and from John Milton. These great Christian sonneteers, while far

---

<sup>79</sup> Phelan. *op. cit.* p. 85.

excelling their Tudor predecessors, write in the same literary tradition as Constable, Barnes, Lok, and Alabaster...<sup>80</sup>

Si bien no creo conveniente para el presente trabajo discutir a fondo la generación de sonetistas religiosos que precedió a Donne y a Herbert, sí es preciso tomar en cuenta que existía ya una tradición incipiente de sonetos religiosos ingleses que precedió a estos dos grandes poetas. Asimismo la obra de estos autores, publicada en algunos casos hasta el siglo XX, influyó muy probablemente en Donne, quien tuvo acceso a ellos en forma de copias manuscritas. Cabe mencionar brevemente a Anne Lok, quien publicó la primera secuencia de sonetos religiosos en 1560 *A Meditation of a Penitent Sinner*, por usar una abreviación del título completo, por lo que Stull la considera la madre de los sonetos religiosos.<sup>81</sup>

Quisiera detenerme un momento en otro de los poetas antes mencionados, William Alabaster, quien de acuerdo con Stull, es un antecesor directo de Donne, en tanto que considera su estilo como metafísico, característica que la crítica emplea recurrentemente para calificar a Donne. Stull señala una coincidencia entre el declive de la poesía petrarquista en Inglaterra y el desarrollo de la poesía metafísica, con Alabaster como uno de sus iniciadores. Alabaster, al igual que Donne y Hopkins, atravesó por un proceso de conversión, sólo que en su caso fue del anglicanismo al catolicismo y de vuelta al primero:

The decline of Petrarchism coincides with the rise of metaphysical poetry, a style that has one of its earlier exponents in William Alabaster (1567/8-1640). Alabaster wrote seventy-seven "Divine Meditations" during 1597-98 while undergoing a conversion to Catholicism. [...] Alabaster later returned to the Church of England, but his sonnets were never printed in full until 1959. Edmond Malone knew two of them, however, and in 1821 he made a

---

<sup>80</sup> Stull. *op. cit.* p. 135.

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 132.

telling comment on them: “The piety of these sonnets is more obvious than the poetry; yet Donne, and those in that age who admired Donne, doubtless thought them excellent.”<sup>82</sup> [...]Alabaster’s sonnets anticipate Donne’s in their metaphysical style and meditative tone.<sup>83</sup>

Por la cita anterior se entiende que, aunque los poemas de Alabaster carecen de la fuerza y la compleja elaboración de los *Holy Sonnets*, este poeta es un antecesor de Donne pocas veces reconocido, en especial en dos campos que en la crítica aparecen como cruciales para la lectura del deán; es decir, en lo que Stull llama su “estilo metafísico” y en su tono meditativo.

Entre los sonetos de Alabaster, quizás el mejor ejemplo de cómo este poeta antecede al Donne de los *Holy Sonnets* sea el siguiente:

My soul a world is by contraction,  
The heavens therein is my internal sense,  
Moved by my will as an intelligence,  
My heart the element, my love the sun.  
And as the sun about the earth doth run,  
And with his beams doth draw thin vapours thence,  
Which after in the air do condense,  
And pour down rain upon the earth anon,  
So moves my love about the heavenly sphere,  
And draweth thence with an attractive fire  
The purest argument wit can desire,  
Whereby devotion after may arise.  
And these conceits, digest by thoughts’ retire,  
And turned into april showers of tears.<sup>84</sup>

Sin duda, la elaboración conceptista del anterior soneto recuerda el estilo de Donne. Además, la situación en la que se desarrolla la meditación y la imaginaria del soneto son notablemente similares a los que se encuentran en uno de los *Holy Sonnets* de Donne, “I am a little world made cunningly”:

---

<sup>82</sup> *The Plays and Poems of William Shakespeare* [3d variorum] (London, 1821), 2:263n.

<sup>83</sup> Stull. *op. cit.* p. 134.

<sup>84</sup> William Alabaster. 1959. Introducción a *The Sonnets of William Alabaster*. Ed. G.M. Story y Helen Gardner. Londres: Oxford University Press. p. 8.

I am a little world made cunningly  
Of Elements, and of Angelike spright,  
But black sinne hath betraid to endlesse night  
My worlds both parts, and (oh) both parts must die.  
You which beyond that heaven which was most high  
Have found new spheres, and of new lands can write,  
Powre new seas in mine eyes, that so I might  
Drowne my world with my weeping earnestly,  
Or wash it, if it must be drown'd no more:  
But oh it must be burnt! alas the fire  
Of lust and envie have burnt it heretofore,  
And made it fouler; Let their flames retire,  
And burn me o Lord, with a fiery zeal  
Of thee and thy house, which doth in eating heale.

Puede afirmarse que ambos poemas comparten la misma gramática en el sentido ruffateriano. Los dos recurren a las metáforas propias de la concepción isabelina del cuerpo como microcosmos. Los dos poemas vuelven la mirada hacia el alma y aluden a su purificación mediante fuego y agua. A pesar de estas coincidencias, el soneto de Donne tiene un tono mucho más dramático, y aunque la imaginería de ambos resulta similar en principio, la del segundo es más compleja en tanto que incluye los llamados del poeta a los cartógrafos de la época y luego a Dios mismo. Asimismo el tono de “I am a little world made cunningly” contiene imágenes con un grado de violencia que no se encuentra en el poema de Alabaster.

La tradición del soneto religioso que inician Lok y Alabaster y que alcanzaría su punto máximo durante el siglo XVII tardó en ser recuperada. Tras el florecimiento de la poesía de devoción durante el periodo jacobiano, y después de que Milton escribiera sus sonetos, la forma dejó de ser recurrente en Inglaterra al grado de que resulta difícil señalar a un gran sonetista en lengua inglesa en el siglo XVIII.

Es hasta el periodo romántico cuando el soneto experimenta un resurgimiento, debido en buena parte a Wordsworth, quien retomó esta forma. El soneto gozó nuevamente

de cierta popularidad, aunque nunca de tanta como durante la época isabelina, en los periodos romántico y victoriano. Es probable que Hopkins adoptara la forma del soneto por influencia del poeta romántico como lo hicieron muchos victorianos, entre ellos Swinburne, Arnold, Elizabeth Barrett-Browning, Christina y Dante Gabriel Rossetti. De acuerdo con Phelan, mientras que en la Inglaterra entre los siglos XVI y XVII, el apogeo del soneto religioso siguió al amoroso y en cierta medida se basa en éste, en los periodos romántico y victoriano se invirtió este orden en tanto que el soneto amoroso del siglo XIX surge a partir del de tema espiritual. Esto se debe, según Phelan, a la influencia de Wordsworth:

In the Elizabethan period, the religious sonnet followed on form and to a certain extent developed out of the amatory sonnet; [...] This order of priority is reversed in the nineteenth century, with the religious sonnet appearing earlier than its amatory counterpart. The main reason for this can, again, be traced to the pre-eminence of Wordsworth.<sup>85</sup>

La aseveración de Phelan puede no parecer del todo contundente, en tanto que resulta difícil considerar un cambio tan anunciado y claro en los temas del soneto del siglo XIX. No obstante, lo cierto es que tanto Hopkins como Donne utilizaron el soneto en un momento en el cual otros poetas también lo utilizaban para la expresión de temas religiosos y espirituales. Hopkins, por lo tanto, no necesitaba volver la mirada doscientos años atrás para buscar una tradición de sonetos religiosos. Sin embargo, Hopkins sí consideró los poemas de Herbert como una influencia y a pesar de que nunca menciona a Donne en sus cartas o diarios, ambos pertenecen a una misma tradición a pesar de que ésta haya sido fracturada después del siglo XVII.

Ya que hemos tratado los temas de forma, género y tradición debemos preguntar ¿qué encontraron estos dos poetas en el soneto? Tal como el soneto, los *Ejercicios*

---

<sup>85</sup> Phelan. *op. cit.* p. 85.

*espirituales* representan un esquema que, aunque con reglas muy específicas, es mucho más flexible de lo que aparenta. Es probable que tanto Donne como Hopkins buscaran en el soneto una forma que les permitiera crear poesía meditativa dentro de límites precisos. Spiller opina que la forma del soneto, al predeterminar la extensión y proporción de un poema implica cierta seguridad:

The sonnet pre-emptively solves two problems: proportion and extension; and, while this is a challenge, it is also a security, a kind of metrical extension of feudalism, a definite service required and requited.<sup>86</sup>

Los comentarios de Spiller sobre el soneto nos ofrecen otra razón para que esta forma sea tan apta para la meditación ignaciana. Spiller atribuye a la brevedad del soneto un efecto de inmediatez: “The sonnet, because of its brevity, always gives an impression of immediacy, as if it proceeded directly and confessionally or conversationally from the creator or the speaker.”<sup>87</sup> Estas características hacen del soneto un medio propicio para el establecimiento del coloquio, la parte culminante de la meditación ignaciana. Además, su inmediatez y el carácter conversacional enfatizan el drama que queda retratado en los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation* en tanto que se produce el efecto de una voz poética viva que se confunde con la voz de los autores mismos.

La pertenencia a una misma forma, género y tradición es de suma importancia para la lectura comparativa de las dos secuencias de sonetos. Este hecho significa que existen coincidencias entre los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation* en los niveles más generales, pero también que pueden encontrarse vínculos más profundos en tanto que ambas secuencias tienen como “lenguaje” común el soneto meditativo. En particular, su pertenencia al género de la poesía meditativa implica que las dos secuencias tendrán como

---

<sup>86</sup> Spiller. *op. cit.* p. 2.

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 6.

tema central “la acción meditativa” definida por Martz. Por tanto, Donne y Hopkins se apropian del soneto y lo convierten, más que en catorce versos, en el escenario de un diálogo agónico con Dios.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 Intertextualidad entre los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio y los sonetos de Donne y Hopkins.

Como ya expuse en la introducción, la crítica concede a los ejercicios ignacianos una influencia preponderante sobre la estructura, los temas y las preocupaciones espirituales que encontramos tanto en los *Holy Sonnets* de Donne como en los *Terrible Sonnets* de Hopkins. ¿En qué aspectos de estos sonetos encontramos la presencia del material ignaciano? y ¿cuál es el papel de esta presencia en los sonetos? La hipertextualidad de Genette ofrece una herramienta sumamente útil para abordar estas preguntas. En este inciso me propongo determinar en qué medida existe una relación hipertextual entre los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola y los *Holy Sonnets* y *Terrible Sonnets*, y cuál es la naturaleza de esta relación de acuerdo con el concepto de hipertextualidad de Genette expuesto en la introducción.

En el caso de la poesía de Donne, cuando se la vincula con San Ignacio siempre es preciso tomar en cuenta las posturas de Louis Martz y Helen Gardner. En *The Poetry of Meditation*, Martz afirma que el poema meditativo surge de la práctica de la meditación religiosa que gozó de un particular auge a finales del siglo XVI y principios del XVII.

En el capítulo 1.2 expuse que no debe descartarse el hecho de que métodos de meditación característicos de la Contrarreforma como los de San Ignacio hayan penetrado tan profundamente en la cultura religiosa inglesa. Martz explica cómo es que un texto proveniente de la facción más activa de la Contrarreforma adquirió un papel tan central dentro de la espiritualidad de una Inglaterra hostil hacia la orden jesuita:

It may be surprising, at first glance, that such potent works of the Counter Reformation, all strongly tinged with Jesuit influence, could have penetrated to an England in the throes of religious revolution, fearful of Rome and its works, and especially hostile to the Jesuits. But a number of modern studies,

set together, provide us with overwhelming evidence that the channels of communication between England and the Catholic Continent were ample to carry the meditative methods of the Counter Reformation into England.<sup>1</sup>

Para Martz la popularidad de los ejercicios meditativos en Inglaterra implica que existía una profunda necesidad de los fieles por el tipo de vida espiritual que se experimentaba en la Europa continental y de la cual Inglaterra se había alejado a partir de las controversias generadas por la Reforma. Martz señala: “by the opening of the seventeenth century a large proportion of the English public had taken to its heart the fruits of the Counter Reformation in the realm of inward devotion.”<sup>2</sup> Escritos como los *Ejercicios espirituales* y otros manuales derivados de éstos, satisficieron esa necesidad del público inglés.

Louis Martz afirma que los poetas denominados “metafisicos”, como Donne, Herbert y Crashaw entre otros, recibieron una influencia determinante de los textos que contenían ejercicios meditativos. Martz propone entonces una lectura de dichos poetas a partir del proceso meditativo que se plantea en los libros de meditación, en especial los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. Martz define así el papel central de la meditación dentro de la poesía religiosa de estos poetas: “The process of meditation, then, is not an isolated factor in this poetry; it exists, I believe, as a fundamental organizing impulse deep within the poetry.”<sup>3</sup> Por tanto, no sólo existen referencias a los *Ejercicios* en los poemas de los metafisicos sino que el texto ignaciano se encuentra en la raíz de éstos últimos.

Por su parte, Helen Gardner, en su introducción a los poemas religiosos de Donne, discurre acerca de la relación entre éste y San Ignacio. Gardner considera que la influencia de los ejercicios meditativos sobre el poeta es distinta de la influencia que podría ejercer un

---

<sup>1</sup> Louis Martz. 1976. *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven y Londres: Yale University Press. p. 6.

<sup>2</sup> *Ibidem*. p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid*. p. 39.

texto literario: “The influence of the formal meditation lies behind the “Holy Sonnets”, not as a literary source, but as a way of thinking, a method of prayer.”<sup>4</sup> No obstante, considero que si se contrastan los *Holy Sonnets* con los *Ejercicios espirituales* desde la perspectiva genética de la hipertextualidad, se encuentra una relación entre ambos textos muy similar a la que existe entre dos textos literarios como se verá más adelante.

¿A qué se refiere Martz cuando habla del proceso meditativo como impulso organizacional dentro de la poesía de Donne? y ¿A qué se refiere Gardner al mencionar la meditación formal como una forma de pensar o un método de oración dentro de los *Holy Sonnets*? Los conceptos planteados por ambos resultan más claros si se observa el análisis que realizan tanto Martz como Gardner del esquema ignaciano dentro de la poesía religiosa de Donne. Ambos críticos encuentran en los *Holy Sonnets* estructuras paralelas a las que se aprecian en los *Ejercicios espirituales*. Conviene explicar ahora, brevemente, en qué consisten dicha estructuras.

Los *Ejercicios espirituales* constan de cuatro semanas en cada una de las cuales se realizan diariamente meditaciones relacionadas con un tema específico como el pecado, la vida de Cristo o la Pasión. Como comenté en la introducción, el esquema ignaciano consta de una oración preparativa, dos preludios o preámbulos, varios puntos y, por último, un coloquio. Martz y Gardner hacen especial énfasis en los preludios y el coloquio. El primer preludio se trata de la composición o *compositio loci*, donde el ejercitante debe ver, con el ojo de la imaginación, el lugar donde se encuentra aquello que se busca contemplar o la situación en la cual se llevará a cabo la meditación, ya sea algo visible como el nacimiento

---

<sup>4</sup> Helen Gardner. 1978. Introducción a *John Donne. The Divine Poems*. Edición, introducción y comentarios Helen Gardner. Oxford: Oxford University Press. p. liv.

de Cristo, o invisible como el alma atormentada por los pecados.<sup>5</sup> David Downes afirma que una composición sobre lo visible es una contemplación, mientras que una composición sobre lo invisible es una meditación, aunque Downes reconoce que el término meditación tradicionalmente encierra ambos procesos.<sup>6</sup> El ejercitante puede llevar a cabo la composición imaginándose en el lugar donde ocurre el evento, imaginando dicho evento en el lugar real en donde se encuentra o imaginando que los eventos tienen lugar dentro de su propia alma. A continuación se realiza el siguiente prelude, el cual consiste en una petición dirigida a Dios para que conceda al ejercitante el estado anímico que corresponda con la meditación; por ejemplo, vergüenza si se trata de una meditación sobre el pecado, alegría si se trata de la Natividad o pesar si se trata de la Pasión.<sup>7</sup> Al segundo prelude le siguen los puntos donde se lleva a cabo la meditación en forma y donde el ejercitante se basa en los escenarios propuestos por San Ignacio para realizar su meditación mediante las tres virtudes del alma: la memoria, el entendimiento y la voluntad.<sup>8</sup> Por último, el ejercitante buscará realizar un coloquio con la divinidad, ya sea con alguna de las personas de la Trinidad o con la Virgen. San Ignacio determina así la relación entre ejercitante y divinidad que debe establecerse por medio del coloquio:

A colloquy, properly so called, means speaking as one friend speaks with another, or a servant with a master, at times asking for some favour, at other times accusing oneself of something badly done, or sharing personal concerns and asking for advice about them.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Saint Ignatius of Loyola. 2004. *The Spiritual Exercises of Saint Ignatius of Loyola*. Trad. Michael Ivens. Londres: Gracewing. p. 19. Cito la versión inglesa debido a que los textos críticos utilizan esta versión, por lo que se facilita la identificación de pasajes. Los conceptos ignacianos también son más fácilmente identificables si todas las referencias a los mismos están hechas en el mismo idioma. Asimismo preferí citar la Biblia en inglés con el motivo de que las correspondencias en cuanto a imágenes y conceptos entre el material bíblico, ignaciano y la poesía de Hopkins y Donne resulten más claras.

<sup>6</sup> Cf. David Anthony Downes. 1990. *The Ignatian Personality of Gerard Manley Hopkins*. Lenham, Nueva York, Londres: University Press of America. p. 125.

<sup>7</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 19.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 21.

Cabe aclarar también que la mayoría de los comentarios acerca de los *Ejercicios espirituales* recalcan la flexibilidad de los mismos. Es decir que el ejercitante al realizar las meditaciones ignacianas puede adaptarlas en cierta medida de acuerdo a sus capacidades, preocupaciones o aspiraciones espirituales. Por tanto, aunque en primera instancia el esquema ignaciano parezca metódico y rígido, sus partes no tienen que guardar siempre la misma secuencia o seguirse al pie de la letra en cada meditación. Downes señala esta cualidad de los *Ejercicios*:

Part of [Ignatius's] spiritual genius is expressed in the flexibility of his Exercises. Despite their attention to step by step detail, they are fully adaptable to every exercitant's personal needs. The Exercises are designed for achieving the most personal spiritual interiority thereby producing the formation of the most personal moral and religious decisions that the human self can formulate.<sup>10</sup>

El carácter profundamente personal de la meditación ignaciana hace posible que sus elementos se adapten a la poesía e incluso a una forma determinada como el soneto sin que por ello deje de identificarse el material ignaciano. Al mismo tiempo, esto permite que los poetas en cuestión utilicen los distintos motivos y esquemas de los *Ejercicios* sin tener que apegarse por completo a los dictados de San Ignacio. Esta característica se aprecia por ejemplo, en el modo en que tanto Hopkins como Donne utilizan los principales componentes de los *Ejercicios*.

Consideremos ahora la relación existente entre el manual de San Ignacio y los *Holy Sonnets*. Para Martz y Gardner la influencia de los *Ejercicios* sobre Donne se aprecia por un lado en la correspondencia de las secciones que componen la meditación ignaciana con secciones de los *Holy Sonnets*, aunque, como apuntan ambos críticos no se encuentran siempre todas las secciones en un solo soneto. Además, ambos encuentran paralelismos

---

<sup>10</sup> Downes. *op. cit.* p. 56.

entre los temas que aborda Donne y los que aparecen en los *Ejercicios espirituales* como las meditaciones sobre el infierno, el pecado o la Pasión. Considero que, no obstante la distinción que hace Gardner entre el tipo de influencia que ejerce la meditación formal sobre Donne y la influencia de un texto literario, puede entenderse la relación entre estos dos textos como una relación hipertextual. Los *Ejercicios espirituales* constituyen, desde mi perspectiva, el hipotexto de los *Holy Sonnets* en tanto que éstos últimos se derivan del texto de San Ignacio sin constituir un comentario, y en tanto que realizan una transformación<sup>11</sup> a partir de los contenidos de los *Ejercicios espirituales* además de seguir, si bien no al pie de la letra, la estructura ignaciana adaptándola al espacio del soneto. La naturaleza de dicha transformación resulta bastante ambigua si se busca ajustarla a las categorías que Genette describe en lo relativo a la hipertextualidad. En primera instancia parecería que los *Holy Sonnets* realizan una transformación del tipo que Genette denomina como “simple” o “directa”, en tanto que Donne no reproduce el estilo de San Ignacio sino que utiliza imágenes y argumentos que aparecen en los *Ejercicios espirituales* y los reescribe en forma de poesía.

Por otro lado, si bien los *Holy Sonnets* no son similares en estilo a los *Ejercicios*, sí se basan en el esquema meditativo de los mismos. Esto podría llevarnos a considerar a los *Holy Sonnets* como una transformación indirecta de los *Ejercicios*. La secuencia de sonetos de Donne constituiría entonces una imitación del proceso meditativo ignaciano en tanto que se reproducen los temas y la forma establecidos por el modelo de San Ignacio.<sup>12</sup> Sin embargo, debe tomarse en cuenta que, si bien los *Ejercicios espirituales* dictan las pautas del esquema meditativo, la meditación en sí no se encuentra en este texto. Ésta sólo ocurre

---

<sup>11</sup> Ver Introducción.

<sup>12</sup> Cf. Gerard Genette. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. Prefacio Gerard Prince. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press. p. 5-6.

en la mente del ejercitante. Ante esta particularidad, conviene entonces considerar la forma en que la poesía meditativa se deriva de los manuales de meditación.

Martz señala que en algunos comentarios sobre los métodos de meditación se recomienda a los ejercitantes producir algún escrito en retrospectiva sobre lo experimentado en los distintos momentos de la meditación. Martz considera dicha práctica como un probable origen del poema meditativo del siglo XVII. Martz define así el proceso de creación poética a partir del examen retrospectivo de la meditación:

...memorable moments of self-knowledge, affections of sorrow and love, colloquies with the divine presence, recollected and preserved through the aid of the kindred art of poetry.<sup>13</sup>

Con base en lo anterior, puede considerarse a los *Holy Sonnets* como el registro en forma poética de la realización de ejercicios meditativos. Es mediante este proceso que la secuencia de sonetos creada por Donne deriva o se inspira en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio.

Tomemos ahora algunos de los sonetos para ejemplificar la relación hipertextual entre los *Ejercicios espirituales* y los *Holy Sonnets* tomando en cuenta las posturas de Martz y Gardner. Ambos críticos coinciden en que, en la mayoría de las ocasiones, Donne desarrolla en un soneto no una meditación completa sino sólo alguna de las partes de los ejercicios ignacianos. Gardner entiende el soneto “As due by many titles I resign” como una oración preparativa, mientras que afirma que “Oh my blacke Soule!” constituye una *compositio loci*.<sup>14</sup> Si examinamos, por ejemplo, el soneto “Why are wee by all creatures waited on?” puede encontrarse una correspondencia bastante clara entre éste y uno de los

---

<sup>13</sup> Louis Martz. 1963. *The Meditative Poem. An Anthology of Seventeenth-Century Verse*. Edición, introducción y notas Louis Martz. Nueva York: New York University Press. p. xxii-xxiii.

<sup>14</sup> Cf. Gardner. *op. cit.* p. xl-xli.

puntos en la segunda meditación de San Ignacio. En este soneto, Donne reflexiona sobre la posición del hombre dentro de la creación:

Why are wee by all creatures waited on?  
Why doe the prodigall elements supply  
Life and food to mee, being more pure than I,  
Simple, and further from corruption?  
Why brook'st thou, ignorant horse, subjection?  
Why dost thou, bull, and bore so seelily,  
Dissemble weaknesse, and by'one mans stroke die,  
Whose whole kinde you might swallow and feed upon? (vv. 1-8)

En los primeros dos cuartetos, Donne enumera aquellas partes de la creación que se encuentran al servicio del hombre, una concepción muy propia de su época, e insinúa la idea del pecado o la corrupción en el hombre, la cual desarrollará en el siguiente cuarteto:

Weaker I am, woe is mee, and worse than you,  
You have not sinned, nor need be timorous.  
But wonder at a greater wonder, for to us  
Created nature doth these things subdue,  
But their Creator, whom sin, nor nature tyed,  
For us, his Creatures, and his foes, hath dyed. (vv. 9-14)

En el dístico final Donne contrasta la condición y las acciones de Cristo con las del hombre y los otros seres de la creación, y manifiesta su asombro y admiración por el sacrificio del Creador por sus criaturas. Además, los animales de los primeros dos cuartetos que, de acuerdo con la voz poética, fingen debilidad y mueren casi voluntariamente a manos del hombre, anticipan el sacrificio Cristo. La fuente de este argumento puede encontrarse en el segundo ejercicio de San Ignacio sobre el pecado. En este ejercicio el hablante debe contrastar su persona, llena de pecados, con los distintos elementos de la creación, desde Dios mismo y los ángeles y santos, hasta las criaturas menos importantes que el hombre. En particular, el quinto punto de este ejercicio recuerda en gran medida el soneto de Donne:

An exclamation of wonder, with intense feeling, as I reflect on the whole range of created beings. How have they ever let me live and kept me alive?

[...]The heavens, the sun, the moon, the stars, and the elements, the fruits, the birds, the fishes and the animals, how have they kept me alive until now? As for the earth, how has it not opened to engulf me, creating new hells where I might suffer for ever?<sup>15</sup>

Este punto también se relaciona con el principio y fundamento con el que San Ignacio inicia sus ejercicios y que resulta central a lo largo de todo el texto: “The human person is created to praise, reverence and serve God our Lord, and by so doing save his or her soul; and it is for the human person that the other things on the face of the earth are created, as helps to the pursuit of this end.”<sup>16</sup>

Martz considera los últimos cuatro versos de “Why are wee by all creatures waited on?” como equivalente del coloquio propuesto por San Ignacio, donde el ejercitante solicita clemencia a Dios y al mismo tiempo le agradece por haberlo creado, y promete corregir sus pecados.<sup>17</sup> Dicho coloquio es de carácter oblicuo en tanto que se nombra al Creador pero sin dirigirse directamente a Él. Además, en el soneto de Donne apenas se insinúan la petición de clemencia, el agradecimiento y la promesa de corrección de los pecados que se encuentran en San Ignacio. Sin embargo, la reflexión que realiza la voz poética es muy similar a la que encontramos en el ejercicio ignaciano.

En este soneto, entonces, Donne realiza una transformación de uno de los puntos del ejercicio desarrollándolo en los tres cuartetos del soneto; asimismo, hacia el final existe un eco del coloquio ignaciano. Dicha transformación parece ajustarse a la visión de Genette de hipertexto en tanto que el soneto de Donne evoca esta sección de los *Ejercicios espirituales* y es probable que derive de la misma. Asimismo, en este soneto se observa tanto la

---

<sup>15</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 23.

<sup>16</sup> *Ibidem.* p. 11.

<sup>17</sup> Cf. Martz. *op. cit.* p. 44.

transformación de las imágenes que se presentan en San Ignacio como la imitación, aunque sólo de una parte, del esquema propuesto por éste.

Existen también ocasiones en que Donne sintetiza toda la estructura del ejercicio meditativo en catorce versos. Tal es el caso de “At the round earth imagined corners”, el más representativo de los sonetos de tema escatológico en los *Holy Sonnets*, donde quizá el único de los principales elementos ignacianos que está ausente es la oración preparativa. Dicho soneto comienza con una *compositio loci* vívidamente creado donde Donne realiza una paráfrasis de un pasaje del libro del Apocalipsis: <sup>18</sup>

At the round earths imagin'd corners, blow  
Your trumpets, Angells, and arise, arise  
From death, you numberlesse infinities  
Of soules, and to your scattred bodies goe, (vv. 1-4)

En este primer cuarteto el hablante del soneto ejercita el consejo de San Ignacio y ve con el ojo de la imaginación un escenario, en este caso el Juicio Final, donde se llevará a cabo la meditación. A continuación Donne prosigue con la elaboración del escenario y reflexiona sobre la destrucción de la humanidad así como sobre las diversas causas de muerte:

All whom the flood did, and fire shall o'erthrow,  
All whom warre, dearth, age, agues, tyrannies,  
Despaire, law, chance, hath slain, and you whose eyes,  
Shall behold God, and never tast deaths woe. (vv. 5-8)

Para Martz, mientras que en el primer cuarteto se ejercita la memoria, en tanto que se recuerda la descripción del Día del Juicio en el Apocalipsis, en el segundo se pone en práctica otra de las virtudes del alma, el entendimiento: “With the ‘matter’ of the meditation thus ‘composed’ and defined, the understanding then performs its analysis in the second quatrain, ‘discoursing’ upon the causes of death throughout human history: a

---

<sup>18</sup> “After this I saw four angels standing at the four corners of the earth...” (Revelation 7. 1. *New Testament. The New Oxford Annotated Bible*. Edición Michael D. Coogan. Oxford y Nueva York: Oxford University Press. p. 430.)

summary of sin and a reminder of consequences.”<sup>19</sup> Por tanto, en este cuarteto Donne parece llevar a cabo los puntos de los *Ejercicios* donde se utilizan las virtudes del alma para elaborar una meditación o contemplación. Por último en el sexteto final se observa una apelación hacia Dios a partir del escenario antes propuesto:

But let them sleepe, Lord, and mee mourne a space,  
For, if above all these, my sinnes abound,  
'Tis late to aske abundance of thy grace,  
When wee are there; here on this lowly ground,  
Teach me how to repent; for that's as good  
As if thou'hadst seal'd my pardon, with thy blood. (vv. 9-14)

Para Gardner esta sección constituye una petición en el sentido ignaciano, lo que correspondería al segundo preludio, donde el hablante pide a Dios que se retrase el Juicio Final, y que le permita arrepentirse.<sup>20</sup> Es posible que la visión de Dios como juez presentada aquí se derive de una de las adiciones de San Ignacio:

I will see myself as a great sinner in chains, about to appear, bound, before the supreme and eternal judge; here taking as example the way in which prisoners deserving of death appear in chains before a judge in this world.<sup>21</sup>

Por otro lado, Martz considera que esta sección representa un coloquio entre hablante y Dios, donde se establece un diálogo parecido al que existe entre un amigo y otro o entre un amo y su sirviente, tal como establece San Ignacio.<sup>22</sup>

Mi postura se encuentra en medio de los dos críticos, en tanto que observo ambos elementos del ejercicio en el sexteto. Yo encuentro la petición del segundo preludio ignaciano en el deseo del hablante por experimentar un sentimiento de pena: “let...mee mourne a space” y de arrepentimiento: “Teach me how to repent”. Al mismo tiempo,

---

<sup>19</sup> Martz. *op. cit.* p. 52.

<sup>20</sup> Gardner. *op. cit.* p. lii.

<sup>21</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 26-27.

<sup>22</sup> Martz. *op. cit.* p. 52.

considero que sí se establece un coloquio donde el hablante discurre sobre su situación como pecador y solicita la ayuda de Dios estableciendo una relación cercana a la de amo y sirviente, prisionero y juez, o incluso maestro y alumno.

Este soneto también recuerda una de las reglas<sup>23</sup> de San Ignacio para alcanzar la mejor decisión posible. San Ignacio recomienda al ejercitante que considere su situación en el Día del Juicio y base su conducta en esto:

To look at and consider my situation on the Day of Judgment, and think how at that moment I would want to have chosen in the present matter. I should adopt now the rule which I would then want to have observed, so that I may then be in total happiness and joy.<sup>24</sup>

Esta regla puede relacionarse con el contraste que establece el hablante entre el momento del juicio y el presente en los versos “’Tis late to aske abundance of thy grace,/ When wee are there; here on this lowly ground,/Teach me how to repent”(vv. 11-13 ). Es decir que el hablante, tras imaginar el Juicio Final, regresa al presente para establecer su coloquio con Dios. La palabra *seal* del verso final tiene resonancias apocalípticas, a las que prestaremos mayor atención en el último capítulo. Por otra parte, el último verso también alude al sacramento de la eucaristía, uno de los materiales de contemplación del Nuevo Testamento que San Ignacio recomienda con más fervor.<sup>25</sup>

Dado el carácter ambiguo de las transformaciones que se observan en los *Holy Sonnets* a partir del texto de San Ignacio, me parece que éstas no pueden definirse del todo dentro de los dos tipos descritos por Genette, es decir, como directa o indirecta. Sin embargo, con base en paralelismos como las expuestos hasta ahora, me parece claro que el

---

<sup>23</sup> San Ignacio agrega a los *Ejercicios espirituales* un conjunto de reglas que el ejercitante debe observar para guiar su conducta.

<sup>24</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 54.

<sup>25</sup> Cf. “He instituted the most holy sacrifice of the Eucharist, as the greatest sign of his love” (Saint Ignatius 86)

sistema de signos que constituyen los *Ejercicios espirituales* sí se entrelaza con el sistema de los *Holy Sonnets*, y aún más, éstos últimos se derivan y deben su existencia a las prácticas meditativas formales. Esto no quiere decir que los *Holy Sonnets* puedan reducirse a una mera reescritura del material ignaciano por parte de Donne. También resulta tentador considerar a los *Holy Sonnets* como una versificación, en el sentido que Genette da al término, de ciertas secciones seleccionadas de los ejercicios. Para Genette, el proceso de versificación involucra la transposición intencional de un hipotexto en prosa a un hipertexto en forma de verso.<sup>26</sup> Sin embargo, definir a los *Holy Sonnets* como una versificación de los *Ejercicios espirituales* implicaría la transfiguración consciente por parte de Donne del texto ignaciano a la forma del soneto. Me parece que puede descartarse esta consideración en tanto que no existe evidencia de un proceso similar al descrito por Genette en los *Holy Sonnets*.

Analizaré ahora la relación que guardan los *Sonnets of Desolation* con el esquema meditativo de San Ignacio. Sin duda la relación que Hopkins guardaba con el manual de San Ignacio era particularmente estrecha. Como jesuita, Hopkins no sólo era un practicante asiduo de los *Ejercicios*, los cuales se recomendaba realizar al menos una vez al año a los miembros de la orden, Hopkins además basaba muchas de sus decisiones, prácticas espirituales y filosofía en la meditación ignaciana. John Pick, en su biografía sobre Hopkins, describe así la importancia de los *Ejercicios espirituales* en la vida del poeta:

For twenty-one years Hopkins dedicated himself to the Society of Jesus; for twenty-one years he studied, meditated, and practiced the Spiritual Exercises. They became a part of his life and attitude. They gave direction to all he experienced, thought, and wrote. They influenced his most exuberant poems; they were part of his sufferings and desolation. [...] They fashioned his reaction to nature and beauty. Their echo is found in his consciousness of imperfection, in his abnegation and in the integrity with

---

<sup>26</sup> Genette. *op. cit.* pp. 218-219.

which he faced hardship and disappointment. His attitude toward poetry and fame was shaped by them. They moulded his native temperament and sensibility to an ideal of perfection. Without knowing something of them we can hardly know the priest poet.<sup>27</sup>

Dadas estas circunstancias es de esperarse que, como en el caso de Donne, la estructura meditativa ignaciana permee inevitablemente la poética de Hopkins. No obstante, en el caso del poeta victoriano la influencia de San Ignacio es más directa y más fácil de rastrear en tanto que el poeta incluso escribió comentarios sobre los *Ejercicios*. No por ello resulta más sencilla la consideración de los *Terrible Sonnets* como hipertexto de los *Ejercicios espirituales*. En todo caso, la transformación que sufren los *Ejercicios* en los *Terrible Sonnets* es más compleja que la que ocurre en los *Holy Sonnets*.

Tal como encontramos los estudios de Martz y Gardner en el caso de Donne, existen críticos que se han dedicado a trazar vínculos entre la poesía de Hopkins y el manual de San Ignacio. Daniel A. Harris realiza un estudio exhaustivo de los *Terrible Sonnets* en el cual los considera como “fracasos”, no como poemas sino en su relación con el esquema meditativo ignaciano. Harris justifica su postura argumentando que ninguno de los *Terrible Sonnets* establece plenamente el coloquio, parte fundamental y culminante de la meditación ignaciana. Según Harris, en las ocasiones en que Hopkins alcanza el coloquio, éste carece del carácter que dicta San Ignacio en los *Ejercicios*:

Sometimes verging on a self-parody of the *imitation Christi*, all the poems detail his speaker's failure to achieve the climactic and redemptive colloquy with Christ which, he knew, Ignatius and others had stipulated should conclude each meditative exercise. Some of them omit the colloquy altogether; others wrench it into strange and unlikely shapes. Such failure

---

<sup>27</sup> John Pick. 1942. *Gerard Manley Hopkins*. Londres: Oxford University Press. pp. 25-26.

occurs not because the speaker is impure or lacking in desire, but because Christ is presumed absent.<sup>28</sup>

Para Harris es la poesía de Hopkins anterior a los *Terrible Sonnets* la que exhibe una relación más directa y transparente con la estructura ignaciana. Los *Sonnets of Desolation*, constituyen, según Harris, intentos poco exitosos por establecer un diálogo con Dios, quien siempre se encuentra ausente en estos sonetos. Por otra parte, como se aprecia en la cita anterior, Harris considera los *Terrible Sonnets* como una parodia<sup>29</sup> de la imitación de Cristo presente en Tomás de Kempis, autor que abordaré más adelante, en San Ignacio y en el propio Hopkins. La unión con Cristo que se observa en la poesía temprana de Hopkins, y que el poeta obtiene de San Ignacio, es parodiada involuntariamente en los *Terrible Sonnets*. La visión de Harris parece rigorista al evaluar la presencia del coloquio ignaciano en los *Terrible Sonnets*. No obstante, Harris plantea una tesis sumamente convincente y bien fundamentada sobre este tema.

Por otro lado, críticos como Jay Parini, quien estudia las correspondencias entre los *Terrible Sonnets* y los *Holy Sonnets*, y David A. Downes, encuentran meditaciones completas en algunos de los sonetos de Hopkins. Sin importar la inclinación de estos críticos, es decir, cuál es la forma en que perciben la transformación de estructuras ignacianas en Hopkins, todos coinciden en la influencia determinante de los *Ejercicios espirituales* dentro de su poética. Incluso si adoptamos una postura más rigorista como la de Harris y consideramos a los *Terrible Sonnets* una distorsión (e incluso una parodia) del patrón ignaciano, esto sólo confirma que se derivan de la meditación ignaciana y encuentran un hipotexto bastante evidente en los *Ejercicios*. Quizás la consideración de los

---

<sup>28</sup> Daniel A. Harris. 1982. *Inspirations Unbidden. The "Terrible Sonnets" of Gerard Manley Hopkins*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press. p. 4.

<sup>29</sup> Comentaré acerca de la consideración de lo *Terrible Sonnets* como parodia de los *Ejercicios* en el último capítulo.

*Terrible Sonnets* como palimpsestos de los *Ejercicios* se vuelva más clara si analizamos detenidamente uno de estos poemas con el debate de los críticos antes mencionados como trasfondo.

Tanto Parini como Downes encuentran una correspondencia directa entre el soneto “Patience” y uno de los anexos de los *Ejercicios espirituales*. En el siguiente pasaje, el cual forma parte del anexo “Reglas para discernimiento de los espíritus”, San Ignacio aconseja al ejercitante sobre la forma en que debe afrontar los periodos de desolación espiritual:

A person in desolation should work to remain in patience, for patience is opposed to the annoyances which come upon them; and they should keep in mind that consolation will not be long in coming; if they make use of all their powers against this desolation...<sup>30</sup>

Al acercarnos al texto de San Ignacio, observamos que el título impuesto de *Sonnets of Desolation* concuerda con la idea ignaciana de desolación; en efecto este grupo de sonetos refiere al estado descrito aquí por San Ignacio. Cuando se leen los sonetos de Hopkins no cabe duda que su tono y el conflicto espiritual que retratan son terriblemente desoladores, no sólo en el sentido convencional de la palabra, sino en el sentido ignaciano. Por el fragmento anterior podemos percibir cómo la virtud de la paciencia<sup>31</sup> combate el estado de desolación y es un vehículo para alcanzar la consolación. Por lo tanto, el simple hecho de que el tema principal del soneto de Hopkins sea la paciencia, detona las resonancias de esta virtud y de los estados de desolación y consolación dentro del texto ignaciano.

Patience, hard thing! the hard thing but to pray,  
But bid for, patience is! Patience who asks  
Wants war, wants wounds; weary his times, his tasks;

---

<sup>30</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 96.

<sup>31</sup> La paciencia es definida como una virtud moral dentro de la doctrina católica. “Patience, which disposes us to bear present evils with equanimity; for as the brave man is one who represses those fears which make him shrink from meeting dangers which reason dictates he should encounter, so also the patient man is one who endures present evils in such a way as not to be inordinately cast down by them.” (*New Advent. The Catholic Encyclopedia. www.newadvent.org/cathen/*)

To do without, take tosses, and obey.  
 Rare patience roots in these, and, these away,  
 Nowhere. Natural heart's-ivy Patience masks  
 Our ruins of wrecked past purpose. There she basks  
 Purple eyes and seas of liquid leaves all day.  
 We hear our hearts grate on themselves: it kills  
 To bruise them dearer. Yet the rebellious wills  
 Of us wé dō bid God bend him even so.  
 And where is he who more and more distills  
 Delicious kindness? –He is patient. Patience fills  
 His crisp combs, and that comes those ways we know.

Tanto Mariani como Parini señalan una progresión en los *Terrible Sonnets* la cual consiste en un recorrido por parte de la voz poética que lo lleva de la desolación hacia al consuelo. Ambos ubican el soneto anterior como retrato de una de las últimas etapas dentro de esta transición. En efecto, “Patience” está escrito en una tesitura mucho menos desoladora que la que presentan la mayoría de los *Terrible Sonnets*. Este, sin embargo, no es un soneto donde se celebre una consolación culminada del todo. La paciencia de la que habla Hopkins aquí no ha sido alcanzada todavía y, más aún, en el soneto se manifiesta la dificultad que existe para que el hablante acceda a ella. La paciencia es calificada como difícil de encontrar —“rare”—. Además, para obtenerla se requiere atravesar por un periodo doloroso y conflictivo, como se manifiesta en el lamento aliterativo “Wants war, wants wounds”. Esta representación de la paciencia corresponde también con lo que encontramos en los *Ejercicios espirituales*, en donde el tránsito de la desolación hacia el consuelo es una dura prueba impuesta por Dios sobre el ejercitante. “[S]piritual desolation tests our quality and shows how far we will extend ourselves in God’s service and praise without the generous remuneration of consolations and overflowing graces.”<sup>32</sup> Es precisamente en estos momentos de desolación cuando San Ignacio, como veíamos

---

<sup>32</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 97.

anteriormente, recomienda al ejercitante tener paciencia, es decir, esperar la llegada del consuelo.

En este punto, debemos considerar por un instante el señalamiento de David Downes quien explica que la paciencia, como aparece en el soneto de Hopkins, muy probablemente también esté relacionada con la aparición de esta virtud dentro de la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, libro que constituía una de las principales recomendaciones para los practicantes de los *Ejercicios espirituales*. Asimismo, Downes lo señala como una de las fuentes de las reglas de San Ignacio sobre la desolación espiritual.<sup>33</sup> En la *Imitación de Cristo* se encuentra también la visión de que la paciencia se adquiere a través del sufrimiento: “Be thou therefore ready to battle, if thou wilt have victory. Without battle thou mayst not come to the crown of patience, and if thou wilt not suffer thou refusest to be crowned.”<sup>34</sup> Existe, sin embargo, una diferencia sustancial entre las perspectivas de San Ignacio y de Kempis en lo que respecta a la paciencia y la desolación. Mientras que para San Ignacio la consolación es el estado natural del alma, y se trata del momento en que ésta más se aproxima a la perfección divina, para Kempis el estado inherente al alma que busca acercarse a la perfección de Cristo es la desolación. Downes señala esta diferencia central entre la *Imitación de Cristo* y las reglas de San Ignacio:

[W]hile both Kempis and Ignatius describe desolation as a part of Christian perfection, it is most significant that Ignatius considers this an unusual state of the soul, one which he urges his followers to get out of as soon as possible, for, barring the special intervention of God Himself, such a state leads but to disloyalty. For Ignatius the natural state of the soul is consolation, for in this state the soul advances in Christian perfection because it chooses and desires the True and the Good, God Himself. [...] My reading of the *Imitation* leaves me with the distinct impression that spiritual desolation is more often the normal state of the soul seeking

---

<sup>33</sup> Downes. *op. cit.* p. 111.

<sup>34</sup> *The Imitation of Christ. From the First Edition of an English Translation Made c. 1530 by Richard Whitford.* 1941. Edición e introducción Edward J. Klein. Nueva York y Londres: Harper & Brothers. p. 130.

Christian perfection. [...] Ignatius modified Kempis. These Rules he wrote are modifications.<sup>35</sup>

Por lo tanto, para San Ignacio la consolación debe llegar tarde o temprano, por lo que el ejercitante debe luchar por mantenerse paciente durante los periodos de desolación, los cuales representan un estado inusual del alma. La visión de Kempis es mucho menos reconfortante, en tanto que pareciera que la consolación es inalcanzable en este mundo además de que la paciencia sólo se logra mediante sufrimiento. Para San Ignacio la paciencia es un medio, mientras que para Kempis es un fin.

¿Qué perspectiva ejerce mayor influencia sobre Hopkins, seguidor de los *Ejercicios* y las recomendaciones de San Ignacio pero también devoto lector del libro de Kempis? Críticos como Downes han señalado la forma en que la visión de Kempis permea la poesía de Hopkins, aunque quizá a través del filtro de los *Ejercicios espirituales*. Hopkins, en una de sus anotaciones sobre las reglas ignacianas, parece favorecer la postura del fundador de la Compañía de Jesús más que la de Kempis: “The purport of this body of rules, Fr. Whitty<sup>36</sup> says, is that consolation should be our normal state and that when God withdraws it he wishes us to strive to recover it”.<sup>37</sup> Si bien parece imposible asegurar con absoluta certeza qué influencia pesaba más en Hopkins, podemos, con base en el soneto anterior, vislumbrar que la visión de Hopkins oscila entre la postura de San Ignacio y la de Kempis.

En el primer cuarteto, la balanza parece inclinarse hacia el lado de Kempis; la paciencia se gana a través del sufrimiento: “Patience who asks wants wars, wants wounds”

---

<sup>35</sup> Downes. *op. cit.* p. 112.

<sup>36</sup> “Robert Whitty (1817-95) was master of Tertians from 1881 to 1886; it was he who gave GMH the points of his Long Retreat. Before becoming a Jesuit he had been a friend of the Oxford converts and Vicar-General to Cardinal Wiseman.”(Devlin, Notas p. 299)

<sup>37</sup> Gerard Manley Hopkins. 1959. “Isolated Discourses and Private Notes”. *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Christopher Devlin. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press. p. 205.

(vv. 2-3). Mariani comenta acerca de cómo el simple hecho de solicitar paciencia acarrea conflicto y sufrimiento: “Not only is patience a difficult acquisition, but it is extremely difficult even to ask for it. Those who ask are asking for a bitter conflict and suffering within. They are asking for weariness and drudgery for Christ’s sake...”<sup>38</sup> Sin embargo, la paciencia aparece como un agente del consuelo en la imagen relativa a la naturaleza que aparece en el segundo cuarteto: “Natural heart’s-ivy Patience masks/ Our ruins of wrecked past purpose” (vv. 5-6) La imagen de la paciencia como enredadera que cubre al corazón contrasta con el daño que el corazón ejerce sobre sí mismo más adelante, en el primero de los tercetos: “We hear our hearts grate on themselves: it kills/ To bruise them dearer.” (vv. 9-10) Esta última imagen concuerda más con la postura de Kempis. Sin embargo, para el terceto final ocurre otro cambio drástico. En este caso ocurre un coloquio indirecto con Dios, como señala Daniel Harris.<sup>39</sup> La figura de Cristo aparece en el último terceto, pero el hablante se refiere a Él en tercera persona, por lo cual no establece un coloquio formalmente:

And where is he who more and more distills  
 Delicious kindness? –He is patient. Patience fills  
 His crisp combs, and that comes those ways we know. (vv. 12-14)

Aquí observamos un interesante y radical giro en la perspectiva en tanto que es Cristo quien es paciente y no el hablante. Hopkins regresa a la imaginación de la naturaleza y describe la paciencia como miel, imagen asociada además a la bondad de Cristo que aparece como un destilado. Este cambio de perspectiva constituye una encarnación de la idea de imitar a Cristo, que se encuentra en Kempis y más tarde en San Ignacio, en tanto que el hablante que busca obtener paciencia, pone de ejemplo la paciencia de Cristo, quien espera su propio

---

<sup>38</sup> Paul L. Mariani. 1970. *A Commentary on the Complete Poems of Gerard Manley Hopkins*. Cornell University Press: Ithaca y Londres. p. 234.

<sup>39</sup> Cf. Harris. *op. cit.* p. 91-92.

advenimiento, como lo señala Parini: “The sonnet ends with the argument from example: men learn patience from God.”<sup>40</sup>

Quizá esta resolución final podría apuntar hacia un mayor apego por parte de Hopkins al pensamiento de San Ignacio que al de Kempis; sin embargo, la tensión que existe entre las secciones del poema donde el hablante oscila entre la desoladora postura de Kempis y la más reconfortante paciencia ignaciana, apunta hacia una definición más compleja de la paciencia. Dicha definición surge de la pugna entre la visión ignaciana y la de Kempis cuyo escenario es el soneto. Daniel Harris, señala cómo se genera una tensión que provoca giros violentos en la argumentación del soneto que además corresponden con las partes de la estructura meditativa ignaciana:

The quatrains are violently contradictory in mood, rhythm, and imagery; the tercets war against each other similarly. The transitions between the initial petition (lines 1-4), the composition of place (lines 5-8), the “pious reasoning” (lines 9-11), and the indirect colloquy (lines 12-14) are extremely abrupt.<sup>41</sup>

De acuerdo con la lectura de Harris, se observa una contradicción entre las distintas secciones que conforman la estructura ignaciana. A partir de esto, puede inferirse que en esta meditación sobre la paciencia, Hopkins utiliza la estructura ignaciana pero establece un conflicto entre sus componentes. Las contradicciones y la tensión que se observan en “Patience” corresponden perfectamente con el conflicto interno por el cual atraviesa el hablante.

Por lo tanto, en “Patience” Hopkins elabora por un lado el concepto de paciencia que se encuentra en las reglas de San Ignacio y por otro recurre al esquema ignaciano como

---

<sup>40</sup> Jay Parini, “The Progress of the Soul: Donne and Hopkins in Meditation”. *Forum for Modern Languages Studies*, 13:4 (1977:Oct.) p. 310.

<sup>41</sup> Harris. *op. cit.* p. 92.

un escenario sobre el cual se presenta el conflicto interno de un hablante que atraviesa por un intenso periodo de desolación.

¿Cuál es la relación, desde la perspectiva de la hipertextualidad genetiana, de los *Sonnets of Desolation* y los *Ejercicios espirituales*? y ¿Qué diferencia existe entre esta relación y la que observábamos en los *Terrible Sonnets*? En primera instancia, del ejemplo anterior se extrae que sonetos como “Patience”, pueden ser entendidos como elaboraciones a partir de un concepto ignaciano. En este sentido, los *Sonnets of Desolation* deben su existencia a ciertos conceptos tomados de los *Ejercicios*, aunque con intervención del pensamiento de Hopkins. El texto ignaciano se halla profundamente infiltrado dentro de la poética de Hopkins, y puede afirmarse que uno de los principales hipotextos de los *Terrible Sonnets* son los *Ejercicios espirituales* además de las reglas que los acompañan, en particular las “Reglas para discernimiento de los espíritus”. El esquema meditativo de los *Ejercicios* también sirve de base a la argumentación de los *Sonnets of Desolation*. Por lo tanto, me parece pertinente, como en el caso de Donne, considerar los *Ejercicios espirituales* como el hipotexto de esta secuencia de sonetos.

La transformación que sufre el texto de San Ignacio en estos sonetos resulta tan ambigua como en el caso de Donne. Por un lado, puede considerarse como una transformación directa en tanto que en los sonetos Hopkins desarrolla imágenes y conceptos ignacianos. Por otro lado, la estructura de los *Ejercicios* determina en gran medida la organización de los sonetos, incluso si éstos son alteraciones o parodias de la meditación ignaciana.

La transformación tanto directa como indirecta que sufre el hipotexto en el caso de los *Terrible Sonnets* es más compleja que la que ocurre en Donne. En los *Terrible Sonnets*, los componentes de la meditación ignaciana son llevados al límite, por lo que resulta más

difícil identificarlos. Además, una vez identificados, puede apreciarse cómo carecen de la armonía que se observa en Donne. Queda por determinar si es posible establecer una relación hipertextual entre los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation*, a lo cual dedicaré el siguiente inciso.

## 2.2 Relaciones hipertextuales entre los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation*

...think that I  
Am, by being dead, immortal; can ghosts die?  
John Donne, "The Computation".

Entender los sonetos de Donne como el hipertexto de los *Terrible Sonnets* resulta poco factible si se considera dicho concepto en su forma más estricta, en especial si se trata de encontrar una relación directa entre el poeta victoriano y el deán de San Pablo. Si bien es probable que Hopkins conociera y hubiera leído a Donne, no existe ninguna evidencia de esto. Donne, a diferencia de otros sonetistas religiosos como Herbert, nunca es mencionado por Hopkins en los escritos con los que contamos hoy. Por tanto, he dejado fuera del debate la idea de que una posible lectura de Donne haya tenido cualquier influencia sobre la poesía de Hopkins.

Existe, sin embargo, una profunda afinidad entre ambos poetas que muchas veces llama la atención de la crítica, la cual se vuelve más evidente cuando se contrastan los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets*. ¿En qué consiste esta afinidad? En un primer plano, ambos utilizan una voz poética de extraordinario dramatismo, definida por su relación agónica con la divinidad. Ambos retratan situaciones espirituales de crisis y desesperación. Ambos exponen en estos sonetos una lucha interna, "the war within" como se lee en uno de los versos de Hopkins, donde el hablante combate contra Dios, contra sí mismo y contra fuerzas como el pecado y la tentación, y donde su alma y su salvación están en juego. En ambos encontramos esta pugna espiritual traducida en una feroz y tortuosa lucha física. Ambos transforman temas de la Biblia, San Ignacio y otros textos, en argumentos complejos determinados por una imaginería de gran densidad e ingenio.

Jay Parini, en su artículo sobre los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation* comenta acerca de la imposibilidad de asegurar que Hopkins haya leído a Donne y apunta las similitudes más significativas entre los dos poetas:

I am not suggesting that Hopkins read Donne; there is no evidence for this whatever (a most curious fact, considering Hopkins's enormous reading). But the likeness between the two poets is striking. Both are brooding, intensely intellectual poets with a tendency towards extreme states of mind (reflected in the turbulence of their rhythms and extravagance of their imagery). Both are poets of dramatic compression, interested in self-examination. For both, the sonnet sequence provided the perfect stage for public meditation, for the discernment of good and evil spirits.<sup>42</sup>

Algunas de las similitudes presentadas aquí pueden relacionarse con el hecho de que los *Ejercicios espirituales* están en la base de la composición de los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets*. Sin embargo, Parini también encuentra semejanzas que van más allá de la influencia ignaciana sobre ambos. Estas semejanzas, ya sea la extravagancia en las imágenes, el dramatismo sintético o la importancia del autoexamen son coincidencias estilísticas y de composición poética más que aspectos atribuibles a intertextos en común.

Por otro lado, también encontramos una afinidad basada en la pertenencia a un género muy específico de poesía, es decir el meditativo. Martz, en la discusión acerca de la poesía meditativa en el siglo XX, identifica a Donne y a Hopkins como influencias cruciales para este género en el siglo pasado:

...a study of this art of meditation bears a strong relation to the poetry of our own day, so greatly influenced by two poets whose work bears an unmistakable imprint of Jesuit methods of meditation: Donne and Hopkins. In thus recovering an ancient way of meditation, Hopkins might be seen as the forerunner of a new era of meditative poetry...<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Parini. *op. cit.* p. 306.

<sup>43</sup> Martz. *op. cit.* p. 4.

De acuerdo con Martz, Hopkins retoma el estandarte de la poesía meditativa basada en los métodos ignacianos antes a cargo de poetas como Donne, por lo que ambos forman parte de una tradición, aunque trunca, que se deriva de los *Ejercicios* de San Ignacio.

A pesar de que las afinidades no relativas a influencias en común serán tomadas en cuenta a lo largo de esta discusión, la espina dorsal de la comparación entre Donne y Hopkins será la relación que ambos sostienen con los *Ejercicios*. La forma en que ambos poetas recurren al material ignaciano establece una relación profunda entre sus secuencias de sonetos. Por tanto, considero que si se siguen los lazos que existen entre Donne y San Ignacio y entre éste y Hopkins puede desentrañarse un entramado de relaciones entre textos que permite la lectura hipertextual de los *Sonnets of Desolation* en relación a los *Holy Sonnets*. Para lograr esto conviene confrontar ambas secuencias bajo la luz de los *Ejercicios espirituales*.

Jay Parini, como ya mencioné antes, nota en ambas secuencias una progresión que va de la desolación al consuelo, donde el poeta oscila entre distintos estados del alma y busca, mediante la autoexaminación determinar qué estados lo conducen hacia Dios y cuáles lo alejan de él, como lo explica en el siguiente fragmento:

The sonnet sequence is, in effect, the stage onto which the poet projects his *persona* and subjects it to analysis in order to discover what elements or “movements of the soul” are compatible with the devout life and which are not [...] In this tradition of self-scrutiny, one allows evil thoughts absolute, but temporary, freedom to dominate. It is a question of knowing one’s enemy. Both Donne and Hopkins do this in their sequences, which are consciously ordered, moving as in all religious exercise “from Fear to Charity, from distrust of the self to confidence in God.” [Louis Martz, *The Poetry of Meditation*. p. 150.] [...] the reader is encouraged to fall in these sequences, only to make his progress into grace at the end all the more wondrous.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibidem*. p. 303.

Aunque, dadas las circunstancias de publicación explicadas anteriormente, resulta osado encontrar una progresión en estas secuencias de sonetos, esto no impide observar los “movimientos del alma” que ocurren tanto en Donne como en Hopkins. Los sujetos de los *Sonnets of Desolation* y de los *Holy Sonnets* atraviesan por un proceso espiritual muy similar, en tanto que está enmarcado por las pautas dictadas por San Ignacio en los *Ejercicios*.

Parini compara la forma en que este proceso tiene lugar en el soneto “If poysonous minerals” de Donne y en uno de los más dramáticos y desoladores entre los *Terrible Sonnets* “Carrion Comfort”. Parini encuentra un paralelismo en la forma en que los hablantes en ambos sonetos se enfrentan con la divinidad. En los primeros dos cuartetos de “If poysonous minerals” el hablante enfrenta a Dios y lo cuestiona sobre por qué él puede ser condenado mientras que los seres más viles del mundo vegetal, mineral y animal están exentos de ser juzgados, siendo que él cuenta con voluntad y razón:

If poysonous minerals, and if that tree,  
Whose fruit threw death on else immortall us,  
If lecherous goats, if serpents envious  
Cannot be damn'd; Alas; why should I bee?  
Why should intent or reason, borne in mee,  
Make sinnes, else equall, in mee more heinous?  
And mercy being easie, and glorious  
To God; in his sterne wrath, why threatens hee? (vv. 1-8)

La confrontación con la divinidad amenazante que aparece en el pasaje anterior, encuentra un paralelo en “Carrion Comfort”, donde, en un ruego más intenso que el que aparece en Donne, Hopkins pregunta a Dios por qué lo orilla hacia la desesperación:

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;  
Not untwist—slack they may be—these last strands of man  
In me ór, most weary, cry *I can no more*. I can;  
Can something, hope, wish day come, not choose not to be.  
But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me

Thy *wring-world* right foot rock? lay a lionlimb against me? scan  
*wring-earth*  
 With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan,  
 O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee and flee? (vv. 1-8)

De acuerdo con Parini en los sextetos de ambos poemas se observa un giro tras el cual los hablantes se retractan de los cuestionamientos hacia la divinidad y de su falso razonamiento.<sup>45</sup> En el caso de Donne, el giro es bastante explícito. El soneto es fácilmente divisible en octeto y sexteto en términos argumentativos y de tono:

But who am I, that dare dispute with thee  
 O God? Oh! of thine onely worthy blood,  
 And my teares, make a heavenly Lethean flood,  
 And drowne in it my sinnes black memorie;  
 That thou remember them, some claime as debt,  
 I thinke it mercy, if thou wilt forget. (vv. 9-14)

Tras la *compositio loci* del primer cuarteto y el coloquio que establece el hablante mediante sus cuestionamientos poco devotos, el hablante recobra la sumisión hacia Dios y reformula su acercamiento hacia la divinidad restableciendo la jerarquía tradicional del coloquio ignaciano al adoptar la postura de un sirviente ante su amo.<sup>46</sup> Tras el coloquio observamos una petición donde el hablante ruega porque se limpie el pecado de su memoria, una de las virtudes del alma, al tiempo que pide a Dios lo olvide también. Martz, al igual que Parini, encuentra cambios drásticos dentro de la estructura argumentativa de este soneto:

[A]n example of Donne's besetting sin of intellectual pride is "proposed" in an audacious, blasphemous evasion of responsibility [...] The problem thus set forth concretely is then pursued abstractly in the second quatrain, which reveals the speaker's knowledge of the proper theological answer to his question, but he continues the evasion and increases the blasphemy by first an implied ("borne in mee"), and then a direct, attack on God's justice [...] But at last, and very suddenly, the thin wall of this uneasy argument collapses and the poem concludes with one of Donne's most vehement

<sup>45</sup> Cf. Parini, *op. cit.* p. 307.

<sup>46</sup> Ver Saint Ignatius. *op. cit.* p. 21.

colloquies, giving the answer that has been implicit and predetermined throughout.<sup>47</sup>

A pesar de que Parini percibe un giro similar al que ocurre en “If poysonous minerals” en “Carrion Comfort”, el cambio de tono en el hablante es menos evidente, el cuestionamiento directo y casi blasfemo a la divinidad continúa y la relación del sirviente hacia su amo, o incluso de un amigo a otro, que señala San Ignacio no se observa todavía:

Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.  
Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,  
Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would laugh, cheer.  
Cheer whóm though? The héro whose héaven-handling flúng me, fóot tród  
Me? or mé that fóught him? O which one? is it éach one? That night, that year  
Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my God.

Por su parte, Daniel Harris, en su comentario sobre este soneto, afirma que la cadena de preguntas que se observa aquí altera el esquema de los *Ejercicios*. “Carrion Comfort” es una meditación construida únicamente por coloquios, que además son, desde el punto de vista ignaciano, inapropiados:

The poem subsumes *each* of the meditative units to the form of colloquy, that Hopkins should thus have varied the Ignatian pattern—which stipulates, at each successive stage, an increasingly close linguistic contact with God—bespeaks his desperate determination to attain a Communion no matter what the means. Simultaneously, the colloquies depart markedly from the tone of civilized gentility and trusting friendship that St. Ignatius, in describing the colloquy, intended as a sign of the soul’s final tranquility.<sup>48</sup>

Lo que se observa, al menos en primera instancia en el sexteto, es una desproporción en el patrón meditativo, en tanto que, como afirma Harris, el coloquio oscurece las demás etapas de la meditación. La presencia de este coloquio blasfemo a lo largo de todo el poema es una señal de la desesperada búsqueda por lograr la comunión con la divinidad. Donne, en

---

<sup>47</sup> Martz. *op. cit.* p. 52.

<sup>48</sup> Harris. *op. cit.* p. 97.

“If poysonous minerals”, no alcanza tal grado de desesperación, a pesar de que el soneto se encuentra también plagado de preguntas.

Sin embargo, en “Carrion Comfort”, sí existe la recapitación en el sexteto de la que habla Parini, aunque ésta es más sutil que en el caso de Donne. A pesar de que la voz poética sigue confrontando la violencia que Dios desata sobre él en el insistente coloquio, Hopkins parece al menos reconocer el propósito de la violencia divina. Cuando éste emite la frase “Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.”, contesta la pregunta que él mismo formula y encuentra por fin una respuesta al por qué, que ya aparecía en el segundo cuarteto: “why wouldst thou rude on me / Thy wring-world right foot rock?”. (vv. 5-6) La purificación del poeta, descrita mediante imagería relativa a la cosecha de grano, es entonces identificada como el propósito de esta pugna violenta con la divinidad. Patricia Wolfe describe el cambio en la perspectiva del poeta en el siguiente comentario:

...why does Christ want to vanquish the poet? In the sestet, Hopkins recognizes his enemy’s truly unselfish motivation. The battle is waged, the poet reasons, so that “my chaff might fly; my grain lie sheer and clear.” If one acknowledges Christ as the poet’s adversary, it becomes clear that the motive and result of the conflict is the divine gift of grace...<sup>49</sup>

Hopkins, al reconocer a Cristo como su adversario hacia el final del soneto, reconoce también que la violenta lucha que libra con la divinidad constituye una acción divina que le llevará a su propia salvación. La visión de la gracia <sup>50</sup> como producto de la

---

<sup>49</sup> Patricia A. Wolfe. “The Paradox of Self: A Study of Hopkins’ Spiritual Conflict in the “Terrible” Sonnets”. *Victorian Poetry*. Vol. XI, No. 1.1968. West Virginia University. p. 92-3.

<sup>50</sup> La definición de la gracia según la doctrina católica es: “...la gracia es un don; es todo auxilio gratuito que Dios concede por los méritos de Jesucristo, a una criatura dotada de inteligencia, en orden a su sabiduría eterna. Constituye un modo de ser, un estado de santidad, una cualidad sobrenatural, inherente a la sustancia del alma. Por ella, el alma se transforma y se eleva hasta participar de la naturaleza divina. [...] La caída del hombre privó al género humano de esta gracia santificante, pero Dios en su infinito amor [...] le dio la gracia de la regeneración, para volver a cada uno de los bautizados a la gracia. La Redención devuelve, pues, al

acción de Dios por medio de la figura de Cristo puede encontrarse en los escritos espirituales de Hopkins.<sup>51</sup> Esta purificación también encuentra un eco en el proceso por el que atraviesa el hablante en “If poysonous minerals”. Aunque menos violenta, la purificación del alma en el soneto de Donne también se da después de una confrontación con la divinidad y mediante dos agentes, el sufrimiento del poeta denotado por sus lágrimas y la gracia representada por la sangre de Cristo: “of thine onely worthy blood,/ And my teares, make a heavenly Lethean flood, /And drowne in it my sinnes black memorie” (vv. 11-12). El hecho de que Hopkins reconozca a su adversario en “Carrion Comfort” implica también algo que en Donne observábamos más explícitamente, es decir, la sumisión hacia la divinidad y el reestablecimiento de la jerarquía apropiada para el coloquio ignaciano. Cristo aparece como un héroe a quien el poeta no puede derrotar. Su lucha contra Él, llevada a cabo en términos por completo físicos, es desigual, lo cual se manifiesta mediante la imaginaria referente a la descomunal fuerza de Dios, que se encuentra desde el primer octeto: “The héro whose héaven-handling flúng me, fóot trod/ Me?” (v. 12-13) . La sumisión hacia la divinidad se consuma con las dos apelaciones hacia Dios en el último verso: “(my God!) my God” . La primera, entre paréntesis, denota el sobresalto del hablante al identificar a Dios como su adversario, mientras que la segunda manifiesta la sumisión ante la divinidad, como señala Paul Mariani: “...there is also something of a startled, shrill

---

hombre la gracia perdida por el pecado, y por ella tiene fuerzas para vencerlo. (*Enciclopedia de la religión católica*. 1952. Barcelona: Dalmau y Jover. p. 1415-16.)

<sup>51</sup> “For grace is any action, activity, on God’s part by which, in creating or after creating, he carries the creature to or towards the end of its being, which is its selfsacrifice to God and its salvation. It is, I say, any such activity on God’s part; so that so far as this action or activity is God’s in its divine stress, holy spirit, and, as all is done through Christ...” (Gerard Manley Hopkins. 1959. “Spiritual Writings”. *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Christopher Devlin. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press. p. 154.

whisper as he realizes Who was wrestling in the darkness with him. With the second “my God” there is a sense of resolution, of fulfillment in submission.”<sup>52</sup>

Como se apunta en el comentario de Mariani, la sumisión hacia la divinidad va acompañada, paradójicamente, de un sentimiento de triunfo. Para Mariani, la lucha física que se presenta hacia el final del poema entre hablante y Dios tiene como vencedor a ambos. La voz poética descubre que su libertad radica en su servicio a Dios:

It is the paradoxical nature of this religious struggle that the speaker, in spite of and yet (because of) his sound thumping, has also been victorious, for in finally bending to God’s will he has found himself. In kissing the rod—a sign of capitulation—he realizes that his freedom is to be found in becoming God’s servant. As he kisses the hand, his heart drinks in strength and joy and would “laugh, cheer” for the match in which both God and he are winners.<sup>53</sup>

Esta característica del soneto recuerda la gracia destructora que aparecía anteriormente en “Carrion Comfort”. Esta lucha entre hablante y divinidad donde mediante la violencia se obtiene de manera paradójica la salvación, la purificación del alma, y donde ambas partes triunfan, se observa en el famoso “Batter my heart” de Donne:

Batter my heart, three person’d God; for, you  
As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend;  
That I may rise, and stand, o’erthrow mee, and bend  
Your force, to breake, blowe, burn and make me new. (vv.1-4)

En el cuarteto inicial de este soneto Donne pide a la divinidad que abandone las acciones moderadas con las que intenta purificarlo para recurrir a medidas más violentas. De esta manera, aunque el argumento de “Batter my heart” parece realizar un movimiento contrario al que se observa en “Carrion Comfort”, ambos sonetos están compuestos alrededor del mismo argumento. El hablante tanto en “Batter my heart” como en “If

---

<sup>52</sup> Mariani. *op. cit.* p. 233.

<sup>53</sup> *Idem.*

poysonous minerals” y “Carrion Comfort” entiende la desolación por la cual atraviesa como un periodo que es parte de un proceso necesario para alcanzar la gracia.

Como veíamos en el inciso anterior, San Ignacio afirma que la desolación constituye una prueba por parte de Dios hacia el ejercitante.<sup>54</sup> Esta idea, que también se encuentra en el texto de Kempis<sup>55</sup>, determina en gran medida la argumentación de los sonetos tanto de Donne como de Hopkins. Debe notarse también cómo los hablantes dependen de la figura de Cristo para alcanzar la gracia, lo cual, según el comentario de Downes es una característica de los *Ejercicios* que se aprecia en la visión de la gracia de Hopkins.

It is important to notice that his view of grace is quite in keeping with the Ignatian spirit, for it preserves the Christo-centric aspect of *The Spiritual Exercises* with Christ as king, exemplar, and redeemer.<sup>56</sup>

Dicho cristocentrismo es compartido por Donne, lo cual queda claro si se observa la imagen final de “If poysonous minerals”, donde la sangre de Cristo es el conducto para que el hablante acceda al perdón de sus pecados.

Como puede apreciarse en el ejemplo anterior, tanto “If poysonous minerals” como “Carrion Comfort” constituyen hipertextos de los *Ejercicios espirituales*. Por tanto, el texto de San Ignacio sirve como hilo conductor entre la poética de Donne y la de Hopkins. El hecho de que estos sonetos se deriven de un mismo hipotexto no impide que se encuentren discrepancias, a veces radicales, entre ambos poetas. Por otro lado, en ambos poetas se aprecia un conflicto constante con la divinidad definido por la oscilación entre rebeldía y

---

<sup>54</sup> Downes. *op. cit.* p. 112.

<sup>55</sup> “It is good that we have sometime griefs and adversities; for they drive a man to behold himself and to see that he is here but as an exile, and to learn thereby that he ought not to put his trust in any worldly thing.” (*The Imitation of Christ. From the First Edition of an English Translation Made c. 1530 by Richard Whitford.* 1941. Edición e introducción Edward J. Klein. Nueva York y Londres: Harper & Brothers. p. 19.)

<sup>56</sup> Downes. *op. cit.* p. 33.

sumisión ante la figura de Cristo. Esto provoca que el lector perciba resonancias de la voz de los *Holy Sonnets* en los *Terrible Sonnets*.

Existe otro soneto de Hopkins que guarda una estrecha relación con “If poysonous minerals” de Donne: “Thou art indeed just, Lord”. Aunque este soneto no siempre se incluye dentro de los *Sonnets of Desolation*, sí es bastante cercano temporalmente y además presenta una tonalidad muy similar a la de esta secuencia.

El poema comienza con una paráfrasis de un versículo del libro de Jeremías,<sup>57</sup> el cual cita también en latín a manera de epígrafe:

*Justus quidem tu es, Domine, si disputem tecum: verumtamen justa loquar ad te:  
Quare via impiorum prosperatur? &c.*

Thou art indeed just, Lord, if I contend  
With thee; but, sir, so what I plead is just.  
Whý do sinners' ways prosper? and why must  
Disappóintment all I endeavour end? (vv. 4)

En este primer cuarteto, Hopkins manifiesta, a través de la casi traducción del texto bíblico su insatisfacción hacia el juicio de Dios, a pesar de que admite que es justo. En “If poysonous minerals” encontrábamos el reclamo del hablante por su condenación, a la cual contrapone la impunidad de los seres más viles. En este sentido, el coloquio en ambos sonetos es bastante similar, en tanto que ambos hablantes argumentan por medio de la contraposición antes mencionada para defenderse ante la justicia divina. Ambos coloquios recuerdan una de las adiciones de San Ignacio a la meditación sobre el infierno que mencioné en el inciso anterior y que tiene como objeto que el ejercitante se imagine a sí mismo como un condenado a muerte frente a Dios como juez.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> “Righteous art thou, O Lord, when I complain to thee; yet I would plead my case before thee. Why does the way of the wicked prosper? Why do all who are treacherous thrive? Thou plantest them, and they take root; they grow and bring forth fruit; thou art near in their mouth and far from their heart.” (Jeremiah 12.1-2)

<sup>58</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 26-27.

La relación entre juez y condenado se observa con mayor claridad en “Thou art indeed just, Lord”, en especial en el tipo de argumentación que establece el hablante para exponer su caso, así como en la forma de referirse a Dios como “Sir”. Además este soneto conserva la imagen de Dios como juez que aparece en el texto de Jeremías. En el caso de Donne quizás esto sea menos evidente; sin embargo, el tipo de argumentación del hablante es muy similar. Donne utiliza la imagen de San Ignacio del juez y el condenado de manera más directa en otro de los *Holy Sonnets*:

Oh my blacke Soule! now thou art summoned  
By sicknesse, deaths herald, and champion;  
Thou art like a pilgrim, which abroad hath done  
Treason, and durst not turn to whence hee is fled,  
Or as a thief, which till death's doome be read,  
Wisheth himselfe delivered from prison;  
But damn'd and hal'd to execution,  
Wisheth that still he might be imprisoned.  
Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke;  
But who shall give thee that grace to beginne?  
O, make thy selfe with holy mourning blacke,  
And red with blushing as thou art with sinne;  
Or wash thee in Christs blood, which hath this might  
That being red, it dyes red soules to white.

Aquí, el alma del hablante se aproxima al juicio que habrá de seguir a su muerte. La imaginaria del poema refuerza esta idea al describir al alma pecadora como un traidor o un ladrón. De nuevo, como en “If poysonous minerals”, la esperanza del hablante para acceder al perdón y a la gracia se encuentra en la sangre de Cristo, específicamente en la eucaristía.

Una vez establecida la situación del alma condenada ante un juez magno, la cual representa una *compositio loci*, tanto Donne como Hopkins matizan sus reclamos. Hopkins comienza por expresar un coloquio inapropiado con cautela, tomando prestadas las palabras de Jeremías, y manifestando desde el inicio su subordinación al juicio de Dios. Donne por otro lado, en “If poysonous minerals” retrasa esta sumisión hasta el tercer cuarteto, y, como

observábamos en el comentario de Martz, mantiene una actitud soberbia y blasfema durante el segundo cuarteto. Hopkins extiende también su reclamo al segundo cuarteto en “Thou art indeed just, Lord”:

Wert thou my enemy, O thou my friend,  
How wouldst thou worse, I wonder, than thou dost  
Defeat, thwart me? Oh, the sots and thralls of lust  
Do in spare hours more thrive than I that spend,  
Sir, life upon thy cause. (vv. 5-9)

Aquí el argumento de Hopkins continúa desarrollándose alrededor de la contraposición entre los pecadores y el hablante que, como se lee al final de la estrofa, dedica su vida a Dios. A diferencia de Jeremías y de Donne, Hopkins contrapone la prosperidad de los pecadores a su propio fracaso, en específico su fracaso como sacerdote y como poeta. Este aspecto hace que el soneto de Hopkins sea mucho más individual y personal que el de Donne. Mientras que en Donne encontramos un “yo” que puede equipararse a un sujeto que representa a la humanidad, Hopkins dota a su soneto de un “yo” mucho más personal, al grado de que es la voz misma de Hopkins la que se encuentra en el hablante del soneto. Andor Gomme, en un pequeño comentario que vincula precisamente estos dos sonetos, expone esta diferencia:

There is an instructive comparison to be made with Donne’s sonnet *If poisonous minerals*, where the complaint is superficially similar. But the “I” in the octet of Donne’s poem is not the same personal one: it has a generalizing force, as Donne –unlike Hopkins –identifies himself with all mankind in being capable of damnation, in contrast to the fatal tree, to “lecherous goats” and “serpents envious”. (Hopkins draws a line between himself and other human and non-human creatures.) And when in the sestet Donne’s “I” does become personal, he is no longer in any sense complaining. On the contrary, “Who am I that dare dispute with thee O God?”<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Andor Gomme. 1964. “Thou art Indeed just, Lord”. *Essays in Criticism*. Vol. XIV. No. 3. July 1964. Oxford: Basil Blackwell. pp. 330-331.

No es sorprendente que en el texto de Hopkins aparezca este “yo” si tomamos en cuenta la importancia de la individualidad dentro de la poética y filosofía del poeta victoriano. Hopkins siempre insistió en la diferenciación del individuo y en el concepto del “yo” como particular y diferente a todo lo demás:

He is the most relentlessly articulate of Victorians in his attention to differentiation outside, to “dappled things”, and to differentiation inside, in his acute awareness of self as irreducibly and utterly different from all else, of “that taste of myself, of *I* and *me* above and in all things, which is more distinctive than the taste of ale or alum, more distinctive than the smell of walnut-leaf or camphor.”<sup>60</sup>

Por lo tanto, es de esperarse que Hopkins contraponga la situación de otros seres a la propia. Además, en este caso, la voz poética es identificable con la voz del poeta:

...See, banks and brakes  
Now leavèd how thick! lacèd they are again  
With fretty chervil, look, and fresh wind shakes  
Them; birds build—but not I build; no, but strain,  
Time’s eunuch, and not breed one work that wakes.  
Mine, O thou lord of life, send my roots rain. (vv. 9-14)

En el sexteto que concluye “Thou art indeed just, Lord”, se observa la descripción del apogeo de otros seres de la creación, tanto animales como vegetales. Esto no puede sino recordarnos la contraposición en “If poysonous minerals”, pero con una diferencia; la preocupación de Hopkins no se centra en su salvación o condena. La fertilidad y prosperidad que se observa en otros seres se opone a su falta de creatividad, descrita mediante la perturbadora imagen del poeta como eunuco. Esta imagen relaciona la creación poética con el ámbito sexual y reproductivo y describe la incapacidad de crear en términos de una castración. La voz poética que aparece en este soneto es identificable directamente con su autor gracias a que contamos con una carta escrita a Robert Bridges, donde Hopkins

---

<sup>60</sup> Ong, *op. cit.* p. 4.

utiliza la misma imagería sexual y reproductiva para referirse a su incapacidad creativa: “if I could but produce work I should not mind its being buried, silenced, and going no further; but it kills me to be time’s eunuch and never to beget.”<sup>61</sup>

Rebecca Boggs realiza una atinada paráfrasis del sexteto anterior, en la cual describe las implicaciones de la imagería sexual y de la naturaleza:

The language perpetuates his dispute with God, as if to say, “This language of sexuality groups me with the lustful wicked, to whom you are kind, but in truth am I not more like the things of this world? For we both obediently do your will, though I do so consciously and willingly and they without thought or volition. Then treat me like one of your other creatures, and renew me as you renew them: Mine, O thou lord of life, send my roots rain.”<sup>62</sup>

El comentario de Boggs nos brinda un enfoque que acerca aún más el soneto de Hopkins a “If poysonous minerals”. Hopkins se enfrenta a Dios con el argumento de que, a diferencia de los otros seres a quienes favorece, él lo obedece conscientemente. Este argumento es en esencia el mismo que tenemos en los versos de Donne: “Why should intent or reason, borne in mee, /Make sinnes, else equall, in mee more heinous?” (vv. 4-5). Hopkins, al igual que Donne, no escapa a la soberbia intelectual (“sin of intellectual pride”) de la cual habla Martz en el comentario antes citado.

Por otra parte, Boggs identifica la renovación como uno de los temas centrales dentro de “Thou art indeed just, Lord”. La renovación está representada por la imagen del árbol seco, es decir el hablante, quien pide a Dios le conceda inspiración, la cual está descrita metafóricamente como lluvia. Es posible vincular esta imagen con la que aparece

---

<sup>61</sup> Gerard Manley Hopkins *apud* Muller. 2003. *Gerard Manley Hopkins and Victorian Catholicism. A Heart in Hiding*. Nueva York: Routledge. p. 106. De acuerdo con Muller, el año de 1885, año en el que escribió la carta a Bridges, no fue de escasa producción poética para Hopkins sino que el poeta encontraba que su creación era incompatible con su vocación eclesiástica.

<sup>62</sup> Rebecca Melora Corinne Boggs. “Poetic Genesis, the Self, and Nature's Things in Hopkins”. *Studies in English Literature, 1500-1900 (SEL)* 1997 Autumn; 37 (4). p. 850.

hacia el final del soneto de Donne en tanto que ambos utilizan imágenes de agua estrechamente relacionadas con la purificación y renovación.

Las imágenes podrán pertenecer al mismo campo semántico, pero los poetas las llevan en direcciones distintas. Donne pide que se forme un torrente a partir de la sangre de Cristo y sus lágrimas para inundar o ahogar sus pecados, lo cual implica una imagen con una fuerte carga destructiva, que no puede sino recordarnos el Diluvio Universal: “Oh! of thine onely worthy blood,/ And my teares, make a heavenly Lethean flood,/ And drowne in it my sinnes black memorie;” (vv.10-12). La penitencia y congoja del poeta, representada por sus lágrimas, interviene también en la renovación. La relevancia de las lágrimas coincide con las características de la petición, segunda parte de la estructura ignaciana, donde el ejercitante solicita a Dios experimentar un ánimo acorde al tema de la meditación.<sup>63</sup> En este caso, Donne solicita el llanto en vista de que el ejercicio meditativo lidia con sus pecados y condenación.

Si se contrapone esta petición a la expresada por el hablante de Hopkins, se encuentra que el padre jesuita no hace referencia a la sangre de Cristo ni a su propia pena en la imagen acuosa con la que culmina el soneto. En “Thou art indeed just, Lord” la renovación representada por la lluvia proviene sólo de Dios; ésta además, no implica la destrucción como se observa en la imagen de Donne, sino que evoca la fertilidad.

Encontramos además que, hacia el final del soneto, la argumentación de Hopkins realiza un movimiento contrario al que aparece en Donne. En “If poysonous minerals” Donne manifiesta su preocupación por obtener la misericordia y el perdón de Dios. Para esto, pide a Dios que se olvide de sus pecados y hasta del poeta mismo, cuando otros piden que los recuerde: “That thou remember them, some claime as debt,/ I thinke it mercy, if

---

<sup>63</sup> Ver Saint Ignatius. *op. cit.* p. 19.

thou wilt forget.” (vv. 13-14) Por su parte, en “Thou art indeed just, Lord”, Hopkins realiza la petición contraria. Pide a Dios que lo recuerde y que le envíe la inspiración que necesita para crear. En este sentido, podemos entender el dístico de Donne como una respuesta a la petición de Hopkins.

Esta afirmación cronológicamente absurda, cobra sentido si consideramos que un hipotexto y un hipertexto pueden afectarse de manera recíproca. Así como Borges y Bloom, entre otros, afirman que la lectura de un autor posterior puede afectar nuestra lectura de uno de sus precursores, el “fantasma” de Donne se encuentra presente en nuestra lectura de Hopkins. Es decir que un verso de Donne bien puede rebatir uno de Hopkins, dado que los dos autores han sido asimilados por el lector y dialogan a través de éste. Además, ambos poetas se encuentran en el campo común de los *Ejercicios* de San Ignacio, por lo que es posible que entablen discusiones entre sí, dado que ambos debaten con el texto ignaciano. Para Andor Gomme el soneto de Donne constituye un comentario acerca del de Hopkins:

Donne seeks to subdue his own person; and there is perhaps something in his final couplet [...] that can be taken as a commentary on Hopkins's sonnet. Hopkins (like Jeremiah) is claiming the *right* to be remembered; for it is more than a prayer that we have in the last line: in view of what has gone before the line becomes a pleading for recognition, that justice may be done and seen to be done. Donne's poem seems to me to have altogether more humility; and the generalising power that I noted is significant here, for unlike Hopkins, Donne is not setting himself up in contrast to a portion of humankind. In his plight he is one with all men.<sup>64</sup>

El comentario de Gomme nos lleva a recordar la imagen de Dios como juez y del hablante tratando de salvarse argumentando sus derechos. Como desde el inicio de “Thou art indeed just, Lord”, los *Ejercicios* se encuentran detrás de esta imagen así como el libro

---

<sup>64</sup> Gomme. *op. cit.* pp. 330-331.

de Jeremías: "...remember and do not break thy covenant with us."<sup>65</sup> "If poysonous minerals" es entonces una respuesta al reclamo expresado por Jeremías y reproducido por Hopkins.

Aunque efectivamente este soneto de Donne parece más humilde que el de Hopkins y el "yo" que aparece en "If poysonous minerals" es menos individual, Donne no escapa al egocentrismo en sus peticiones hacia la divinidad en otros de los *Holy Sonnets*. En "O might those sighes and teares" se observa un argumento similar al que ocurre tanto en "If poysonous minerals" como en "Thou art indeed just, Lord":

Th' hydropique drunkard, and night-scouting thiefe,  
The itchy Lecher, and self tickling proud  
Have the remembrance of past joyes for reliefe  
Of comming ill. To (poor) me is allow'd  
No ease...(vv. 9-13)

El poeta contrapone la situación de otros pecadores a la suya, lamentándose de que él, a diferencia de otros, no obtiene ningún consuelo del recuerdo de sus pecados. El adjetivo "poor", que en la edición de Grierson aparece enfatizado por ser parentético, dota de un tono melodramático a la lamentación de Donne.

La comparación entre otros pecadores y la voz poética se observa en distintos sonetos tanto de Hopkins como de Donne. Este motivo puede encontrarse en San Ignacio, en la meditación sobre el infierno. La petición de este ejercicio tiene el propósito de exaltar la devoción del ejercitante mediante el miedo al castigo eterno:

Here it will be to ask for an interior sense of the suffering undergone by the damned so that if through my faults I should ever forget the love of the eternal Lord, at least the fear of punishments may help me not to fall into sin.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Jeremiah 14.21. 2001. *The New Oxford Annotated Bible*. Edición Herbert G. May y Bruce M. Metzger. Nueva York: Oxford University Press. p. 931.

<sup>66</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 25.

En ambos poetas encontramos una correlación entre el pecado propio y los pecados de los condenados al infierno. Al mismo tiempo se exponen las penas del poeta en comparación con las almas condenadas.

Quizá el ejemplo más claro de este motivo ignaciano dentro de los *Sonnets of Desolation* se observe en “I wake and feel the fell of dark”. El soneto comienza con una dramática descripción del sufrimiento experimentado por el poeta. En una peculiar *compositio loci* imagina la oscuridad de la noche como el escenario de su sufrimiento y se dirige a su propio corazón, el cual lo acompaña en la oscuridad de la noche. La oscuridad, nos dice Hopkins, abarca no sólo una noche sino que se extiende a toda su vida:

I wake and feel the fell of dark, not day.  
What hours, O what black hōurs we have spent  
This night! what sights you, heart, saw, ways you went!  
And more must, in yet longer light’s delay.  
With witness I speak this. But where I say  
Hours I mean years, mean life. (vv. 1-6)

Más tarde encontramos que la causa de sufrimiento proviene del decreto o incluso la maldición de Dios, de quien la voz poética no obtiene ninguna respuesta.

And my lament  
Is cries countless, cries like dead letters sent  
To dearest him that lives alas! away. (vv. 6-8)

Hacia el final del mismo soneto se observa la comparación que Hopkins establece entre él y los condenados, “the lost”. Se aprecia también, en el sexteto, un deterioro del “yo” y del alma, el cual Hopkins señala y lamenta:

I am gall, I am heartburn. God’s most deep decree  
Bitter would have me taste: my taste was me;  
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.  
Selfyeast of spirit my selfstuff sours. I see  
*a dull dough*  
The lost are like this, and their loss to be  
*scourge*

Their sweating selves as I am mine, but worse  
*As I am mine, their sweating selves;* (vv. 9-14)

El deterioro del “yo” está expresado por términos estrechamente ligados a lo corporal: huesos, carne, sangre, sudor. Asimismo, el deterioro del alma aparece mediante una imagen bastante tangible o física en la versión alterna, donde se le compara con “a dull dough”. El sentido del gusto es central en este pasaje. La esencia (“selfstuff”) del hablante es amarga y agria; el hablante se ve forzado a probar su propio cuerpo y no el de Cristo, una imagen eucarística distorsionada que se tratará en un capítulo posterior.

Parini observa una similitud entre éste y el soneto de Donne “Oh my blacke Soule!”, en tanto que ambos suponen un estricto y dramático proceso de autoexamen. Si bien en este soneto el hablante no se compara con otros pecadores como en “O might those sighes and teares”, sí encontramos una profunda preocupación por el pecado propio. Asimismo el apóstrofe dirigido al alma del hablante contiene una fuerte carga de autodesprecio, en tanto que la califica como un traidor o un ladrón. Parini encuentra en el ejercicio sobre el infierno y el pecado antes citado, la fuente del desprecio del hablante hacia su propia alma en “Oh my blacke Soule!” y “I wake and feel the fell of dark”:

Both poems have a common source in the Ignatian meditation on sin and hell found in the First Week of the *Exercises*: “Let me consider all my own corruption and foulness of body. Let me see myself as a sore and an abscess from whence have come forth so many sins, so many evils, and the most vile poison”. Such meditations were supposed to lead the exercitant into rigorous self-examinations. For Ignatius self knowledge is a necessary prerequisite for devotion...<sup>67</sup>

Existe, sin embargo, una discrepancia importante entre los dos poemas. Mientras que en Donne el autodesprecio conduce a la devoción y a la purificación del alma, en Hopkins la purificación está fuera del alcance del hablante; la autoexaminación, por lo

---

<sup>67</sup> Parini. *op. cit.* p. 309.

tanto, no cumple el propósito ignaciano por completo. Hopkins tampoco realiza el coloquio donde, de acuerdo con la meditación sobre el pecado antes mencionada, el hablante manifiesta su agradecimiento hacia Dios y su deseo por enmendar sus pecados.<sup>68</sup> Más aún, el soneto de Hopkins está caracterizado por la imposibilidad de establecer un coloquio, como se observa en el verso "...cries like dead letters sent/To dearest him that lives alas! away" (vv. 7-8). En Donne, por otro lado, si bien no encontramos un coloquio directo con Dios, sí se observa el arrepentimiento del poeta y la posibilidad de que obtenga la gracia.

Parini señala además que la autoexaminación en Hopkins y en Donne se realiza con la intención de alcanzar un dramatismo acorde a la meditación: "Hopkins like Donne, uses this kind of self-examination for dramatic purposes".<sup>69</sup> En el soneto de Donne, este propósito es evidente desde el primer verso, dado el dramatismo del apóstrofe con el cual comienza el soneto: "Oh my blacke Soule! now thou art summoned/By sicknesse, deaths herald, and champion." A pesar del dramático comienzo el alma de Donne sí puede acceder a la gracia divina mediante el arrepentimiento: "Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke..." Parini observa la misma exageración en Hopkins. En particular, la comparación entre el dolor sufrido por la voz poética y la pena eterna de los condenados es desproporcionada. Sin embargo la exageración de Hopkins no es gratuita en tanto que cumple el propósito de exaltar el dramatismo del soneto. De acuerdo con Parini, el hecho de que Hopkins admita que su sufrimiento no es tan grande como el de los condenados revela que ha estado exagerando a lo largo de la comparación:

Clearly he does not include himself among the damned, who are far worse off than he. This passage is crucial, to my mind, for it shows that Hopkins

---

<sup>68</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 23. Ver Capítulo 2. 1.

<sup>69</sup> Parini. *op. cit.* p. 309.

had been exaggerating his own sense of damnation for the purposes of the meditation and the dramatic quality of the sequence.<sup>70</sup>

Me parece que Parini pasa por alto la ambigüedad de los últimos versos. Si bien en primera instancia pareciera que la afirmación de Hopkins coloca el sufrimiento de los condenados en una escala más alta, la sintaxis de la última oración admite también la lectura opuesta. Si se toman en cuenta las dos versiones del último verso, se observa que el poeta y los condenados son equiparados por medio de un símil. Ambas partes del símil intercambian lugares en las dos versiones alternas sin afectar el sentido del enunciado. Asimismo, la frase “but worse” se encuentra separada por una coma (o punto y coma en la otra versión) por lo que dicha frase puede recaer en cualquiera de las dos mitades del símil. Por tanto la ambigüedad en la sintaxis de Hopkins no permite discernir con exactitud si las penas de los condenados son peores a las del poeta, o sí éste sufre penas peores a las de los condenados.

Daniel Harris señala dicha ambigüedad como una de las razones por las cuales no puede leerse el final de este soneto desde la visión ignaciana en la que se alcanza la devoción por medio de la meditación sobre los pecados, como sí sucede en el caso de Donne:

Although in the final tercet the speaker seemingly distinguishes between himself and “the lost,” he twice likens the damned to himself, in fact posits himself as the type of misery—and not vice versa. It is a common misreading of this closure to suppose that the speaker believes himself redeemed in Christ and thus calls the lot of the damned “worse” than his own; but neither the grammatical structure of the tercet nor the evidence of Hopkin’s revisions supports such a conventional, and thoroughly Ignatian view.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> Harris. *op. cit.* p. 111.

Hopkins, en un comentario en torno el pasaje de San Ignacio sobre el sufrimiento de los condenados, afirma que las penas de los condenados al infierno distan de las sufridas por medio de los sentidos en tanto que las primeras se producen en la imaginación y, además, afirma, quizás sean más intensas que las sensoriales.<sup>72</sup> No debe pasarse por alto que la pena que expresa Hopkins no es sólo corporal sino espiritual, en tanto que son él y su corazón los que atraviesan por esta dura prueba.

De lo anterior se extrae que, aunque el discurso de “I wake and feel the fell of dark” sea intensamente dramático, Hopkins no exagera en su impresión de estar condenado, como afirma Parini. Hopkins, a diferencia de Donne, nunca muestra fe en recibir la gracia divina tras su sufrimiento. Asimismo, el autodesprecio manifestado por esta voz no conduce a la devoción, en tanto que el soneto carece de coloquio.

Hemos visto a lo largo de esta sección las muchas coincidencias en la forma en que los poetas asimilan el material de los *Ejercicios espirituales* para desarrollar en sus sonetos versiones propias de las meditaciones ignacianas. Tanto los *Holy Sonnets* como los *Sonnets of Desolation* se encuentran permeados por los *Ejercicios* en su estructura, imaginería, temas e ideología. Por lo cual una interpretación de estas secuencias estaría incompleta si no se toma en cuenta el texto de San Ignacio, como afirma Parini:

In summary, both Donne and Hopkins looked to Ignatius for inspiration and meditative discipline; to ignore this fact may lead to a serious misreading of the “Holy Sonnets” and the “Terrible Sonnets”.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> “Also he [San Ignacio] speaks of the present condition of the lost, who are disembodied; therefore it is, I suppose, that he mingles without reserve or remark physical and figurative things, like brimstone and tears (which the disembodied soul cannot shed) and the worm of conscience. And as it is by the imagination that we are to realize these things so I suppose it to be by the imagination that the lost suffer them and that as intensely as by the senses or it may be more so.” (Hopkins, “Spiritual Writings” 136.)

<sup>73</sup> Parini. *op. cit.* p. 311-12.

También hemos encontrado discrepancias muy significativas en las transformaciones que En general puede afirmarse que el esquema ignaciano es más fácilmente identificable en Donne, mientras que en Hopkins sufre una transformación más violenta, lo cual no significa que Donne no rompa el esquema meditativo en ocasiones. realizan uno y otro poeta. Como dije anteriormente, la peculiar flexibilidad de los *Ejercicios* permite que se produzcan hipertextos muy distintos sin que se pierda la posibilidad de identificar el texto ignaciano como hipotexto.

¿Es suficiente el vínculo entre los poetas para afirmar que los *Holy Sonnets* son un hipotexto de los *Terrible Sonnets*? En principio, el hecho de que ambos sean hipertextos de los *Ejercicios* no significa que sostengan una relación hipertextual entre sí. A pesar de la cercana relación de ambos con San Ignacio, resulta forzado considerar a los *Sonnets of Desolation* como hipertexto de los *Holy Sonnets*. De acuerdo con Genette, un texto constituye un hipertexto de otro si debe su existencia y se origina a partir de éste mediante una transformación.<sup>74</sup> Hemos visto cómo cada secuencia de sonetos por separado cumple con estas condiciones de la hipertextualidad en relación con los *Ejercicios*. Sin embargo, no puede afirmarse que los sonetos de Hopkins sean transformaciones de los de Donne. Los *Terrible Sonnets* no deben su existencia a los *Holy Sonnets*. Un lector consciente de este hecho, puede, no obstante, encontrar que los sonetos de Hopkins evocan a los de Donne.

---

<sup>74</sup> “To view things differently, let us posit the general notion of a text in the second degree [...]i.e., a text derived from another preexistent text. This derivation can be of a descriptive or intellectual kind, where a metatext (for example, a given page from Aristotle Poetics) “speaks” about the second text (Oedipus Rex). It may yet be of another kind such as text B not speaking of text A at all but being unable to exist, as such, without A, from which it originates through a process I shall provisionally call transformation, and which it consequently evokes more or less perceptibly without necessarily speaking of it or citing it. The Aeneid and Ulysses are [...] hypertexts of the same hypotext...” (Genette 5)

Ante dos textos que no se refieren entre sí explícitamente, la decisión interpretativa, como afirma Genette, reside en el lector: “The less massive and explicit the hypertextuality of a given work, the more does its analysis depend on constitutive judgment: that is, on the reader’s interpretative decision.”<sup>75</sup> No hay que perder de vista el hecho de que probablemente los *Terrible Sonnets* evoquen los sonetos meditativos de Donne debido a las afinidades entre los poetas que mencionaba al inicio de este inciso, y no a una transformación como la que describe Genette, quien también establece que, aunque todos los textos son potencialmente hipertextuales, la existencia de un hipotexto es a veces demasiado incierta para ser la base de una lectura hipertextual.<sup>76</sup>

Por tanto, no pretendo explorar la hipertextualidad directa entre Donne y Hopkins. Lo que propongo en el análisis aquí expuesto es tomar como base el entramado hipertextual que existe entre ambos grupos de sonetos y San Ignacio para realizar una lectura de ambos poetas mediante el hilo conductor de la meditación ignaciana. Es sólo a través de la triangulación que va de Donne a San Ignacio y de éste a Hopkins que puede establecerse una lectura hipertextual que incluya a los *Holy Sonnets* y a los *Sonnets of Desolation*.

---

<sup>75</sup> Genette. *op. cit.* p. 9.

<sup>76</sup> Cf. Allen. *op. cit.* p. 111- 112.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 Ejemplos de agramaticalidades, matrices e hipogramas en Donne y Hopkins

En este inciso contrastaré los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets* desde un enfoque distinto; utilizaré el acercamiento intertextual a la poesía que Riffaterre presenta en *Semiotics of Poetry*. Este enfoque permitirá describir de manera detallada los fenómenos que ocurren cuando los poetas se apropian de textos anteriores para transformarlos en sus sonetos. A partir de esta descripción podremos trazar relaciones más claras entre los intertextos comunes a los sonetos y entre los sonetos mismos. En particular deseo exponer ciertos intertextos bíblicos que comparten Donne y Hopkins con el propósito de que el análisis aquí presentado sirva como base para la posterior discusión sobre las imágenes eucarísticas y del Apocalipsis en sus sonetos.

De acuerdo con Riffaterre, en un texto el lector puede identificar el intertexto al que éste hace referencia por medio de lo que él denomina “agramaticalidades”. Para Riffaterre, el proceso de significación o *semiosis*, se lleva a cabo cuando el lector encuentra en el poema palabras o frases en apariencia ajenas al tema o el contexto del mismo; esto es, ajenas al nivel mimético del texto. El lector debe entonces reformular e integrar dichas frases dentro de otro sistema. Riffaterre describe así este proceso:

The ungrammaticalities spotted at the mimetic level are eventually integrated into another system. As the reader perceives what they have in common, as he becomes aware that this common trait forms them into a paradigm, and that this paradigm alters the meaning of the poem, the new function of the ungrammaticalities changes their nature, and now they signify as components of a different network of relationships.<sup>1</sup>

El signo poético para Riffaterre tiene un carácter dual en tanto que es textualmente no gramático e intertextualmente gramático, lo cual indica que si bien no encuentra un

---

<sup>1</sup> Riffaterre. *op. cit.* p. 4.

lugar coherente dentro del sistema mimético del texto, es apropiado dentro del sistema semiótico.<sup>2</sup> La importancia de las agramaticalidades, por tanto, es que permiten que el lector perciba el intertexto, el cual contiene el significado del texto.

Para Riffaterre no es necesaria la identificación exacta de un intertexto para que el lector perciba que éste existe:

The analyst or professional critic/reader must seek and will usually eventually find a matrix text (or texts), but the success or failure of this quest is, in a sense, irrelevant to the experience of intertextual reading: as Riffaterre has himself affirmed, “the only requisite [for reading] may be a *presupposition* of intertext”<sup>3</sup>

De acuerdo con este planteamiento, incluso si el lector no conoce el intertexto al que el poema hace referencia, aun así percibirá una agramaticalidad que le indique que tal intertexto existe. Más aún, el lector, desde el inicio de una lectura intertextual de un poema, debe presuponer la existencia de tal intertexto.

Del fragmento anterior se desprende también un concepto fundamental de la teoría de Riffaterre que ya he abordado brevemente en el capítulo 1, es decir el de matriz.<sup>4</sup> Este concepto es relevante para esta discusión en tanto que en este inciso analizaré cómo el reconocimiento de la matriz de un soneto de cada autor puede conducir a encontrar relaciones entre ellos que de otra manera no son perceptibles. La constitución de un texto a partir de su matriz sigue dos posibles patrones: de expansión o de conversión. Riffaterre determina así las reglas de cada patrón: “Rule: *Expansion transforms the constituents of the matrix sentence into more complex forms.*”<sup>5</sup> “Rule: *Conversion transforms the constituents*

---

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 165.

<sup>3</sup> Michael Worton y Judith Still. 1990. *Intertextuality. Theories and practices*. Edición Michael Worton y Judith Still. Manchester y Nueva York: Manchester University Press. p. 26.

<sup>4</sup> Riffaterre. *op. cit.* p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid.* pp. 47-48.

*of the matrix sentence by modifying them all with the same factor.*”<sup>6</sup> No obstante, debe utilizarse este concepto con cautela en tanto que puede caerse en la tentación de situar todo el sentido de un poema en una sola frase, lo cual puede parecer un tanto simplista.

Otro concepto de la teoría de Riffaterre que será de gran utilidad para esta discusión es el de hipograma. Este concepto parte de la idea de que ciertas palabras, o frases poseen en principio una función poética para el lector.<sup>7</sup> De acuerdo con Riffaterre, la carga poética de estas frases se forma mediante derivación hipogramática. “[T]he production of the poetic sign is determined by *hypogrammatic derivation: a word or phrase is poeticized when it refers to (and, if a phrase, patterns itself upon) a preexistent word group*”<sup>8</sup> (cursivas en el original). Es decir que los signos obtienen su carácter poético cuando refieren a otro grupo de palabras preexistente, el cual Riffaterre denomina como hipograma.

El hipograma se trata de un sistema de signos ya establecido, puede ser tan amplio como un texto, puede encontrarse en potencia y presentarse en el lenguaje u observarse en otro texto escrito.<sup>9</sup> A partir de las agramaticalidades, el lector deduce la existencia de un hipograma; cada sección del poema constituye una referencia a éste. Los signos poéticos refieren a un hipograma preexistente al mismo tiempo que constituyen una derivación de la matriz. Los hipogramas pueden ser clichés, presuposiciones, citas textuales o sistemas descriptivos previamente establecidos. Los hipogramas, sin embargo, sólo se encuentran referidos por los signos poéticos o en forma de fragmentos en el texto, nunca en su totalidad.

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>7</sup> Allen. *op. cit.* p. 122.

<sup>8</sup> Riffaterre. *op. cit.* p. 21.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 21.

Por último, debe tomarse en cuenta el concepto de los interpretantes. Riffaterre utiliza este concepto para referirse a las palabras o textos que sirven como mediadores entre el poema y un intertexto o hipograma. Estos pueden ser palabras con más de un sentido o ambigüedades que produzcan dos lecturas diferentes o dos textos alternos dentro del mismo poema. También pueden tratarse de citas textuales. En todos los casos, los interpretantes servirán como guía al lector para realizar una lectura del poema en relación a sus intertextos, en tanto que un interpretante establece el vínculo entre texto e intertexto ya que resulta pertinente en ambos sistemas de significación.<sup>10</sup>

Al realizar una lectura de los sonetos de Donne y de Hopkins prestando atención a las agramaticalidades que se reconocen, es posible identificar puntos de coincidencia entre ambos sonetistas en cuanto a los intertextos a los que conducen. Tanto los *Holy Sonnets* como los *Terrible Sonnets* se encuentran prolíficamente cargados de referencias a otros textos. Tan importantes como los textos ignacianos son el Antiguo y Nuevo Testamento como intertextos de estas secuencias de sonetos. Esto no resulta sorprendente en absoluto dado que es de esperarse que el material bíblico esté infiltrado profundamente en la poesía de dos autores con una vida tan ligada a la religión. Lo anterior hace que las intertextualidades bíblicas sean inagotables en los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets*. No es mi intención reunir exhaustivamente el vasto número de referencias bíblicas en estos dos grupos de sonetos, pero sí estudiaré la forma en que la Biblia se infiltra en la dicción y la composición de ambos poetas.

En el caso de los *Holy Sonnets*, las agramaticalidades que se encuentran siguen muy de cerca el modelo de Riffaterre, en tanto que se trata de palabras aparentemente ajenas al contexto religioso de los sonetos, pero que, dado que son consistentes entre sí, implican la

---

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 81.

existencia de un intertexto. Si se observa, por ejemplo el soneto “Father, part of his double interest”, se nota de inmediato que se encuentra plagado de términos legales, particularmente referentes a la herencia:

Father, part of his double interest  
Unto thy kingdome, thy Sonne gives to mee,  
His joynture in the knottie Trinitie  
Hee keeps, and gives to me his deaths conquest.  
This Lambe, whose death, with life the world hath blest,  
Was from the worlds beginning slaine, and he  
Hath made two Wills, which with the Legacie  
Of his and thy kingdome, doe thy Sonnes invest.  
Yet such are thy laws, that men argue yet  
Whether a man those statutes can fulfill;  
None doth; but all-healing grace and spirit  
Revive again what law and letter kill.  
Thy laws abridgement, and thy last command  
Is all but love; Oh let this last Will stand!

En primera instancia la inclusión de términos legales parecería un elemento extraño dentro del ámbito religioso en el que se inserta el soneto, pero en un segundo acercamiento se observa que el tema de “Father, part of his double interest” es en efecto la ley. Las dos leyes de las cuales habla el soneto corresponden a la ley del Antiguo y del Nuevo Testamento. Donne señala estas dos leyes como la herencia de Cristo que, a su muerte, constituyen el legado del poeta. Como se observa en el sexteto final, existe una oposición entre ambas leyes, la cual puede resolverse en tanto que la última contiene o es una abreviación (*abridgement*) de la primera. La exclamación, o más bien el ruego, del último verso toma la forma de una argumentación legal. El hablante realiza un llamado a que se le reconozca el “derecho” que posee sobre la salvación, en tanto que es heredero del reino de Dios.

Las agramaticalidades de este soneto conducen al lector hacia la oposición entre la ley del Antiguo Testamento y su abreviación en el Nuevo Testamento. El hipograma que se

insinúa mediante tal oposición, podría encontrarse en el famoso versículo: “I give you a new commandment, that you love one another.”<sup>11</sup> La matriz del soneto está vinculada estrechamente con el hipograma, en tanto que la primera podría formularse como: “Que sea la ley de tu hijo la que me salve”. Como ya mencioné, esto no significa que el sentido del soneto se reduzca a esta frase. El especular sobre la matriz de este soneto simplemente permite suponer un intertexto; en este caso el versículo de Juan en el Nuevo Testamento se antoja como un intertexto muy probable.

El soneto de Donne puede entenderse como una expansión de este versículo. El soneto transforma los componentes del hipograma en forma de una metáfora extendida que abarca el soneto entero. La metáfora extendida, muy cercana al concepto (*conceit*) de la poesía metafísica, es una de las formas de expansión más fáciles de identificar de acuerdo con Riffaterre.<sup>12</sup>

Dentro de la expansión que implica el soneto “Father, part of his double interest”, encontramos también que el versículo de Juan se encuentra sintetizado en los últimos versos, constituyendo así una perífrasis de la frase contenida en el Evangelio. Es decir que Donne abrevia aún más la ya de por sí abreviada ley divina.

En el caso anterior, debe considerarse el comentario que hace Jonathan Culler acerca de lo altamente determinado que es el signo poético para Riffaterre: “[P]oetic signs are powerfully overdetermined: they both refer to a pre-existing hypogram and are variants or transformations of the matrix.”<sup>13</sup> Los últimos versos del soneto de Donne pueden entenderse entonces como una referencia al Evangelio de Juan y también como una reelaboración o variante de la matriz del poema.

---

<sup>11</sup> John 13.34.

<sup>12</sup> Riffaterre. *op. cit.* p. 47-48.

<sup>13</sup> Jonathan Culler *apud* Graham Allen. *op. cit.* p. 124.

En el último verso de este soneto también puede observarse cómo la palabra *will* cumple la función de interpretante, de acuerdo con el concepto que define Riffaterre. En este soneto, *will* puede leerse como la voluntad de Dios, mediante la cual el hablante alcanza la salvación. Pero si se lee en conjunto con los otros términos tomados del lenguaje legal, esta voluntad es la última, es decir el testamento (en el sentido legal).<sup>14</sup> El interpretante *will* es del tipo que Riffaterre define como signo dual<sup>15</sup> en tanto que es prudente dentro de dos sistemas de signos, por lo cual sirve de vínculo entre la jerga legal y el lenguaje religioso. La palabra *will* como interpretante es la articulación que permite la coexistencia de los dos textos alternos dentro del soneto. Por supuesto que el lector no debe decidir entre uno u otro texto sino que debe tomar en cuenta ambos al realizar su lectura.

Debemos reconocer también que el hipograma de “Father, part of his double interest” puede identificarse a partir de palabras que poseen una carga poética de antemano, además de estar asociadas comúnmente al ámbito religioso. Por lo tanto, palabras como *law, love, grace, lamb, kingdom* que Donne emplea en el texto anterior se encontrarán también en muchos otros poemas religiosos, las más de las veces refiriéndose a intertextos similares o idénticos. En particular, *lamb* produce un eco al menos de un versículo del Apocalipsis: “and all inhabitants of the earth will worship it, everyone whose name has not been written from the foundation of the world in the book of life of the Lamb that was

---

<sup>14</sup> Sobre el juego que establece Donne entre testamento y voluntad puede considerarse también la observación de Helen Gardner en su comentario sobre este poema donde menciona el siguiente fragmento tomado de los sermones de Donne: “The two Volumes of the Scriptures are justly, and properly called two Testaments, for they are *Testatio Mentis*, The attestation...of the will and pleasure of God, how it pleased him to be served under the Law, and how in the state of the Gospell. But...the Testament, that is, The last Will of Christ, Jesus, is this speech...to his Apostles, of which this text is a part... By this Wil then, ...having given them so great a Legacy, as *a place in the kingdom of heaven*, yet he adds a codicil, he gives more, he gives them the evidence by which they should maintain their right to that kingdom, that is the testimony of the Spirit, *The Comforter, the Holy Ghost*, whom he promises to send to them.” (Sermons, ix. 232.) (Gardner 77)

<sup>15</sup> “The dual sign is an equivocal word situated at the point where two sequences of semantic or formal associations intersect.” (Riffaterre 47-8)

slaughtered.”<sup>16</sup> Como veremos en el inciso siguiente las referencias apocalípticas abundan en Donne y en Hopkins, por lo que no deben pasarse por alto las leves resonancias apocalípticas del soneto anterior.

Por supuesto que en Hopkins también encontraremos algunas de estas palabras cargadas de referencias dentro del contexto religioso. En particular el soneto “To what serves Mortal Beauty?” comparte algunos de estos términos con “Father, part of his double interest”. Asimismo, las agramaticalidades en Hopkins (en el sentido riffateriano, pues las otras son incontables) evocan hipogramas que pueden relacionarse con los que aparecen en Donne:

To what serves mortal beauty | —dangerous; does set danc-  
Ing blood—the O-seal-that-so | face, prouder flung the form  
Than Purcell tune lets tread to?| See, it does this: keeps warm  
Men’s wits to the things that are; | what good means—where a glance  
Master more may than gaze, | gaze out of countenance.  
Those lovely lads once, wet-fresh | windfalls of war’s storm,  
How then should Gregory, a father, | have gleanèd else from swarm-  
Èd Rome? But God to a nation | dealt that day’s dear chance.  
To man, that once would worship | block or barren stone,  
Our law says: Love what are | love’s worthiest, were all known;  
World’s loveliest—men’s selves. Self | flashes off frame and face.  
What do then? how meet beauty? | Merely meet it; own,  
Home at heart, heaven’s sweet gift; | then leave, let that alone.  
Yea, wish that though, wish all, | God’s better beauty, grace.

Quizá en uno de los sonetos menos melancólicos dentro de los *Sonnets of Desolation*, Hopkins elabora aquí la idea, cara al poeta, de que la belleza terrenal es un reflejo de la divina. A diferencia de lo que ocurre en Donne, las agramaticalidades de este soneto, aunque muchas, no refieren tan directamente a un hipograma en específico. Lo que sí es posible es identificar en Hopkins, al igual que en Donne, la aparición de la ley divina. La agramaticalidad de la palabra *law* dentro del contexto de la belleza mortal y divina no es

---

<sup>16</sup> Revelation 13. 8. p. 173.

tan evidente como lo era en el soneto de Donne. Esto se debe a que dicho término no encuentra un eco en otras palabras que conduzcan al mismo contexto. Sin embargo la distribución de los versos de Hopkins concede cierto peso a la ley, especialmente por la pausa que se crea por medio de los dos puntos. Asimismo, la nueva ley está referida por la agramaticalidad que se produce con la repetición de la palabra *love* y sus derivados como *lovely* y *loveliest*. Hopkins, a diferencia de Donne, no enuncia directamente las dos leyes, pero la ley del antiguo testamento sí aparece de manera indirecta en el verso anterior: “To man, that once would worship | block or barren stone” (v. 9). Este verso crea una agramaticalidad, tenue pero reconocible que conduce a los mandamientos del Éxodo<sup>17</sup>. Tras esta mención sesgada de la ley del Antiguo Testamento, Hopkins alude, de manera más directa, a la ley del Nuevo Testamento: “Our law says: Love what are | love’s worthiest, were all known/ World’s loveliest —men’s selves.” (v. 10-11). Norman Mackenzie señala este verso como referencia a un versículo del Evangelio de Lucas<sup>18</sup>. Creo muy probable que en este caso el hipograma no sólo se encuentre en Lucas sino también en el versículo de Juan que identifiqué como hipograma del soneto de Donne. El hipograma proveniente de Juan tiene más peso en Donne que en Hopkins, en tanto que “Father, part of his double interest ” se construye a partir de éste, además de estar estrechamente relacionado con la matriz del poema. Por otra parte, en Hopkins el texto del Evangelio es sólo parte de la argumentación que sirve para tratar el tema principal del soneto, es decir la belleza.

El hipograma sufre una transformación mayor en el caso de Hopkins. Mientras que en Donne teníamos una síntesis sumamente escueta de la nueva ley en “all but love”,

---

<sup>17</sup> “You shall not make for yourself an idol [...] You shall not bow down to them or worship them; for I the Lord your God am a jealous God...” (Exodus 7.3. p. 111.)

<sup>18</sup> Luke 10:27. “Love...thy neighbour” (Norman Mackenzie. 1990. “Commentary on Poems”. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Norman H. Mackenzie. Oxford, Nueva York y Toronto: Clarendon Press, Oxford. p. 454.)

Hopkins realiza una elaboración sobre el mismo hipograma que deriva en una frase más compleja y que agrega un nuevo giro al Evangelio. Para Hopkins los dignos de ser amados son los más hermosos, lo cual manifiesta mediante un ingenioso juego fónico donde la palabra *love*, el fonema *wor*, el posesivo y el superlativo intercambian posiciones: “love’s worthiest [...] World’s loveliest”. Además lo que debe amarse, según el soneto, es el ser de los hombres, el cual es un destello proveniente de la apariencia física: “Self | flashes off frame and face” (v. 11).

¿Cuál es entonces la matriz del soneto “To what serves Mortal Beauty”? Considero que, aunque más difícil de identificar que en el caso del soneto de Donne, ésta sí aparece dentro del poema. La matriz puede entenderse como una pregunta con respuesta. La pregunta aparece desde el primer verso, y se reitera y contesta en los últimos tres versos del soneto: “¿Para qué sirve la belleza mortal? Para acceder a la belleza divina.” La gracia, que en Donne aparecía asociada con la ley del Nuevo Testamento, en Hopkins aparece como igual de la belleza divina, lo cual coincide con la matriz del soneto. En Hopkins como en Donne, se observa una expansión de la matriz del soneto. La expansión en el soneto de Hopkins no traduce todos los componentes de la matriz en la misma metáfora, como sucede en Donne, sino que deambula entre la comparación de la belleza con la música en la alusión a Purcell (v. 3) luego con lo visual (vv. 4-5) y más tarde con la ley del Nuevo Testamento entre otras metáforas.

A pesar de que la matriz de “To what serves Mortal Beauty”? no coincide con la del soneto “Father, part of his double interest” sí es más cercana a la que encontramos en otro de los *Holy Sonnets*:

What if this present were the worlds last night?  
Marke in my heart, O Soule, where thou dost dwell,  
The picture of Christ crucified, and tell

Whether that countenance can thee affright,  
 Teares in his eyes quench the amasing light,  
 Blood fills his frownes, which from his pierced head fell.  
 And can that tongue adjudge thee unto hell,  
 Which pray'd forgivenessse for his foes fierce spight?  
 No, no; but as in my idolatrie  
 I said to all my profane mistresses,  
 Beauty, of pittie, foulnesse only is  
 A sign of rigour: so I say to thee,  
 To wicked spirits are horrid shapes assign'd,  
 This beauteous form assures a pitious minde.

Quizá la agramaticalidad más evidente en el soneto anterior sea la inserción de una anécdota referente a la juventud o incluso a la poesía temprana de Donne dedicada al amor mundano (vv. 9-12). Dicha agramaticalidad conduce al que quizás es el argumento central y la matriz del soneto “Beauty, of pittie, foulnesse only is/ A sign of rigour.” (vv. 11-12) El vínculo entre la belleza y la gracia divina en el verso anterior es muy cercano al que teníamos en Hopkins.

Debe tomarse en cuenta que el soneto de Donne está situado en un contexto claramente escatológico, definido así desde el primer verso. En Hopkins, no obstante, puede observarse una referencia al mismo contexto en una agramaticalidad que, aunque evidente, sólo genera un sutil eco escatológico. En la frase “the O-seal-that-so | face”, el extravagante adjetivo formado por cuatro palabras unidas con guiones, encierra en la palabra *seal* una referencia poco clara que sin embargo no escapa a Mackenzie,<sup>19</sup> y que podría suponer un posible hipograma apocalíptico.<sup>20</sup> En el caso de Hopkins resulta más difícil determinar si existe un vínculo entre la salvación en el día del juicio final y la belleza divina, como existe en Donne. A pesar de que quizás no sea del todo atinado considerar al

<sup>19</sup> Cf. Norman Mackenzie. 1990. “Commentary on Poems”. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Norman H. Mackenzie. Oxford, Nueva York y Toronto: Clarendon Press, Oxford. p. 453.

<sup>20</sup> “Do not damage the earth or the sea or the trees, until we have marked the servants of our God with a seal on their foreheads.” (Revelation 7.3. 2001. *New Testament. The New Oxford Annotated Bible*. Edición Michael D. Coogan. Oxford y Nueva York: Oxford University Press. p. 430.)

Apocalipsis como hipograma de “To what serves Mortal Beauty?”, la referencia señalada por Mackenzie debe tomarse en cuenta por la importancia que la palabra *seal* tiene dentro del contexto apocalíptico.

Debe recordarse también que, según Riffaterre, la pertenencia a un género específico, en este caso el poema meditativo, implica que el potencial de asociaciones verbales de un texto se encuentra limitado.<sup>21</sup> Por ejemplo, las asociaciones de la palabra *love* dentro del género meditativo están limitadas en tanto que esta palabra referirá siempre a los mismos intertextos. Estos intertextos, además, se repiten con mucha frecuencia dentro de la literatura religiosa e incluso han llegado a establecerse como clichés o lugares comunes.

Por lo tanto deben tomarse con cautela las coincidencias encontradas aquí en cuanto al material bíblico al que refieren Donne y Hopkins. Sin duda puede argumentarse que todos los poemas religiosos contienen referencias a textos bíblicos, y que cualquier comparación entre dos poetas religiosos ingleses arrojaría una serie de referencias en común como las expuestas en esta sección. Sin embargo me parece importante resaltar los lazos que comunican a un poeta con otro mediante los textos bíblicos, en tanto que se devela la “gramática” común a los *Holy Sonnets* y *Terrible Sonnets*. Los vínculos aquí expuestos servirán para complementar la búsqueda, en el siguiente inciso de relaciones más profundas entre los poetas y San Ignacio en el caso específico de las imágenes eucarísticas y apocalípticas.

En cuanto a la posibilidad de identificar en los *Holy Sonnets* un intertexto de los *Sonnets of Desolation*, la cual se expuso en el capítulo anterior desde la perspectiva

---

<sup>21</sup> Riffaterre. *op. cit.* p. 154. Ver Capítulo 1.3.

genetiana, puede considerarse la distinción que Riffaterre hace entre la intertextualidad aleatoria y la obligatoria:

In recent articles Riffaterre has made it clear that we must distinguish between *aleatory* intertextuality (which is not unlike Barthe's "circular memory" and which allows the reader to read a text through the prism of all and any familiar texts) and *obligatory* intertextuality which demands that the reader take account of hypogrammatic origin.<sup>22</sup>

De acuerdo con lo que propone Riffaterre, al distinguir entre estos dos tipos de intertextualidad y con el análisis realizado en este inciso y el capítulo anterior, puede afirmarse que los *Holy Sonnets* no constituyen uno de los hipogramas que el lector debe reconocer obligatoriamente al leer los *Terrible Sonnets*. Más bien, el lector de los *Sonnets of Desolation* podrá realizar una lectura de éstos con los sonetos de Donne como trasfondo, lo cual es un fenómeno de intertextualidad aleatoria. Adoptar el enfoque de Riffaterre implica que, aunque Donne no constituya un hipograma de los sonetos de Hopkins, sí puede realizarse una lectura intertextual de ambos autores dado que el lector reconoce en los *Holy Sonnets* un texto afin a los *Terrible Sonnets*.

### 3.2 Imágenes escatológicas y eucarísticas en los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation*

...cuando el Juicio retumbe en las trompetas  
últimas y el planeta milenario  
sea obliterado y bruscamente cesen  
¡oh Tiempo! tus efímeras pirámides,  
los colores y líneas del pasado  
definirían en la tiniebla un rostro  
durmiente, inmóvil, fiel, inalterable  
(tal vez el de la amada, quizá el tuyo)  
y la contemplación de ese inmediato

---

<sup>22</sup> Worton y Still. *op. cit.* p. 26.

*rostro incesante, intacto, incorruptible  
será para los réprobos, Infierno;  
para los elegidos, Paraíso.*  
Jorge Luis Borges

La imaginería de los dos grupos de sonetos en cuestión siempre ha provocado en los más diversos lectores una especial fascinación. Ya sea por su carácter tormentoso, violento o desolador, o por su complejidad que en más de una ocasión conduce a la ambigüedad, indeterminación o simplemente al asombro, el conjunto de imágenes que se encuentran tanto en Hopkins como en Donne reciben especial atención de la crítica. Ya que es posible clasificar dicha imaginería en muy diversas formas, y dado que el catálogo de imágenes presentes en los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation* es muy extenso, he decidido concentrarme en dos de las temáticas centrales en la imaginería de estos sonetos, es decir las imágenes relativas a la escatología y aquellas que refieren al sacramento de la Eucaristía. En estos temas es posible encontrar otro estrecho vínculo entre la poesía de Donne y Hopkins, así como una liga entre sus poéticas y el esquema ignaciano el cual otorga una especial importancia a la meditación sobre el ritual eucarístico y sobre el Apocalipsis.

Al fijar mi atención sobre dichas imágenes en estos dos grupos de sonetos, resalta por un lado la recurrencia de éstas y por otro el hecho de que ambos temas se encuentran en más de una ocasión entrelazados en los sonetos tanto de Donne como de Hopkins. Las referencias a la Eucaristía y al Apocalipsis no siempre resultan claras o evidentes; en la mayoría de los casos las referencias son más sutiles. Existe, sin embargo, un número considerable de agramaticalidades (en el sentido en que utiliza el término Riffaterre) que permiten identificar un intertexto relativo al sacramento de la Eucaristía o al libro del Apocalipsis.

Al abordar este tema es necesario tomar en cuenta las afirmaciones de Eleanor J. McNees cuyo estudio vincula a Donne y a Hopkins, entre otros poetas, a través de la importancia que conceden a la Eucaristía en sus poemas. McNees señala que tanto Donne como Hopkins intentan propiciar la Presencia Real de Cristo en su poesía tal como sucede en el ritual eucarístico de acuerdo con la teología tanto católica como anglicana:

They [...] force their words to mime the fraction and communion of the eucharistic ceremony, and they attempt to make their poems elicit a real presence analogous to the Real Presence of Christ in the Eucharist.<sup>23</sup>

Debemos recordar que a diferencia de muchas de las ramas del protestantismo, el anglicanismo se adhiere al dogma de la Presencia Real de Cristo en el vino y la hostia durante la Eucaristía, si bien rechaza la teoría de la transubstanciación propia del catolicismo.<sup>24</sup> Por lo tanto, ambos poetas creían en la Presencia Real y por lo tanto es probable que, como afirma McNees, ambos buscaran reproducir en sus poemas el proceso por el cual Cristo se hace presente en la Eucaristía.

¿En qué se observa esta búsqueda de la Presencia Real? ¿Cómo emplea cada poeta las imágenes eucarísticas? Para abordar estas preguntas es necesario analizar a fondo los sonetos en donde las agramaticalidades apuntan hacia un intertexto ligado a este sacramento. Para conseguir este propósito citaré frecuentemente la tesis de McNees.

En el caso de Donne, quizás convenga abrir la discusión con el que considero como el “más eucarístico” de entre sus sonetos, es decir “Oh my blacke Soule!”. Como observábamos en el capítulo anterior, Donne emplea en este soneto la imagen del alma pecadora como un criminal ante un juez que representa a Dios, la cual toma de los

---

<sup>23</sup> McNees. *op. cit.* p. 9.

<sup>24</sup> Ver Capítulo 1. 2.

*Ejercicios espirituales*. Sin embargo además de esta imagen, Donne emplea un concepto<sup>25</sup>, es decir una metáfora compleja que surge de la correspondencia entre dos objetos sin ninguna relación aparente.

El concepto que se utiliza en “Oh my blacke Soule!”, que quizá está entre los más memorables entre los que se encuentran en los *Holy Sonnets*, se construye a partir de los colores negro, rojo y blanco. En primer lugar el poeta se dirige a su alma la cual define mediante el color negro, color producido por sus pecados: “Oh my blacke Soule! now thou art summoned/ By sicknesse, deaths herald, and champion” (v. 1-2). Al dotar de color a algo inmaterial como el alma, Donne establece la correspondencia que regirá el concepto, es decir el vínculo entre el color y las cualidades espirituales del alma. Tras el concepto del alma como un traidor o un ladrón condenados, Donne retoma el concepto forjado a partir de la coloración de su alma:

Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke;  
But who shall give thee that grace to beginne?  
Oh make thy selfe with holy mourning blacke,  
And red with blushing, as thou art with sinne;  
Or wash thee in Christs blood, which hath this might  
That being red, it dyes red soules to white. (vv. 9-14)

La gracia se obtiene mediante la sangre de Cristo y la Eucaristía. El alma debe antes atravesar por un proceso de contrición, señalado por la vergüenza que tiñe el alma de rojo y el duelo que la vuelve negra, un negro distinto al adjudicado al alma en el primer verso. Para Eleanor McNeese el juego a partir de los colores que establece Donne significa el paso

---

<sup>25</sup> Siempre que utilizo el término “concepto” como figura retórica me refiero a: “A complex and arresting metaphor [...] which stimulates understanding by combining objects and concepts in unconventional ways [...] the term denotes a rhetorical operation which is specifically intellectual rather than sensuous in origin. Its marked artificiality appeals to the power of reason to perceive likeness in naturally dissimilar and unrelated phenomena by abstracting from them the qualities they share.” (*The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. 1994. Ed. T.V.F. Brogan. Nueva Jersey: Princeton University Press. p. 42.)

de las connotaciones seculares de tales colores a connotaciones espirituales. Dicho cambio obedece a la concepción de la sangre de Cristo como conducto para obtener la gracia:

Donne plays on the secular and sacred connotations of black and red throughout the sonnet. After the octet, these secular meanings are “consecrated” to spiritual ones; sinful black becomes the black of holy mourning; red shame washed in Christ’s blood is transformed to pure white. Here, blood, part of the sacrament, is the “conduit of grace” that links man to God.<sup>26</sup>

El proceso de purificación del alma concluye con una imagen paradójica en donde el color rojo del alma, cuando se lava en la sangre roja de Cristo, se cubre de blanco. Tal paradoja representa una agramaticalidad que permite al lector identificar un hipograma en el texto que conduce de manera bastante inmediata al ritual eucarístico y a la institución de la Eucaristía en los Evangelios. A pesar de que la instauración de la Eucaristía aparece en tres de los Evangelios quizás el intertexto que corresponde de manera más inmediata al concepto empleado por Donne se encuentra en Mateo:

Now as they were eating, Jesus took bread, and blessed, and broke it, and gave it to the disciples and said, “Take, eat; this is my body.” And he took a cup, and when he have given thanks he gave it to them, saying, “Drink of it, all of you; for this is my blood of the covenant, which is poured out for many for the forgiveness of sins.”<sup>27</sup>

La institución de la Eucaristía es además uno de los pasajes que San Ignacio recomienda como material de contemplación. San Ignacio describe así el pasaje anterior: “He instituted the most holy sacrifice of the Eucharist, as the greatest sign of his love, saying: “Take and eat...”<sup>28</sup> Además de los anteriores hipogramas, McNees observa también una correspondencia entre la liturgia de la comunión anglicana y el proceso de

---

<sup>26</sup> McNees. *op. cit.* pp. 61-62.

<sup>27</sup> Matthew. 26. 26-28. 2001. *New Testament. The New Oxford Annotated Bible*. Edición Michael D. Coogan. Oxford y Nueva York: Oxford University Press. p. 1207.

<sup>28</sup> Saint Ignatius. *op. cit.* p. 86.

contrición y recibimiento de la gracia por medio de la sangre de Cristo. McNees señala como referente la oración previa a la comunión en el ritual anglicano:

[...] Grant us therefore (gracious Lord) so to eat the flesh of thy dear Son Jesus Christ, and to drink his blood, that our sinful bodies may be made clean by his body, and our souls washed through his most precious blood, and that we may evermore dwell in him, and he in us.<sup>29</sup>

Por lo tanto no es una coincidencia que el octeto inicial del soneto esté dedicado al señalamiento de los pecados del alma y al retrato de ésta a través de las imágenes del traidor y el ladrón. Sólo tras el reconocimiento de la gravedad de los propios pecados puede accederse a la purificación por medio de la Eucaristía. El soneto de Donne entonces no sólo es una reelaboración del esquema ignaciano sino también del ritual eucarístico, en particular en su versión anglicana. Asimismo, la sangre de Cristo es central para el desarrollo argumentativo del poema y en gran medida las imágenes del soneto se encuentran subordinadas a la presencia de este elemento.

Como observamos en el inciso anterior, Donne utiliza en repetidas ocasiones palabras que tienen una fuerte carga religiosa y que refieren a intertextos fácilmente identificables. Esta característica se observa en particular en el caso de las imágenes eucarísticas dado que palabras como sangre, cuerpo, carne, vino o pan, aluden de inmediato al ritual de la comunión. McNees señala que el uso de dichas palabras es una de las características que convierten a los *Holy Sonnets* en recreaciones de la Eucaristía: “Borrowing terms (wine, tears, body, blood) from the only earthly sacrament that merges human and divine, Donne is able to make his poems partial mimeses of Anglican Eucharist.”<sup>30</sup> Por otro lado, se observa el fenómeno que Riffaterre denomina derivación

---

<sup>29</sup> McNees. *op. cit.* pp. 62-63.

<sup>30</sup> McNees. *op. cit.* p. 67.

hipogramática<sup>31</sup>, donde la carga poética de una palabra depende de su relación con un grupo preexistente de palabras. En este caso, la carga poética de las palabras antes citadas está en estrecha relación con su pertenencia a intertextos bíblicos y al ritual eucarístico anglicano.

No obstante, el material de la liturgia anglicana se transforma dentro del soneto de Donne, en tanto que un ritual colectivo se vuelve un proceso de contrición y absolución privado e interno, como señala la propia McNees: “Like the precommunion prayer, the Holy Sonnets attest to the sinner’s unworthiness and plead for cleansing. They transform the corporate language of the communion prayer into a private demand for absolution.”<sup>32</sup> Esta característica del soneto está estrechamente relacionada con el carácter personal de los ejercicios ignacianos al igual que con el “drama interno” el cual Martz define como una de las principales características de la poesía meditativa.

Otro soneto de Donne donde se observa un esquema similar es “If poysonous minerals”. Aquí, como ya se comentó en el capítulo anterior, el poeta manifiesta su envidia por otras criaturas que no pueden ser condenadas. El soneto concluye con una imagen relativa al ritual eucarístico que recuerda en gran medida las imágenes de “Oh my blacke Soule!”:

Oh! of thine onely worthy blood,  
And my teares, make a heavenly Lethean flood,  
And drowne in it my sinnes black memorie;  
That thou remember them, some claime as debt,  
I thinke it mercy, if thou wilt forget. (vv. 10-14)

La sangre aparece nuevamente como elemento purificador. Para obtener el perdón divino, Donne debe purificar su memoria (una de las tres virtudes del alma), que hasta ahora se

---

<sup>31</sup> “[T]he production of the poetic sign is determined by *hypogrammatic derivation*: a word or phrase is poeticized when it refers to (and, if a phrase, patterns itself upon) a preexistent word group.” (Riffaterre 21)

<sup>32</sup> McNees. *op. cit.* pp. 62-63.

encuentra llena de pecados y asociada al color negro, tal como aparece en “O my blacke Soule!”. Para esto es necesario que intervenga la sangre de Cristo conjuntamente con las lágrimas del pecador, que cumplen una función similar a la vergüenza en “O my blacke Soule!”, es decir, la de manifestar el arrepentimiento sincero del pecador. De ambos líquidos se obtiene un torrente que se equipara al río del olvido en el Hades. De esta manera, el perdón aparece representado por su primo, el olvido, en tanto que Donne solicita no que se le perdonen sus pecados sino que se borren de la memoria divina. Dado que la memoria de Dios es infinita, esta petición resulta absurda, por lo que el poeta sabe de antemano que no se cumplirá su ruego.

Las complejas imágenes que Donne hila en torno al tema eucarístico pueden relacionarse con las particularidades de la doctrina anglicana respecto a este ritual. En específico, McNees plantea que es posible apreciar en las paradojas de Donne, su adherencia a la doctrina anglicana, y contradice de paso a los críticos que encuentran la base de los *Holy Sonnets* en el calvinismo o el catolicismo.<sup>33</sup> La paradoja,<sup>34</sup> figura retórica tan propia de Donne y de la poesía metafísica, se caracteriza por la unión de dos opuestos en apariencia irreconciliables, y la ruptura de la lógica. Según McNees, las paradojas que Donne emplea en su poesía religiosa transmiten una experiencia límite mediante un lenguaje límite. La experiencia límite que se transmite en los sonetos aquí citados es la de la Presencia Real de Cristo en los elementos eucarísticos sin la transubstanciación de éstos. Es decir que, tal como la paradoja, la Eucaristía, dentro de la doctrina anglicana, requiere

---

<sup>33</sup> Cf. McNees. *op. cit.* p. 37.

<sup>34</sup> Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado. (Helena Beristáin. 1985. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa. p. 380)

de una ruptura de la lógica y la expansión de la misma para abarcar conceptos contradictorios:

The peculiarly Anglican quality of eucharistic Real Presence without transubstantiation offers Donne a foretaste of the kingdom of heaven on earth. This doctrine of Real Presence acts in the divine poems like a frequently frustrating lure to the sinner who has not yet learned how to repent. It is an example of a “limit experience” that can only be described in the “limit-language” of paradox. Because of its sacramental character, it displaces linear logic; it amplifies instead of transforms the elements. Although transubstantiation also defies linear logic, it distances the bread and wine from the body and blood by relegating the bread and wine to accidents. The Anglican Real Presence forces the natural and spiritual elements to coexist and thus provides a model for Donne’s compression of diverse images into an illusory paradox.<sup>35</sup>

En efecto la purificación del alma por medio de la sangre de Cristo en “Oh my blacke soule!” exige una ampliación de la lógica en tanto que sólo si prevalece la lógica de lo espiritual puede entenderse que la sangre roja de Cristo tiña las almas rojas de blanco. Una paradoja más sutil se encuentra en “If poysonous minerals” donde el Donne pide que, por medio de la Eucaristía, se borren sus pecados, y que Dios lo olvide cuando otros piden ser recordados o incluso, forzando un poco la petición, que recuerde olvidarlo.

Lo anterior no significa que la maestría de Donne para crear paradojas y el papel central de esta figura en su poética provengan únicamente de su adhesión al anglicanismo. De hecho, por desproporcionado que parezca, la propia McNees señala la posibilidad de que se trate del caso contrario. Es decir que Donne, dada su fascinación por la paradoja, encontró un atractivo en la capacidad de la doctrina anglicana por la reconciliación de conceptos opuestos:

---

<sup>35</sup> McNees. *op. cit.* p. 67.

In fact, the Anglican compromise between Roman Catholicism and Puritan Protestantism probably tempted Donne because of its ability (like paradox) to balance two extremes and renounce neither.<sup>36</sup>

Como dije al principio de este inciso, la imagería eucarística está ligada en repetidas ocasiones a la compleja imagería apocalíptica. Este es el caso de la imagen que se observa en “Oh my blacke Soule!”, dado que la purificación por medio de la sangre de Cristo aparece también en el libro del Apocalipsis:

Then one of the elders addressed me, saying “Who are these, clothed in white robes, and whence have they come?” I said to him, “Sir, you know.” And he said to me, “These are they who have come out of the great tribulation; they have washed their robes and made them white in the blood of the Lamb.”<sup>37</sup>

En este caso pueden atribuírsele al menos dos hipogramas al concepto desarrollado por Donne, dado que la imagería proviene tanto de los Evangelios como del Apocalipsis. Sin embargo, quizás es este último pasaje bíblico el que contiene la misma paradoja que figura en Donne. De esta manera, el soneto “Oh my blacke Soul!” logra condensar en una sola imagen la institución de la Eucaristía y la purificación de las almas en el fin de los tiempos gracias a los múltiples hipogramas a los que remite.

El mismo fenómeno de vinculación entre Eucaristía y Apocalipsis se observa en Hopkins. Sin embargo, aunque la imagería del jesuita refiera a intertextos similares, la forma en que utiliza estas imágenes es diametralmente distinta a la que se aprecia en Donne. Podemos tomar por ejemplo el soneto “I wake and feel the fell of dark”, cuya relación con el soneto “Oh my blacke Soul!” ya fue tratada en el capítulo anterior. Después de la sombría *compositio loci* que se observa en el primer cuarteto y del fallido coloquio

---

<sup>36</sup> *Ibidem.* p. 37.

<sup>37</sup> Revelation 7. 13-14.

con Dios en el segundo cuarteto, encontramos una descripción de la desolación que experimenta la voz poética en términos de imaginería eucarística:

I wake and feel the fell of dark, not day.  
What hours, O what black hōurs we have spent  
This night! what sights you, heart, saw, ways you went!  
And more must, in yet longer light's delay.  
With witness I speak this. But where I say  
Hours I mean years, mean life. And my lament  
Is cries countless, cries like dead letters sent  
To dearest him that lives alas! away.  
I am gall, I am heartburn. God's most deep decree  
Bitter would have me taste: my taste was me;  
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.  
Selfyeast of spirit my selfstuff sours. (vv. 1-12)

Al inicio del sexteto se observan agramaticalidades que delatan una imaginería eucarística, en específico la mención a la carne y la sangre, los dos elementos que representados por el pan y el vino, componen el ritual eucarístico. Sin embargo, existe una discrepancia entre el sacramento de la Eucaristía, que como se observa en Donne purifica y redime, y las imágenes que apreciamos en Hopkins. En primera instancia, lo que el poeta prueba no es la sangre y el cuerpo de Cristo, sino que se prueba a sí mismo. Esta cruda imagen sugiere a Joseph Phelan una parodia de la Eucaristía:

[T]his sonnet makes the bones, flesh, and blood the very symbols of the poet's imprisonment in himself. In what seems almost a blasphemous parody of the Eucharist, the poet is given his own "flesh" and "blood" to eat rather than those of his Saviour: "my taste was me".<sup>38</sup>

En el sentido estricto del término<sup>39</sup>, este soneto de Hopkins no se trataría de una parodia, como afirma Phelan, en tanto que no existe un efecto cómico o burlesco característico de la parodia. Lo que sí ocurre en "I wake and feel the fell of dark" es una

---

<sup>38</sup> Phelan. *op. cit.* p. 105.

<sup>39</sup> "Parodia: imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad. [...] de naturaleza intertextual." (Beristáin 387)

imitación distorsionada de algo sagrado, es decir una blasfemia de la eucaristía. El hecho de que Hopkins describa cómo ingiere su propia sangre y carne conduce a una falsa Eucaristía donde el poeta no es reconfortado ya que el sabor es amargo y está vinculado con la hiel y el reflujo o la acidez. Esta imaginería perturbadora contrasta fuertemente con la descripción de la Eucaristía en un poema temprano de Hopkins, “Easter Communion”:

“Pure fasted faces draw unto this feast:/ God comes all sweetness to your Lenten lips...” (vv.1-2). A diferencia de lo que ocurre en “I wake and feel the fell of dark”, donde se observa una comunión “amarga”, en “Easter Communion” se utiliza la imaginería de la eucaristía acorde a la idea de que ésta trae el perdón y el consuelo, lo cual queda indicado por el sabor dulce del acto de comunión.

Las imágenes en “I wake and feel the fell of dark” se encuentran en el ámbito de lo meramente corporal, como menciono en el capítulo anterior. Al ser agrupadas dentro de la misma categoría que la hiel, el reflujo, los huesos o el sudor, las palabras “flesh” y “blood” son despojadas del sentido que las relaciona con lo espiritual y con los pasajes bíblicos referentes a la Eucaristía. Por lo tanto, aunque el intertexto es el mismo que en el caso de Donne, el contexto en el que aparece la imaginería eucarística en Hopkins provoca una distorsión del material eucarístico. Asimismo no se consigue reproducir en el soneto la Presencia Real de Cristo, ya que su sangre y carne son sustituidas por las del poeta. Además, en el soneto, Cristo se encuentra lejos y no contesta a los ruegos o a las “cartas” de la voz poética.

La distorsión de la Eucaristía así como el distanciamiento de lo corporal y lo espiritual se encuentran vinculados a la imposibilidad de Hopkins por establecer un coloquio con la divinidad. Al ser incapaz de aprehender la esencia de la divinidad, o para

emplear la terminología de Hopkins, lograr el *instress* del *inscape*<sup>40</sup> de Dios, el poeta se vuelve hacia la autocontemplación, lo cual resulta en el distanciamiento de la divinidad y en la dislocación del vínculo entre alma y cuerpo como señala McNees:

Without God's sensible instress the sacramental relation between man and God collapses as does that between body and soul. Consequently, Christ seems to absent himself from the poet's perceptions. Left alone, without visible evidence of Christ's presence, the persona of these late sonnets resorts to instressing himself in terms reminiscent of Hopkins's 1883 meditation of fallen angels in hell.<sup>41</sup>

Hopkins señala en su meditación sobre la caída de Lucifer que éste, al adorar a Dios se volvió consciente de la belleza de su canto y esto lo condujo a rebelarse contra Dios.<sup>42</sup> La caída de Lucifer proviene entonces de la búsqueda por aprehender su propio *inscape*. Por tanto, McNees aprecia en la imagen de autofagia que se observa en la Eucaristía distorsionada de "I wake and feel the fell of dark", el peligro que implica para Hopkins el volverse hacia su propio ser.

Una imagen similar se encuentra en "Carrion Comfort", donde Hopkins se rehúsa a alimentarse de su propia desesperación para reconfortarse. "Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee" (v.1) Esta sombría imagen significa también una distorsión de la Eucaristía que podría conducir a Hopkins a un mayor alejamiento de la divinidad. La voz poética rechaza sustituir el cuerpo y la sangre de Cristo por la ingesta de su desesperación. Hillis Miller explica así el primer verso del soneto antes citado:

To feast on Despair would be to yield to the lure of a kind of self-cannibalism, to eat the dead body of one's loss of hope, to succumb to the diabolical pleasure of luxuriating in one's own bad selfhood. In place of this

---

<sup>40</sup> Ver Capítulo 1.2.

<sup>41</sup> McNees. *op. cit.* p. 100.

<sup>42</sup> Cf. Paul L. Mariani. 1998. "Hopkins: Towards a Poetics of Unselfconsciousness". [\*Renascence: Essays on Values in Literature\* \(Renascence\)](#). Spring-Summer, 50 (3-4): 239-46.

a man must endure the agony of being made by God, and only then feast,  
but on Christ rather than on the carrion comfort.<sup>43</sup>

Las imágenes eucarísticas distorsionadas o parodiadas tanto en “I wake and feel the fell of dark” como en “Carrion Comfort”, reflejan, por un lado la incapacidad de consagrar, en el espacio del soneto, los elementos de la Eucaristía. Por otro lado convierten al propio poeta en el centro del ritual. La presencia de la voz poética de estos sonetos ocupa el lugar que debería ocupar la presencia de Cristo. Es decir, el cuerpo y la sangre del poeta toman el lugar de la hostia y el vino; sin embargo, como afirma McNees, dichos elementos no pueden ser consagrados ni transubstanciados:

Real Presence is reduced to real absence; the Eucharist degenerates to a ceremony in which the believer is tempted to feed on himself. Perhaps more than in his other poems, however, Hopkins does exude a kind of insistent presence, this time a personal one. He himself becomes the elements that fail to undergo transubstantiation because he has forgotten how to consecrate or inscape them. He cannot make what is dead come back to life if he can no longer feel the instress of God's finger.<sup>44</sup>

La unión con Dios por medio de este ritual que tanto anhela la voz poética de los *Terrible Sonnets* no se consigue. La Presencia Real de Cristo, por tanto, aunque figura como tema central de estos sonetos, no se alcanza como en el caso de Donne, sino que Hopkins construye sus sonetos alrededor de la ausencia de Cristo.

En “I wake and feel the fell of dark”, además de las referencias al ritual eucarístico encontramos también imágenes de carácter escatológico. Como producto de la maldición proveniente de Dios que queda consumada por la falsa Eucaristía (“Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse” (v. 11)), Hopkins relata una visión de los condenados en el tenor ignaciano:

---

<sup>43</sup> Hillis Miller *apud* McNees. *op. cit.* p. 105.

<sup>44</sup> McNees. *op. cit.* p. 102.

I see  
The lost are like this, and their loss to be  
*scourge*  
Their sweating selves as I am mine, but worse  
*As I am mine, their sweating selves;* (vv.12-14)

Así como ocurre en Donne, en el soneto de Hopkins las imágenes escatológicas están entrelazadas con la imaginería eucarística. Aunque en el pasaje anterior no se encuentra ninguna resonancia apocalíptica, sí encontramos un breve atisbo de las penas de los condenados con las que el poeta compara su situación.

Para Jill Muller, el hecho de que Hopkins establezca esta comparación, indica que el padre jesuita recibía influencia de los escritores católicos contemporáneos, quienes concebían el infierno no como un lugar de tormento físico sino como la remoción absoluta de la bondad.<sup>45</sup> Esta postura, como nos lo indica Muller, puede apreciarse en una de las reflexiones de Hopkins en sus escritos espirituales: “[T]he eternity of punishment is one side of the infinite of good sinned against. It is like an infinite removal of good, the removal of good to an infinite degree, which amounts to an infinite evil.”<sup>46</sup>

A pesar del desolador panorama que encontramos en este soneto, Muller encuentra la posibilidad de unión con Dios tras transitar por el alejamiento de todo bien y de la figura de Cristo:

For these and other Christian readers, the eschatological imagery and allusion in Hopkins’s late poems refer to the mystical experience of dissolution of the self prior to full union of God. The spiritual torments described in “No worst, there is none” and “I wake and feel” are interpreted as stages in a providential teleology. Hopkins’s temporary experience of the pains of “the lost” is a guarantee that he will escape their fate in the afterlife.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Muller. *op. cit.* p. 119.

<sup>46</sup> Hopkins. “Spiritual Writings”. *op. cit.* p. 133.

<sup>47</sup> Muller. *op. cit.* p. 133.

Para Muller, la imaginería escatológica que se encuentra en los *Terrible Sonnets*, por más desoladora que resulte, apunta hacia un reencuentro con Dios después de la muerte.

Ya hemos analizado cómo un tema eucarístico conduce a uno escatológico en ambos poetas; sin embargo, también puede observarse este fenómeno a la inversa. Entre los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets* encontramos pasajes en los que la imaginería escatológica inicia una argumentación que después deriva en el ámbito eucarístico. A pesar de que analizaré cómo este mismo proceso se observa en los sonetos de tema escatológico de Donne y Hopkins, esta discusión conducirá también hacia las divergencias en el enlace que efectúa cada poeta entre los temas eucarísticos y apocalípticos.

Tal como iniciamos la discusión con el que considero como el “más eucarístico” de los sonetos de Donne, ahora podemos continuar con el “más escatológico” de los *Holy Sonnets* es decir “At the round earths imagin’d corners”. Este soneto es en primera instancia una reelaboración de material bíblico, principalmente del libro del Apocalipsis. Como expuse en el capítulo anterior, el primer cuarteto se trata de una *compositio loci* que encuentra su hipograma inmediato en el Apocalipsis:

At the round earths imagin’d corners, blow  
Your trumpets, Angells, and arise, arise  
From death, you numberlesse infinities  
Of soules, and to your scattred bodies goe...(vv.1-4)

La primera imagen del soneto de Donne parecería casi citar la primera oración del versículo 7. 1. del Apocalipsis: “After this I saw four angels standing on the four corners of the earth”.<sup>48</sup> Sin embargo, Donne altera sutil aunque significativamente esta imagen para adaptarla al contexto de su época al resaltar la redondez de la tierra y el carácter imaginario de los extremos de la misma.

---

<sup>48</sup> Revelation 7. 1.

En este soneto, al igual que en otros de los *Holy Sonnets* antes analizados, Donne condensa en un solo argumento o imagen, aspectos tomados del Antiguo y Nuevo Testamentos. Aquí encontramos la conjunción de dos formas de destrucción del mundo; una que recuerda el Antiguo Testamento<sup>49</sup> y la otra que anuncia la destrucción del Apocalipsis: “All whom the flood did, and fire shall o'erthrow...” (v. 5) La sola mención de la destrucción de la humanidad por medio del fuego constituye una agramaticalidad suficiente para que aflore el hipograma apocalíptico ya introducido desde el primer verso, dada la predominancia del fuego en la imaginería apocalíptica.<sup>50</sup>

Además de la conjunción de imágenes del Génesis y del Apocalipsis, Donne entrelaza nuevamente la escatología con la Eucaristía. En el caso de “At the round earths imagin'd corners” Donne inicia con la evocación de imaginería escatológica para después, en el sexteto final realizar un acto de reconocimiento de los pecados, solicitar a Dios la capacidad de arrepentimiento y culminar con la intervención de Cristo por medio de la Eucaristía:

But let them sleepe, Lord, and mee mourne a space,  
For, if above all these, my sinnes abound,  
'Tis late to aske abundance of thy grace,  
When wee are there; here on this lowly ground,  
Teach me how to repent; for that's as good  
As if thou'hadst seal'd my pardon, with thy blood. (vv. 9-14)

Como ya mencioné en el inciso anterior, la palabra *seal* contiene una fuerte carga apocalíptica en tanto que remite a la marca que reciben los sirvientes de Dios de las

---

<sup>49</sup> Ver Génesis 6-9.

<sup>50</sup> Entre otros muchos pasajes que contienen imaginería vinculada al fuego puede citarse el siguiente: “The first angel blew his trumpet, and there followed hail and fire, mixed with blood, which fell on the earth...” (Revelation 8.7.)

distintas tribus de Israel antes de la destrucción del mundo.<sup>51</sup> Asimismo Donne utiliza esta palabra como eje para articular la imagen escatológica que lo distingue como sirviente de Dios, con la imagen eucarística con la cual concluye el soneto.

Dicha imagen eucarística se trata de un concepto en el cual se establece una intrincada correspondencia entre los campos semánticos de lo legal y lo eucarístico. La conjunción de estos dos campos semánticos se produce mediante las metáforas que vinculan a los objetos utilizados en un proceso legal con los elementos de la eucaristía. De forma similar a lo que encontrábamos en “Father, part of his double interest”, Donne describe en el último verso de “At the round earths imagined corners” el ritual eucarístico como si se tratara de un documento en el que Dios aprueba el perdón del hablante con su sello. En este concepto, la sangre de Cristo es representada por la cera sobre la que se imprime el sello divino, el cual quizás insinúe también la hostia dado que comparten la forma circular.

No debemos pasar por alto que, a pesar de que el concepto anterior describe el proceso de confesión, contrición y obtención del perdón por medio de la Eucaristía, el discurso de Donne delata su inseguridad de acceder a la gracia divina. McNeese señala que dicha inseguridad se identifica en la elección de utilizar un símil y no una metáfora para describir el ritual eucarístico:

The couplet echoes Donne’s belief in the sacrament as a “seal of grace”; if the persona learns to repent, he will be able to participate worthily in Holy Communion and have his pardon “sealed.” Yet the conditional “as if” alerts the reader to the actual absence of pardon. God has neither taught the speaker how to repent nor has He sealed his pardon with Christ’s blood. Furthermore, repentance does not constitute pardon. The conditional simile does not merge repentance with pardon as metaphor would. It holds the two apart by comparing the speaker’s action to God’s. Although God will not

---

<sup>51</sup> Apocalipsis 7.3. Ver Capítulo 3.1.

directly subdue the speaker's will, His tutelage may cause the speaker to subdue his own will, an action prior to receipt of grace.<sup>52</sup>

Por tanto, como observamos en el comentario de McNees, la Eucaristía en potencia que se aprecia en el soneto anterior está sujeta a la también potencial sumisión de la voluntad del poeta a la de Dios. Por tanto, la Presencia Real de Cristo no es completa. El ritual eucarístico se encuentra presente sólo como una posibilidad alcanzable, pero no como un hecho realizado.

Existe otro *Holy Sonnet* en donde puede encontrarse una argumentación muy similar a la que hemos analizado en “At the round earths imagined corners”. El soneto “I am a little world made cunningly” también está construido a partir de imágenes que refieren a la destrucción del mundo. En esta ocasión, Donne inicia el soneto con un concepto en que el cuerpo y el alma son descritos en términos del campo semántico de la geografía y cartografía de la época del poeta. Una vez establecido este concepto, Donne, al acercarse su muerte, ruega por la purificación de su cuerpo y alma mediante imágenes de destrucción diluvial y apocalíptica como sucedía en “At the round earths imagined corners”:

I am a little world made cunningly  
Of Elements, and of Angelike spright,  
But black sinne hath betraid to endlesse night  
My worlds both parts, and (oh) both parts must die.  
You which beyond that heaven which was most high  
Have found new spheres, and of new lands can write,  
Powre new seas in mine eyes, that so I might  
Drowne my world with my weeping earnestly,  
Or wash it, if it must be drown'd no more:  
But oh it must be burnt! alas the fire  
Of lust and envie have burnt it heretofore,  
And made it fouler; Let their flames retire,

---

<sup>52</sup> McNees. *op. cit.* p. 62-63.

And burn me o Lord, with a fiery zeal  
Of thee and thy house, which doth in eating heale.

El soneto se fundamenta en la idea isabelina de la correspondencia entre macrocosmos y microcosmos.<sup>53</sup> El “pequeño universo” formado por el cuerpo y el alma contiene los mismos componentes que el macrocosmos por lo que las soluciones para purificar este último deben aplicarse al primero. Es decir, el microcosmos que conforma al pecador debe ser destruido tal como el mundo ha sido y será destruido en el fin de los tiempos. Donne además opone otra imagen a la del fuego del Apocalipsis, la del fuego de la lujuria y la envidia. En una imagen que resulta paradójica, como las que encontramos en sonetos antes analizados, el hablante pide a Dios que contrarreste el fuego del pecado con el fuego divino, “let their flames retire, / And burn me”.

En el caso de las imágenes de destrucción es posible identificar en primer lugar un hipograma en el Diluvio Universal del Génesis antes mencionado. Donne vincula, de manera por demás hiperbólica, sus lágrimas, que manifiestan arrepentimiento, con la inundación del mundo que aparece en el primer libro de la Biblia. A continuación, Donne abandona la solución de purificarse por medio del agua. Así como no habrá de repetirse la purificación de la tierra mediante el diluvio, de acuerdo con lo pactado entre Dios y Noé,<sup>54</sup> el hablante tampoco puede purificarse por medio del agua dado que ya lo ha hecho en el bautizo. Por tanto, Donne describe el fin del mundo por medio del fuego. Dicha descripción se vincula directamente con la imaginería ígnea apocalíptica. Herbert Grierson encuentra un correspondiente directo en la segunda Epístola de San Pedro para este contraste entre la destrucción del mundo mediante agua, en el pasado, y mediante fuego, en el fin de los

---

<sup>53</sup> Ver McNees. *op. cit.* p. 65.

<sup>54</sup> Genesis, 9:11: “I establish my covenant with you, that never shall all flesh be cut off by the waters of a flood, and never again shall there be a flood to destroy the earth”.

tiempos.<sup>55</sup> Al igual que lo que ocurre en “At the round earths imagined corners” o en “If poysonous minerals”, Donne encuentra correspondencias en imágenes extraídas de pasajes muy distantes en la Biblia y es capaz de condensarlas en un solo concepto. Por lo tanto, conceptos como los anteriormente descritos no sólo juegan con los forzados vínculos entre campos semánticos dispares sino con la conjunción de imágenes bíblicas sobre los orígenes y el fin del universo.

Se observan varios cambios en las soluciones catastróficas que propone el hablante para la limpieza de sus pecados. McNees señala que el hablante transita entre varias alternativas separadas por la conjunción “or”:

Again, the persona demands the motivation to repent through alternative actions separated by the conjunction “or.” These alternatives, uncoupled with Christ’s blood, fail. Next, the persona negates his previous petition by stating that his sinful world “must be burnt.” He retracts this solution too and finally turns to God in the couplet, asking Him to “burn me o Lord, with a fiery zeal/ Of thee and thy house, which doth in eating heale.”<sup>56</sup>

Todas las alternativas fallan mientras no se encuentre involucrada la sangre de Cristo. Por tanto la solución definitiva se encuentra en la intervención de dicho agente. ¿Cómo interviene en este soneto la presencia de Cristo? El dístico final del soneto encierra una sutil imagen eucarística que es fácil pasar por alto. Dicha imagen constituye otro punto de encuentro entre los ecos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Donne refiere de manera bastante directa a un pasaje del Salmo 69 en el dístico final: “For zeal for thy house has

---

<sup>55</sup> 2 Peter 5-7: “... by the word of God heavens existed long ago, and an earth formed out of water and by means of water, through which the world that then existed was deluged with water and perished. But by the same word the heavens and earth that now exist have been stored up for fire, being kept until the day of judgment and destruction of ungodly men”

<sup>56</sup> McNees. *op. cit.* p. 65.

consumed me.”<sup>57</sup> La forma en que Donne elabora este pasaje es significativa. En primera instancia el fervor (*zeal*) con el cual el hablante desea ser infundido proviene tanto de Cristo como de la Iglesia en tanto que Donne escribe “of thee and thy house” haciendo una pequeña pero importante adición a la frase que se encuentra en el salmo.<sup>58</sup>

Más importante aún es el hecho de que Donne vincula el salmo con el ritual eucarístico. La sutil imagen eucarística que había mencionado antes consiste en el uso ambiguo de “eating” en el verso final. Este participio produce al menos dos imágenes de manera simultánea. Por una parte está la imagen del fervor ígneo que quema al poeta y lo carcome al tiempo que lo sana, donde la acción “eating” es ejecutada por el fervor. Esta imagen funciona también en otro nivel si se considera el juego de palabras entre *zeal* y la ya varias veces nombrada *seal*. En este caso el poeta podría estar solicitando, como ocurre en “At the round earths imagined corners”, que Dios lo marque con su sello. Por otro lado “eating” también puede indicar una acción por parte del poeta, es decir que el poeta ingiere el fervor por lo divino. En este caso la imagen es eucarística en tanto que el ingerir la sangre y el cuerpo de Cristo representa la cura del pecador arrepentido.

Esta condensación de elementos tomados de los salmos y del ritual eucarístico llevan a McNees a proponer que Donne encuentra en el Nuevo Testamento soluciones a problemas ilustrados mediante alusiones al Antiguo Testamento, idea que también sería válida para los argumentos de “At the round earths imagined corners” e “If poysonous minerals”:

---

<sup>57</sup> Psalms 69.9. Este salmo coincide también con el soneto en cuanto al uso de imágenes acuosas e incluso inicia con el hablante en una situación similar a la que se observa en Donne: “Save me, O God! For the waters have come up to my neck.”

<sup>58</sup> Debe recordarse también que el cuerpo de Cristo es equiparado muchas veces a un templo como en el caso de Juan 2. 17., donde también se hace referencia al mismo Salmo 69.

Although Helen Gardner cites David's Psalm 69 as a possible source for the final couplet [...], it seems again that Donne is fusing Old Testament allusions with New Testament solutions. [...] It seems instead that Donne is converting David's lines to a request for fulfillment through participation in the eucharistic meal. David can only pray for salvation and deliverance from his enemies while the persona of the sonnet can participate in sacramental salvation. As in "Oh My Blacke Soule," if he has received the zeal (motivating grace) to repent, he can be healed by eating.<sup>59</sup>

A lo anterior, agrego que Donne no sólo encuentra una solución en los Evangelios sino que también vuelve la mirada hacia el Apocalipsis. El fin de los tiempos ofrece a Donne la posibilidad definitiva de regeneración y purificación. Esto recuerda uno de los más memorables sonetos de entre los *Holy Sonnets*, "Death be not Proud". En este soneto Donne establece un coloquio con la Muerte, a la cual minimiza:

Death be not proud, though some have called thee  
Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,  
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,  
Die not, poor death, nor yet canst thou kill mee.  
From rest and sleep, which but thy pictures bee,  
Much pleasure, then from thee, much more must flow,  
And soonest our best men with thee doe goe,  
Rest of their bones, and soules delivery.  
Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,  
And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,  
And poppie, or charmes can make us sleepe as well,  
And better than thy stroake; why swell'st thou then?  
One short sleepe past, wee wake eternally,  
And death shall be no more; death, thou shalt die.

El cuestionamiento del poder y horror de la muerte en el soneto anterior se fundamenta principalmente en el concepto que retrata a la muerte como un descanso y la equipara al sueño, imagen muy común en la época de Donne y que subsiste hasta nuestros días. Este lugar común cumple la función de establecer un contraste entre el poeta y la muerte donde

---

<sup>59</sup> McNees. *op. cit.* p. 66.

el poeta supera a la muerte en tanto que éste despierta después del sueño de la muerte a la vida eterna, mientras que la muerte perece al llegar el fin de los tiempos.

Asimismo existe en este soneto una cita textual del libro del Apocalipsis, la cual pertenece a un pasaje que describe el fin de la muerte:

He will dwell with them, and they shall be his people, he will wipe away every tear from their eyes, and death shall be no more, neither shall there be mourning nor crying nor pain any more, for the former things have passed away.<sup>60</sup>

Sin embargo, Donne agrega a esta frase una sentencia bastante paradójica, que sintetiza la argumentación de todo el soneto y que refuerza la imagen bíblica evocada por la cita: “Death thou shalt die. (v. 14)”.

A diferencia de otros sonetos de Donne antes discutidos, “Death be not proud” no presenta imágenes eucarísticas ni establece un coloquio con Cristo o lo incluye de forma alguna dentro de la argumentación del poema. No obstante sí se aprecia la idea de renovación escatológica. La paradójica muerte de la muerte trae consigo la también paradójica idea de que la verdadera vida será la que inicie tras el fin de los tiempos.

De forma similar en los sonetos de Gerard Manley Hopkins encontramos que la destrucción escatológica se trata de un preludio para la renovación, la cual además se alcanza mediante la unión con Cristo. Al igual que en el caso de las imágenes eucarísticas, las referencias escatológicas en Hopkins son menos evidentes y directas que en el caso de Donne. Sin embargo esto no impide que se identifiquen intertextos del Apocalipsis en la poesía de Hopkins.

“Spelt from Sibyl’s Leaves” es uno de los poemas de Hopkins más vinculados al último libro de la Biblia. Puede considerársele un soneto a pesar de su peculiar forma y,

---

<sup>60</sup> Revelation 21. 3-4.

aunque no forma parte de los *Sonnets of Desolation*, se le vincula con éstos en muchas discusiones. En este soneto se encuentran referencias más o menos claras al libro del Apocalipsis y en especial al Juicio Final. Como señala Downes, el soneto sigue los patrones de la meditación ignaciana<sup>61</sup>. En primer lugar se encuentra una descripción de la noche la cual puede interpretarse como una *compositio loci*:

Earnest, earthless, equal, attuneable, | vaulty, voluminous, ...  
 stupendous  
 Evening strains to be tíme's vást, | womb-of-all, home-of-all,  
 hearse-of-all night.  
 Her fond yellow hornlight wound to the west, | her wild hollow  
 hoarlight hung to the height  
 Waste; her earliest stars, earlstars, | stárs principal, overbend us,  
 Fíre-féaturing héaven. For éarth | her béing has unbóund, her dápple  
 is at an end, as-  
 Tray or aswarm, all throughther, in throngs; | self ín self stéepèd and  
 páshed—quíte  
 Disremembering, dísmémbering | áll now. (vv. 1-7)

El escenario nocturno con el cual inicia el poema es un espacio en donde convergen pasado, presente y futuro en tanto que la noche es descrita mediante adjetivos compuestos como “womb-of-all, home-of-all, /hearse-of-all night.” Esto contribuye a crear el tenor profético que se anuncia desde el título y que más tarde aflorará por completo en el poema. A partir de esta serie de imágenes, Hopkins realiza una reflexión acerca de su propia muerte, la cual puede vincularse con los puntos, la segunda sección dentro del esquema de meditación de San Ignacio. Downes describe así la forma en que la *compositio loci* antes citada da origen a la reflexión del poeta:

The second section corresponds to the meditative structure of analysis. Here the poet in the true spirit of Ignatian meditation looks deep into the event he has composed to discover the hidden meanings that must lie there for him in the mystery of Nature. His study of the event results in his

---

<sup>61</sup> Cf. Downes. *op. cit.* p. 130.

seeing the natural event of evening as a terrifying epiphany of his own destructive death...<sup>62</sup>

La epifanía de la cual habla aquí Downes tiene además un carácter profético. El poeta, como lo indica el título del soneto, se convierte en un profeta. Asimismo la visión del Hopkins ofrece un atisbo del juicio final:

Heart, you round me right  
With: Óur évening is óver us; óur night | whélms, whélms, ánd will  
énd us.  
Only the beakleaved boughs dragonish | damask the tool-smooth  
bleak light; black,  
Ever so black on it. Óur tale, O óur oracle! | Lét life, wáned, ah lét life  
wínd  
Off hér once skéined stained véined varíety | upon, áll on twó spools;  
párt, pen, páck  
Now her áll in twó flocks, twó folds—bláck, white; | ríght, wrong; (vv. 7-12)

Con el Juicio Final la variedad e individualidad de los seres de la naturaleza, es decir el *inscape* hopkinsiano<sup>63</sup> se reduce dramáticamente a sólo dos corrales o rebaños. La visión del Juicio Final que plantea Hopkins en este pasaje ha sido considerada por algunos críticos como maniqueísta en tanto que sólo admite un juicio absoluto en el que se separe a la humanidad en salvados y condenados. Jill Muller, entiende estos versos como el triunfo del Hopkins moralista sobre el esteta, aspecto que atribuye a los desoladores años de Hopkins en Dublín.<sup>64</sup>

Asimismo, Muller encuentra un enlace entre la visión del fin de los tiempos y la crisis experimentada por Hopkins en este periodo de su vida: “The poem is both prophecy and spiritual autobiography. The poet’s despairing vision of the end of the world and the coming days of wrath is also a projection of vocational crisis and self-fragmentation in his

---

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> Ver Capítulo 1.2.

<sup>64</sup> Muller. *op. cit.* p. 118.

‘world within.’”<sup>65</sup> Tal correspondencia recuerda en cierta medida la relación entre microcosmos y macrocosmos que se observaba en Donne. Aunque de manera mucho menos consciente y evidente, Hopkins, al igual que Donne en los *Holy Sonnets*, vincula el tema de la destrucción del universo con un drama interno y personal.

Por otro lado puede considerarse la postura del propio Downes, quien percibe en las últimas secciones del poema un coloquio en el cual la voz poética recibe una advertencia divina que lo previene justamente contra la concepción de un juicio simplista:

The third section can be considered a colloquy. Here the speaker becomes silent to listen to the divine warning in his heart that all shall be reduced to the universal simplicity of right and wrong, and he is urged to be earnestly concerned with these two [...] Further, he is warned that the world is indifferent to these two, that the world does not resolve into right and wrong. Finally the poetic colloquy ends with the admonishment to avoid trying to live a life, as it were, between right and wrong, for this is to be put on a frightful rack of suffering.<sup>66</sup>

De esta manera Downes explica las perturbadoras imágenes relativas a la tortura en la conclusión del poema:

réckon but, réck but, mind  
But thése two; wáre of a wórld where bút these | twó tell, each off  
the óther; of a rack  
Where, selfwring, selfstrung, sheathe- and shelterless, | thóughts  
agaínt thoughts ín groans grínd. (vv. 12-14)

Sin embargo, estos últimos versos pueden considerarse también como un reflejo del encarnizado conflicto interno vivido por Hopkins en los años de Dublín. Daniel Harris encuentra en las imágenes anteriores una prueba de que Hopkins, incapaz de acceder a Dios

---

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> Downes. *op. cit.* p. 130.

por medio de la naturaleza como en su poesía temprana, se vuelve hacia sí mismo y se encierra en la autolaceración tal como ocurre en los *Terrible Sonnets*.<sup>67</sup>

Aun tomando en cuenta la postura de Downes, no cabe duda que “Spelt from Sibyl’s Leaves” parece ofrecer poco o ningún consuelo ante el advenimiento del Apocalipsis. Sin embargo, encontramos en otros sonetos posturas un tanto más optimistas si bien expresadas de forma ambigua.

Uno de estos casos es “No worst there is none”. Este soneto inicia con el desolador tono que caracteriza a los *Terrible Sonnets* donde el hablante no encuentra consuelo en la divinidad:

No worst, there is none. Pitch past pitch of grief,  
More pangs will, schooled at forepangs, wilder wring.  
Comforter, where, where is your comforting?  
Mary, mother of us, where is your relief?  
My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-  
woe, world-sorrow; on an áge-old anvil wince and sing—  
Then lull, then leave off. Fury had shrieked ‘No ling-  
Ering! Let me be fêll: force I must be brief’.  
O the mind, mind has mountains; cliffs of fall  
Frightful, sheer, no man’s fathoming. Hold them cheap  
*no-man-fathomed.*  
May who ne’er hung there. Nor does long our small  
Durance deal with that steep or deep. Here! creep,  
Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all  
Life death does end and each day dies with sleep.

La conclusión del poema parecería en primera instancia confirmar el tono con el que inicia. El sexteto final describe la mente mediante un paisaje agreste, inexplorado y peligroso, para después definir a la muerte al mismo tiempo como pendiente y abismo. Encontramos la palabra “*comfort*” aunque seguida del torbellino (*whirlwind*) asociado con la destrucción causada por la ira de Dios en ciertos pasajes proféticos.<sup>68</sup> Finalmente encontramos la misma

---

<sup>67</sup> Ver Harris. *op. cit.* p. 21.

<sup>68</sup> Ver Isaías 66.15. y Jeremías 23.19.

metáfora, y lugar común, que observamos en “Death be not proud” de Donne, es decir la de la muerte como sueño. Esta frase final es interpretada de dos formas enteramente distintas por diferentes críticos.

Por un lado Paul Mariani encuentra una ambigüedad en la palabra “*all*” del penúltimo verso. Mariani rechaza la visión pesimista que en principio parece reforzarse con esta frase, en tanto que considera que los últimos versos se refieren al alivio que trae la muerte a los sufrimientos de la voz poética, de ahí la inclusión del consuelo (*comfort*) en la conclusión del poema:

The “all” of line 13 seems ambiguous, and yet it is crucial to a correct understanding of the sestet. Since it receives a stress, it seems to mean that with death there is total annihilation [...] But while an argument might be made for such an interpretation, it does not square with what we know of Hopkins. The line more likely means that since death is a part of every life, then the speaker cannot suffer forever.<sup>69</sup>

Esta postura concuerda con el comentario de Jill Muller antes citado que propone que el consuelo del hablante proviene de la esperanza de éste por no experimentar los sufrimientos que padecen los condenados en la otra vida ya que los sufre en ésta. También Patricia Wolf ve la muerte en “No worst” como un escape para el hablante quien se rehúsa a ser un mártir, aunque Wolf encuentra pesimista el cierre del soneto.<sup>70</sup>

Por otro lado se encuentra la postura de Harris, quien también detecta cierta ambigüedad en el pasaje anterior. Harris plantea la frase “*all life*” como un epíteto de Cristo, quien, de acuerdo con esta interpretación pondría fin a la muerte. Dicha interpretación vincula de nuevo los últimos versos de “No worst there is none” con “Death

---

<sup>69</sup> Mariani. *op. cit.* p. 228.

<sup>70</sup> “The poem ends in dejection as Hopkins rushes to escape through sleep or death. He is asking, in effect, to have the sacrificial cup taken away from him; if he must imitate Christ and surrender his mortal selfhood, let it be as an ordinary man does through an acceptance of physical rather than psychological oblivion.” (Wolfe 96.)

be not proud”, y la visión del fin de la muerte en el libro del Apocalipsis que observábamos en el poema de Donne (“And death shall be no more; death, thou shalt die.”(v. 14) ). No obstante, para Harris dicha resolución de la ambigüedad no supone un panorama de consuelo para el hablante, sino que, precisamente por encontrarse escondido en una ambigüedad sintáctica, el consuelo no es verdadero:

How bleak this “comfort” is can only be judged by comparing it with the bare surviving kernel of Christian belief embedded in the ambiguous syntax: “all Life [an epithet of Christ] does end death”. But this buried sentence—intimating the Resurrection and salvation, rather than the muted suicidal longing—remains buried, a mockery of his earlier faith.<sup>71</sup>

Por sutil que sea el consuelo implícito en la ambigüedad de los versos finales de “No worst there is none” existe en ellos la posibilidad mínima de un consuelo en lo escatológico.

Por otro lado “Patience”, ya analizado anteriormente desde la perspectiva ignaciana, trata el tema escatológico de manera más clara aunque no sin ambigüedades. Hacia el final de este soneto existe una referencia más o menos clara al segundo advenimiento de Cristo:

And where is he who more and more distills  
Delicious kindness? –He is patient. Patience fills  
His crisp combs, and that comes those ways we know. (vv. 12-14)

Hopkins busca un modelo a seguir en la paciencia de Cristo por su propio advenimiento, la cual es descrita como la miel que colma un panal. Cristo aparece aludido de manera bastante clara además de que, a diferencia de lo que ocurre en “No worst there is none” y en “Spelt from Sibyl’s Leaves”, el poeta logra una identificación con Cristo y un coloquio aunque sea indirecto, por lo que puede considerarse que se aprecia la presencia de Cristo en el soneto.

---

<sup>71</sup> Harris. *op. cit.* p. 108.

Por otra parte esta presencia se da sólo de manera potencial. Es decir que Cristo está por venir pero no se encuentra con el poeta y además su paciencia invita a pensar en que su momento de reunión es lejano. Harris encuentra el soneto anterior profundamente apocalíptico pero lleno de incertidumbre:

“Patience” is an apocalyptic poem: the context for its exploration of the cardinal virtue is not only the speaker’s individual endurance of suffering but the epochal time of tension, the waiting for Christ’s Second Coming – and it is apocalyptic incertitude that the indefiniteness of the poem’s closure renders. While Christ epitomizes the patience the speaker seeks to emulate, the clause “He is patient” also defines Christ as the Lord who Himself patiently awaits the time of His reappearance; the honey imagery is thus proleptically paradisaical as well as pastoral. The implicit analogy between the speaker and Christ as they simultaneously await the same event has a tender poignancy typical of Hopkins; but it must not obscure the fact that the poem’s foundation in future apocalypse necessarily postpones the realizing of Incarnation that is the substance of Ignatian colloquy. Christ’s absence is thus rationalized as a consequence of Christian eschatology...<sup>72</sup>

Por lo tanto, de acuerdo con Harris, “Patience” debe entenderse como el fracaso del coloquio directo entre Cristo y el poeta, así como la postergación de la Encarnación y, podría agregarse, de la Presencia Real de Cristo que sí se logra en Donne. Es digno de considerarse también el comentario de Harris acerca de la discontinuidad que existe entre la pregunta de Hopkins y la respuesta que él mismo ofrece:

The apocalyptic framework accounts, too, for the curious discontinuity between question and answer. For the question as posed, [Where is he?] addressing the central issue of Christ’s second Incarnation, cannot be answered save through faith in mystery and through imagery which, if it is to remain orthodox, must patiently deflect the chief anxiety.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibidem.* p. 92.

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 93.

También en “The soldier” se encuentra una referencia escatológica similar a la que hemos analizado en “Patience”. Cristo es identificado con la figura del soldado que forma parte central del poema, siguiendo convenciones que incluso se encuentran en San Ignacio:

Mark Christ our King. He knows war, served this soldiering through;  
He of all can handle a rope best. There he bides in bliss  
Now, and séeing somewhére some mán do all that man can do,  
For love he leans forth, needs his neck must fall on, kiss,  
And cry ‘O Christ-done deed! So God-made-flesh does too:  
Were I come o’er again’ cries Christ ‘it should be this’. (vv. 9-14)

Los sustantivos unidos con guiones tan característicos de Hopkins buscan lograr una fusión entre el hombre y Cristo. El hombre es la creación de Dios y Cristo es Dios encarnado. La presencia de Cristo en el soneto es completa e incluso se incluye su voz. Sin embargo la segunda encarnación de Cristo no se realiza en el poema. Sólo se encuentra la promesa apocalíptica de su regreso tal como aparece en “Patience”. Más aún, el condicional en la última frase (Were I come o’er again’ [...] ‘it should be this’.) dicha por Cristo, reduce a una posibilidad incierta el tan esperado segundo advenimiento.

Por último debemos considerar en esta discusión uno de los poemas con más y más claras referencias apocalípticas de Hopkins de cuyo extenso título se infiere ya uno de los aspectos centrales de su argumentación: “That Nature is a Heraclitean Fire and of the comfort of the Resurrection”. A diferencia de “Spelt from Sibyls Leaves”, este poema, que pareciera un soneto expandido, halla consuelo en el advenimiento del Apocalipsis. A pesar de lo oscuro que resulta este poema debido a la compleja sintaxis, el carácter fragmentario de su discurso y el uso de varios términos acuñados por Hopkins y palabras compuestas, es posible identificar con claridad ciertos motivos apocalípticos antes expuestos:

Cloud-puffball, torn tufts, tossed pillows | flaunt forth, then chevy on

an air-  
 built thoroughfare: heaven-roysterers, in gay-gangs | they throng;  
 they glitter in marches.  
 Down roughcast, down dazzling whitewash, | wherever an elm  
 arches,  
 Shivelights and shadowtackle in long | lashes lace, lance, and pair.  
 Delightfully the bright wind boisterous | ropes, wrestles, beats earth  
 bare  
 Of yestertempest's creases; in pool and rut peel parches  
 Squandering ooze to squeezed | dough, crúst, dust; stánches, stárches  
 Squadroned masks and manmarks | treadmire toil there  
 Footfretted in it. Million-fuelèd, | nature's bonfire burns on.  
 But quench her bonniest, dearest | to her, her clearest-selvèd spark  
 Mán, how fást his firedint, | his mark on mind, is gone!  
 Bóth are in an ũnfáthomable, áll is in an enórmous dárk  
 Drowned. O pity and indig | nation! Manshape, that shone  
 Sheer off, disseveral, a star, | death blots black out; nor mark  
                   Is ány of him at all so stárk  
 But vastness blurs and time | beats level. (vv. 1-20)

Los primeros versos, de carácter confuso y violento parecen retratar la confusión del juicio final con los bienaventurados (“heaven-roysterers, in gay-gangs”, “her bonniest, dearest to her”) por un lado y los condenados por otro, quienes alimentan el fuego apocalíptico (“Million-fuelèd, | nature's bonfire burns on”), imagen apocalíptica por excelencia antes comentada y que se anuncia desde el título del poema. Asimismo puede identificarse la oscuridad, otro motivo característicamente apocalíptico (“áll is in an enórmous dark/ Drowned”).<sup>74</sup> Incluso puede identificarse el término acuñado por Hopkins, “*whitewash*”, con la imagen eucarística y apocalíptica al mismo tiempo que se observa en “Oh my Blacke Soule” de Donne (“Or wash thee in Christs blood, which hath this might/ That being red, it dyes red soules to white.”).

En la segunda sección de este poema observamos la descripción de la Resurrección, no sólo la de Cristo que queda como trasfondo, sino la del hablante en el fin de los

---

<sup>74</sup> Ver Apocalipsis 8.12.

tiempos. Ésta se manifiesta abruptamente y rompe con la argumentación que hasta este momento se había presentado:

Enough! the Resurrection,  
A heart's-clarion! Awáy grief's gásping, | joyless days, dejection.  
Across my foundering deck shone  
A beacon, an eternal beam. | Flesh fade, and mortal trash  
Fáll to the resíduary worm; | world's wildfire, leave but ash:  
In a flash, at a trumpet crash,  
I am all at once what Christ is, | since he was what I am, and  
Thís Jack, jóke, poor pótsherd, | patch, matchwood, immortal diamond,  
Is immortal diamond. (vv. 20-28)

En los versos anteriores Hopkins retrata el consuelo que proviene de la resurrección mediante una serie de imágenes aglutinadas. En primer lugar está el sustantivo compuesto “heart’s-clarion” que lleva la resurrección a un plano mucho más personal que contrasta con el juicio multitudinario insinuado en la primera sección, y que también ofrece una leve resonancia de las trompetas de los ángeles en el Apocalipsis, la cual será confirmada versos más tarde (“at a trumpet crash”). A continuación se afirma el carácter de consuelo que trae la resurrección en tanto que se terminan las penas, la tristeza y abatimiento antes sufridos. Dicha idea es reforzada mediante una metáfora náutica donde se equipara la esperanza escatológica por la resurrección y la unión con Cristo con la luz de un faro. Asimismo el poeta se desprende de lo corporal con cierto desprecio hacia lo mismo (“mortal trash”) y se presenta el resultado de la hoguera de la naturaleza antes mencionada, no sin cierto desprecio por el mundo: “world’s wildfire, leave but ash”.

Por último la voz poética obtiene la tan esperada unión con Cristo. Debe notarse que dicha unión es descrita en presente por lo que parece tener lugar de manera inmediata y repentina. Harris incluso percibe una profunda ansiedad en este pasaje: “In “That Nature Is a Heraclitean Fire” the need for apocalypse is so pressing that the speaker, without preparation, simply asserts its sudden happening: *In a flash, at a trumpet crash, / I am all*

*at once what Christ is'.*"<sup>75</sup> Esta fusión del poeta con Cristo, aunque aparentemente espontánea y repentina, está fundamentada en el profundo vínculo que surge de la humanidad de Cristo y de la ulterior inmortalidad del poeta: "I am all at once what Christ is, | since he was what I am". Este argumento incluso parece revertir uno de los dísticos de los *Holy Sonnets*: "'Twas much, that man was made like God before, / But, that God should be made like man, much more" (vv. 13-14). Hopkins, además, da un paso más allá que Donne en tanto que abandona el símil (*like*) que denota la semejanza del hombre con Dios y Cristo con el hombre, para reclamar un estado de completa correspondencia con la identidad de Cristo.

El soneto cierra con la reafirmación del argumento anterior mediante una serie de imágenes que expresan la fragilidad de la parte mortal del poeta ("Thís Jack, jóke, poor pótsherd, | patch, matchwood") para culminar con la oscura pero impactante imagen del diamante inmortal, que representa el alma y al poeta después de su resurrección y fusión con Cristo. La enunciación doble de dicha imagen resulta enigmática, pero a mi parecer puede entenderse como la completa correspondencia de identidad con Cristo, en tanto que el poeta se transforma en este diamante inmortal en el penúltimo verso y luego afirma ser este mismo diamante, es decir Cristo. El poeta, por lo tanto, ha alcanzado tal grado de perfección al deshacerse de su parte mortal, que al buscar una metáfora para definirse, no puede sino repetir el mismo término en ambas mitades de la metáfora.

Tomando lo anterior en cuenta este poema tardío de Hopkins parece ser una respuesta al desconsuelo de los *Sonnets of Desolation* y como Muller señala, al pesimismo escatológico en "Spelt from Sibyls Leaves":

---

<sup>75</sup> Harris. *op. cit.* p. 38.

“That Nature is a Heraclitean Fire” is a retelling of the apocalyptic prophecy of “Spelt from Sybil’s Leaves.” This time the poet sees his own fate set apart from the world’s general dismembering. Christ’s promise looms larger than the threat of the Last Judgment. Writing less than a year before the end of his life, Hopkins defies his own demons and declares his faith in an optimistic Christian eschatology. Soon to be rid of “mortal trash,” he looks forward confidently to an afterlife in which he will be “what Christ is.”<sup>76</sup>

Si bien “That Nature is a Heraclitean Fire” es sólo una profecía, este complejo poema representa la visión escatológica más esperanzada de Hopkins. Ni siquiera en Donne puede encontrarse un ejemplo de una compaginación tan profunda entre el poeta y la divinidad.

El análisis anterior no sólo refleja coincidencias temáticas entre los sonetos religiosos de uno y otro poeta, sino que también revela la afinidad entre dos mentes poético-religiosas en su búsqueda por la unión con la divinidad. Donne y Hopkins, en épocas muy distintas, con recursos y preocupaciones diferentes, recurren a los mismos textos como base para las argumentaciones que los conduzcan a este fin. McNees señala que estos textos, el Apocalipsis y el ritual Eucarístico, representan ejes sobre los cuales los poetas son capaces de encontrar una teleología más allá de sus creencias y circunstancias individuales:

The poets all eventually look back either to the Incarnation or forward to the Eschaton to ground their poetry in a teleology beyond the self. The Eucharistic model serves as the one earthly sacrament that recalls the Incarnation and heralds the Eschaton. Hence their poetry, rooted in this ritual, extends beyond their individual beliefs and agonies to capture the reader in what often seems a linguistic whirlwind.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Muller. *op. cit.* p. 135.

<sup>77</sup> McNees. *op. cit.* p. 10.

Al contrastar los sonetos de tema eucarístico y escatológico de estos dos poetas es posible acceder a un torbellino lingüístico, como el que menciona McNees, donde conviven los textos bíblicos, y las voces de Donne y Hopkins.

## Conclusión

De acuerdo con las teorías de la intertextualidad que hemos tratado a lo largo de esta discusión, el significado de un texto siempre se encuentra en los otros textos con los que se relaciona. Siguiendo este argumento resultaría lógico imaginar que entre más se conozca sobre los textos referidos en un poema, menos oscuro resultará éste. En el caso de los sonetos que hemos discutido aquí, podría pensarse que el conocer los textos ignacianos y bíblicos a los que aluden los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets* haría que su lectura, tantas veces calificada como ardua, se vuelva un tanto más clara. Sin embargo, a pesar de lo desalentador que pueda parecer esto, la lectura se vuelve siempre más compleja. Los sonetos no dejan de ser oscuros, y el lector debe expandir su visión para abarcar también los textos a los que refieren. La complejidad que la lectura adquiere con este hecho no es negativa, sino que añade una nueva dimensión al acercamiento crítico.

A lo largo del trabajo que he realizado acerca de los sonetos de Donne y Hopkins, he procurado entender estos poemas como una intersección donde convergen textos, en el sentido más estricto del término, es decir la Biblia y San Ignacio, entre otros; pero donde también el “texto” cultural y religioso se filtra entre los versos de Donne y Hopkins. Para Kristeva la consideración intertextual de un texto literario no distingue entre su relación con otros textos literarios y el texto de la sociedad y cultura en la cual se enmarca. Por tanto, los aspectos culturales y religiosos que se vinculan de manera más directa con los sonetos pueden reconocerse como un texto del cual se derivan estos poemas, y al cual deben su existencia, como si se tratara de un hipotexto genetiano.

Por otro lado, los hipotextos en el sentido más estricto, es decir aquellos escritos de los cuales se derivan los *Holy Sonnets* y los *Terrible Sonnets*, resultan vitales para cualquier acercamiento a estas dos secuencias. En los hipotextos, no sólo se encuentra una

explicación a muchos de los pasajes más crípticos sino que, además, por medio de éstos, podemos ser testigos de un entrecruce de voces que amplía enormemente el significado de los poemas. La lectura del texto de San Ignacio que contiene la “gramática” de los *Holy Sonnets* y *Sonnets of Desolation*, ofrece algunas claves para el discernimiento de muchos de los motivos, imágenes y argumentos de los sonetos. Sin embargo, aún más interesante que identificar la presencia de los *Ejercicios espirituales* en los versos de Donne y Hopkins, resulta el apreciar la forma en que cada poeta asimila el texto ignaciano. Por tanto, más que un catálogo de referencias a los *Ejercicios* este trabajo es un análisis de cómo el material ignaciano se transforma al adquirir la forma de catorce versos y cómo la voz de San Ignacio se traduce en la voz de cada poeta.

Para conseguir este propósito las teorías de la intertextualidad han resultado particularmente pertinentes, en especial las de Genette y Riffaterre. Gracias a las formulaciones de Genette he podido analizar la naturaleza de las relaciones entre los textos anteriores a los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation*. Asimismo, a pesar de que, de acuerdo con la teoría de Genette, los sonetos de Donne no pueden ser el hipotexto de los *Sonnets of Desolation*, el haber planteado esta hipótesis aportó una nueva perspectiva a esta discusión que no se observa en los trabajos de Parini o McNeese. La hipertextualidad triangular que propongo entre San Ignacio, Donne y Hopkins, es otro aspecto fundamental para esta tesis que se deriva de la teoría de Genette y que dota de mayor profundidad al debate acerca de los tres autores.

Por otro lado, la teoría de Riffaterre me permitió identificar de manera más detallada las partes de los poemas que referían a otros textos, ya fueran oraciones, imágenes, frases o incluso palabras. Con base en el concepto de las agramaticalidades riffaterrianas es posible develar algunas de las muchas ambigüedades de los sonetos para encontrar en ellas las

resonancias de otros textos. Asimismo los hipogramas de Riffaterre sirven de fundamento para encontrar fuentes comunes a Donne y Hopkins; mientras que las matrices permiten apreciar las divergencias en la forma en que cada poeta aborda un mismo tema.

Otro aporte considerable de las teorías de la intertextualidad tratadas a lo largo de esta discusión es que posibilitan el establecimiento de relaciones entre los textos sin crear jerarquías y sin que un texto se subordine a otro. En consecuencia, pueden establecerse diálogos entre los textos en términos equitativos, y en donde se rompa con la temporalidad. Esto da pie a discusiones como las que se observan en ciertos momentos de la tesis, en donde se analiza el diálogo anacrónico que, con una brecha de más de doscientos años, sostienen Donne y Hopkins.

Una posible desventaja de realizar una lectura intertextual es reducir los sonetos que se abordan a una serie de referencias a otros textos sin atender a la reformulación de los intertextos que ocurre en el poema. Resulta fácil que la voz del poeta se extravíe en la vorágine de voces que conviven en un mismo soneto y que el crítico pierda de vista que el poeta asimila y se apropia de los textos a los que refiere. En esta discusión he procurado que mi análisis vaya más allá del recuento de referencias intertextuales. Asimismo, al estudiar las relaciones intertextuales siempre he considerado que un texto no permea otro sin sufrir una transformación.

Mediante este acercamiento a la poesía de Donne y Hopkins he alcanzando ciertas conclusiones generales en cuanto a las relaciones que sostienen los *Holy Sonnets* y *Sonnets of Desolation* entre sí y con otros textos. En primer lugar, en cuanto a la presencia de San Ignacio podemos afirmar, sin lugar a dudas, que los *Ejercicios espirituales* son un hipotexto crucial, que es común a ambos grupos de sonetos. La presencia del texto ignaciano es más

evidente en Donne en tanto que la transformación que ocurre en los *Holy Sonnets* es menos radical y los elementos del esquema meditativo son más reconocibles.

En Donne se encuentra una compleja reelaboración del material ignaciano en la cual una voz poética de dramatismo e intensidad excepcionales se encuentra en escenarios que siguen los cánones de San Ignacio. Muchos de los argumentos e imágenes que encontramos en el manual ignaciano se encuentran condensados o bien expandidos para ajustarse a la forma del soneto en los *Holy Sonnets*. Por otro lado, en Hopkins se observa una transformación del hipotexto que lleva al límite los elementos de la meditación ignaciana y los vuelve difíciles de identificar. En los *Sonnets of Desolation* una voz poética en desolación lucha desesperadamente por conseguir el consuelo. Aunque los escenarios de esta lucha siguen el esquema de los *Ejercicios*, los resultados muchas veces son contrarios a los planteados por San Ignacio y los sonetos derivan las más de las veces en parodias, versiones trucas o intentos frustrados de meditaciones ignacianas.

Por otra parte, considerar a los *Holy Sonnets* como hipotexto de los *Sonnets of Desolation* es imposible, al menos en el sentido más estricto del concepto propuesto por Genette. No obstante, sí puede afirmarse que existen vínculos hipertextuales que unen a los dos grupos de sonetos ya que ambos derivan de textos en común. Además, es digno de notarse que ambos poetas se interesan en más de una ocasión por los mismos pasajes e imágenes ignacianas. El tono que se encuentra en el hablante de los *Holy Sonnets* también resuena en la voz poética de los *Terrible Sonnets*. En las dos secuencias el hablante atraviesa por momentos de desolación y desesperanza. En ambas existe una lucha violenta contra la divinidad, que oscila entre la unión y la separación de Dios. Estas afinidades producen el diálogo entre Donne y Hopkins sobre el terreno común de los *Ejercicios*

*espirituales*; pero también producen en el lector la impresión de estar ante el mismo drama espiritual en las dos secuencias.

En cuanto al análisis de las imágenes eucarísticas y apocalípticas en los dos poetas, hemos visto que el predominio de dicha imaginería en las secuencias de sonetos se debe en parte a la importancia que San Ignacio les otorga. Por otra parte, tanto Donne como Hopkins se interesan de manera particular por los temas eucarísticos y escatológicos, mientras que prestan poca atención a otros temas centrales en los *Ejercicios espirituales*. Ambos, a pesar de las discrepancias entre la doctrina católica y anglicana al respecto, encuentran en la eucaristía un medio para el acercamiento y la unión con la divinidad. El ritual eucarístico y la Presencia Real de Cristo que en Donne se reflejan plenamente en los sonetos, se encuentran frustrados o alterados en Hopkins. En los dos poetas, sin embargo, se observa una transformación de los pasajes bíblicos referentes a la eucaristía, así como de los rituales eucarísticos en las doctrinas católica y anglicana. Como ocurre con el material ignaciano, el eucarístico es asimilado y transformado por cada poeta. Esto genera en Donne una rica imaginería eucarística traducida en conceptos intrincados y plagados de paradojas. En Hopkins, por otra parte, la imaginería es críptica y trastoca los elementos del ritual eucarístico para crear imágenes perturbadoras que reflejan la desesperación del hablante y su alejamiento de Dios.

En las dos secuencias los referentes a la eucaristía se entremezclan con intertextos del Apocalipsis. Los dos poetas se nutren de la inagotable y enigmática imaginería del último libro de la Biblia para apropiarse de ella y adaptarla a los propósitos de sus sonetos. De nuevo se encuentran resonancias de San Ignacio en la forma en que Donne y Hopkins se acercan al material apocalíptico. En particular, en Donne se observa la meditación ignaciana en la que el hablante imagina el juicio final para reflexionar sobre sus pecados.

La destrucción apocalíptica que se aprecia en los *Holy Sonnets* va seguida de una renovación y purificación del hablante. Los conceptos y paradojas de Donne sintetizan referencias al Apocalipsis y las funden con imágenes eucarísticas; conjugan el arrepentimiento y el miedo del hablante con su redención por medio del ritual de la comunión. En Hopkins el tema escatológico es igualmente recurrente, pero el carácter de las imágenes utilizadas varía mucho de un soneto a otro. El hablante de los *Terrible Sonnets* teme que el segundo advenimiento no ocurra, y compara sus penas con las de las almas condenadas como lo hace Donne, pero sin conseguir una unión completa con la divinidad. Sin embargo, en “That Nature is a Heraclitean Fire and of the comfort of the Resurrection”, la terrible devastación del mundo y la destrucción de la parte corpórea del hablante sí derivan en una unión total con la divinidad.

La comparación entre las imágenes eucarísticas y apocalípticas en los dos poetas muestra por una parte la afinidad en cuanto a las preocupaciones espirituales de Donne y Hopkins. Por otra parte, este análisis revela cómo la extracción de una misma imagen de un intertexto en común puede derivar en imágenes completamente distintas cuando cada poeta se apropia de ella.

¿Qué se obtiene entonces al escuchar el diálogo entre Donne y Hopkins? Encontramos, por un lado, la capacidad de ciertos textos de trascender las épocas y de adaptarse a contextos y poéticas distintos. Los textos ignacianos y bíblicos se ven enriquecidos cuando se les aprecia mediante el intercambio entre los *Holy Sonnets* y los *Sonnets of Desolation*. Asimismo, nuestra lectura de los sonetos en cuestión adquiere nuevos matices cuando se les contrasta entre sí y salen a la luz aspectos que de otra forma permanecerían ocultos o latentes. Más importante aún es la visión que se obtiene de las secuencias de sonetos que nos permite acceder a una dimensión que va más allá del análisis

de los textos por separado. Es decir que, además de la posibilidad de apreciar los textos de Donne por una parte y los de Hopkins por otra, es posible hilar un tercer texto que se obtiene de las relaciones entre los sonetos de ambos poetas como las trazadas a lo largo de esta discusión.

La lectura de este tercer texto es ardua y exigente, en tanto que es el lector quien crea este espacio de convergencia entre las voces de los autores. En este caso corresponde al lector la función de definir los puntos sobre los cuales puede existir un diálogo entre Donne y Hopkins, así como el lenguaje en el que se llevará a cabo, y por último, los encuentros y desencuentros que se producen en éste. Como un lector que ha llegado algunos siglos tarde a la discusión, que carece de una educación religiosa formal, y cuyo contexto se encuentra muy lejos del encarnizado debate entre doctrinas de la Inglaterra jacobiana o victoriana, me encuentro en una posición de aparente desventaja que he procurado compensar por medio de esta investigación. Aun así, esta posición me ha brindado cierta distancia crítica y como en el "Cleon" de Browning, me ofrecen la posibilidad de reunir a dos poetas, que de otra forma no podrían dialogar entre sí.

## Apéndice I<sup>1</sup>

### I

Thou hast made me, And shall thy worke decay?  
Repaire me now, for now mine end doth haste,  
I runne to death, and death meets me as fast,  
And all my pleasures are like yesterday;  
I dare not move my dimme eyes any way,  
Despaire behind, and death before doth cast  
Such terrour, and my feeble flesh doth waste  
By sinne in it, which it t'wards hell doth weigh;  
Onely thou art above, and when towards thee  
By thy leave I can looke, I rise again;  
But our old subtle foe so tempteth me,  
That not one houre my selfe I can sustaine\* ;  
Thy Grace may wing me to prevent his art,  
And thou like Adamant draw mine iron heart.

### II

As due by many titles I resigne  
My selfe to thee, O God, first I was made  
By thee, and for thee, and when I was decay'd  
Thy blood bought that, the which before was thine;  
I am thy sonne, made with thy self to shine,  
Thy servant, whose paines thou hast still repaid,  
Thy sheep, thine\* Image, and, till I betray'd  
My self\*, a temple of thy<sup>+</sup> Spirit divine;  
Why doth the devill then\* usurpe on mee?  
Why doth he steale, nay ravish that's thy right?  
Except thou rise and for thine own worke fight,  
Oh I shall soone despaire, when I doe\* see  
That thou lov'st mankind well, yet wilt'not chuse me,  
And Satan hates mee, yet is loth to lose mee.

### III

O might those sighes and teares returne againe

---

<sup>1</sup> Los sonetos de Donne que aquí se presentan están transcritos de la edición de Herbert Grierson de la poesía de Donne. John Donne. 1966. *Donne Poetical Works*. Ed. Herbert Grierson. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford Univeristy Press. Las notas al pie indican las variantes encontradas en los tres manuscritos consultados para la presente tesis.

\* *Stowe 961* I can my self sustaine

\* *Stowe 961* thy

\* *St* (till I betrayde my Self)

+ *Additional Manuscripts 18647* this

\* *St* thus

\* *St* shall

Into my breast and eyes, which I have spent,  
That I might in this holy discontent  
Mourne with some fruit, as I have mourn'd in vaine;  
In mine Idolatry what showres of raine  
Mine eyes did waste? what griefs my heart did rent?  
That sufferance was my sinne; now I repent;\*  
'Cause I did suffer I must suffer paine.  
Th' hydropique drunkard, and night-scouting thiefe,  
The itchy Lecher, and self tickling proud  
Have the remembrance of past joyes for reliefe  
Of comming ills. To (poor) me is allow'd  
No ease; for, long, yet vehement grief hath beene  
Th'effect and cause, the punishment and sinne.

#### IV

Oh my blacke Soule! now thou art summoned<sup>+</sup>  
By sicknesse, deaths herald, and champion;  
Thou art like a pilgrim, which abroad hath done  
Treason, and durst not turn to whence hee is fled,  
Or like\* a thief, which till death's doome be read,  
Wisheth himselfe delivered from prison;  
But damn'd and hal'd to execution,  
Wisheth that still he might be imprisoned.  
Yet grace, if thou repent, thou canst not lacke;  
But who shall give thee that grace to beginne?  
Oh\* make thy selfe with holy mourning blacke,  
And red with blushing, as thou art with sinne;  
Or wash thee in Christs blood, which hath this might  
That being red, it dyes red soules to white.

#### V

I am a little world made cunningly  
Of Elements, and of Angelike spright,  
But black sinne hath betraid to endlesse night\*  
My worlds both parts, and (oh) both parts must die.  
You which beyond that heaven which was most high  
Have found new spheres, and o new lands can write,  
Powre new seas in mine eyes, that so I might  
Drowne my world with my weeping earnestly,  
Or wash it, if it must be drown'd no more:  
But oh\* it must be burnt! alas the fire

---

\* *St* That sufferance was my Sin I now repent

<sup>+</sup> *Add* thou now art summoned

\* *St* as

\* *St* O,

\* *St* betraid me to darke night

Of lust and envie have burnt it heretofore,  
And made it fouler; Let their flames retire,  
And burn me o Lord, with a fiery zeal  
Of thee and thy house, which doth in eating heale.

## VI

This is my playes last scene, here heavens appoint\*  
My pilgrimages last mile; and my race  
Idly, yet quickly runne, hath this last pace.  
My spans last inch, my minutes latest<sup>+</sup> point,  
And gluttonous death, will instantly unjoynt  
My body, and soule\*, and I shall sleepe a space,  
But my'ever-waking part shall<sup>\*†</sup> see that face,  
Whose feare already shakes my every joynt:  
Then, as my soule, to'heaven her first seate, takes flight,  
And earth-borne body, in the earth shall dwell,  
So, fall my sinnes, that all may have their right,  
To where they're bred, and would presse me, to hell.  
Impute me righteous, thus purg'd evill,  
For thus<sup>+</sup> I leave the world, the flesh, the<sup>++†</sup> devil.

## VII

At the round earths imagin'd corners, blow  
Your trumpets, Angells, and arise, arise  
From death, you numberlesse infinities  
Of soules, and to your scattred bodies goe,  
All whom the flood did, and fire shall o'erthrow,  
All whom warre, dearth<sup>\*+†‡</sup>, age, agues, tyrannies,  
Despaire, law, chance, hath slain, and you whose eyes,  
Shall behold God, and never tast deaths woe.  
But let them sleepe, Lord, and mee mourne a space,  
For, if above all these, my sinnes abound,  
'Tis late to aske abundance of thy grace,

---

\* *St* (oh)

\* *St* apart

+ *Add* last

\* *St* and my Soule

\* *St* Or presently (I know not) see that face

† *Harley 4955* Or presently I know not, see that face,

+ *Add* that

+ *Add* and

\* *St* and

† *H* and

\* *St* death

+ *Add* death

† *H* death

‡ *Edición 1631* death

When wee are there; here on this lowly ground,  
Teach me how to repent; for that's as good  
As if thou'hadst seal'd my pardon, with thy blood.

### VIII

If faithful souls be alike glorifi'd  
As Angels, then my fathers soule doth see,  
And adds this even to full felicitie,  
That valiantly I hels wide mouth o'rstride:  
But if our mindes to these soules be descry'd  
By circumstances, and by signes that be  
Apparent in us, not immediately,  
How shall my mindes white truth by them be try'd?  
They see idolatrous lovers weepe and mourne,  
And vile blasphemous Conjurers\* to call  
On Jesus name, and PharisaiCALL  
Dissemblers feigne devotion. Then turne,  
O pensive soule, to God, for he knowes best  
Thy true grieffe, for he put it in my breast.\*

### IX

If poysonous minerals, and if that\* tree,  
Whose fruit threw death on else immortall\* us,  
If lecherous goats, if serpents envious  
Cannot be damn'd; Alas; why should I bee?  
Why should intent or\* reason, borne in mee,  
Make sinnes, else equall, in mee more heinous?  
And mercy being easie, and glorious  
To God; in his sterne wrath, why threatens hee?  
But who am I, that dare dispute with thee  
O God? Oh!<sup>+</sup>\*<sup>2</sup> of thine onely worthy blood,  
And my teares, make a heavenly Lethean flood,  
And drowne in it<sup>+</sup> my sinnes black memorie;  
That thou remember them, some claime as debt<sup>+</sup>,  
I thinke it mercy, if thou wilt<sup>+</sup> forget.

---

\* *St* blasphemers, conjurors

\* *St* Thy grieffe, for he put it into thy breast.

\* *St* the

\* *St* on (else immortall) us

\* *St* and

<sup>+</sup> *Add* that dare dispute with thee Oh, God, oh

\* *St* that dare dispute with thee? O God, o,

<sup>2</sup> *H* that dare dispute with thee? O God; oh

<sup>+</sup> *Add* drowne it in my sinnes

<sup>+</sup> *Add* That thou remember, some claime as debt

<sup>+</sup> *Add* doe

**X**

Death be not proud, though some have called thee  
 Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,  
 For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,  
 Die not, poor death,\* nor yet canst thou kill mee.  
 From rest and sleep, which but thy pictures bee,  
 Much pleasure, then from thee, much more must flow,  
 And soonest our best men with thee doe<sup>+</sup> goe,  
 Rest of their bones\*, and soules delivery.  
 Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,  
 And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,  
 And poppie, or charmes can make us sleepe as well,  
 And better\* than thy stroake; why swell'st thou then?  
 One short sleepe past, wee wake\* eternally,  
 And death shall be no more; death, thou shalt die.

**XI**

Spit in my face you Jewes, and pierce my side,  
 Buffet, and scoffe, scourge, and crucifie mee,  
 For I have sinn'd, and sinn'd, and only hee,  
 Who could doe no iniquitie<sup>+</sup> hath dyed:  
 But by my death can not be satisfied  
 My sinnes, which passe the Jewes impiety<sup>†</sup>:  
 They kill'd once an inglorious man, but I  
 Crucifie him daily, being now glorified.  
 Oh let mee, then, his strange love still admire:  
 Kings pardon, but he bore our punishment.  
 And *Jacob* came cloth'd in vile harsh attire  
 But to supplant, and with gainfull intent:  
 God cloth'd himself in vile mans flesh, that so  
 He might be weake enough to suffer woe.

**XII**

Why are wee by all creatures waited on?  
 Why doe the prodigall elements supply  
 Life and food to mee, being more pure than I,<sup>†</sup>  
 Simple, and further from corruption?  
 Why brook'st thou, ignorant horse, subjection?

---

\* *St* Die not (poor death)

+ *Add* doe with thee

\* *St* bodyes

\* *St* easier

\* *St* live

+ *Add* none iniquity

† *H* iniquity

† *H* being more pure than I?

Why dost thou, bull, and bore so seelily,  
 Dissemble weaknesse, and by'one mans stroke die,<sup>+</sup>  
 Whose whole kinde you might swallow and feed upon?  
 Weaker I am, woe is mee, and worse than you,  
 You have not sinned, nor need be timorous.  
 But wonder at a greater wonder, for to us  
 Created nature doth these things subdue,  
 But their Creator, whom sin, nor nature tyed,  
 For us, his Creatures, and his foes, hath dyed.

### XIII

What if this present were the worlds last night?  
 Marke in my heart, O Soule, where thou dost dwell,  
 The picture of Christ crucified, and tell  
 Whether that<sup>†</sup> countenance can thee affright,  
 Teares in his eyes quench the amasing light,  
 Blood fills his frownes, which from his pierced head fell.  
 And can that tongue adjudge thee unto hell,  
 Which pray'd forgivenessse for his foes fierce spight?  
 No, no; but as in my idolatrie  
 I said to all my profane mistresses,  
 Beauty, of pittie, foulnesse only is  
 A sign of rigour: so I say<sup>+</sup> to thee,  
 To<sup>†</sup> wicked spirits<sup>+</sup> are horrid shapes assign'd,  
 This beauteous form assures a pitious minde.

### XIV

Batter my heart, three person'd God; for, you  
 As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend;  
 That I may rise, and stand, o'erthrow mee, and bend  
 Your force, to breake, blowe, burn and make me new.  
 I, like an usurpt towne, to another due,  
 Labour to'admit you, but Oh, to no end,  
 Reason your viceroy in mee, mee should defend,  
 But is captiv'd, and proves weake or untrue.  
 Yet dearly'I love you, and would be loved faine,  
 But am betroth'd unto your enemye:  
 Divorce mee, untie, or breake that knot againe,  
 Take mee to you, imprison mee, for I  
 Except you'enthral<sup>†</sup> mee, never shall be free,  
 Nor ever chaste, except you ravish mee.

---

<sup>+</sup> Add by'one mans stroke die?

<sup>†</sup> H hys

<sup>+</sup> Add so say I to thee

<sup>†</sup> H for

<sup>+</sup> Add sprighte

<sup>†</sup> H intrhall

## XV

Wilt thou love God, as he thee! then digest,  
My Soule,\* this wholesome meditation,  
How God the Spirit, by<sup>+</sup> Angels waited on  
In heaven, doth make his Temple in thy breast.  
The Father having begot\* a Sonne most blest,  
And still begetting, (for he ne'er begonne)  
Hath deigne'd to chuse thee by adoption,  
Coheire to'his glory,'and Sabbaths endlesse rest.  
And as a robb'd man, which by search doth finde  
His stolne stuffe\* sold, must lose or buy't againe:  
The Sonne of glory came downe, and was slaine,  
Us whom he'had made, and Satan stolne\*, to unbinde.  
'Twas much, that man was made like God before,  
But, that God should be made like man, much more.

## XVI

Father, part of his double interest\*  
Unto thy kingdome, thy Sonne gives to mee,  
His joynture in the knottie Trinitie  
Hee keeps, and gives to me his deaths conquest.<sup>+</sup>  
This Lambe, whose death, with life the world hath blest,  
Was from the worlds beginning slaine, and he  
Hath made two Wills, which with the Legacie  
Of his and thy kingdome, doe<sup>+†</sup> thy Sonnes invest.  
Yet such are thy<sup>+†</sup> laws, that men\* argue yet  
Whether a man those statutes can fulfill;  
None doth; but all-healing grace and spirit  
Revive again\* what law and letter kill.  
Thy laws abridgement, and thy last command  
Is all but love; Oh let this\* last Will stand!

---

\* *St* digest, (My Soule)

+ *Add* of

\* *St* begotten

\* *St* steed

\* *St* stole

\* *St* (part of his double interest)

+ *Add* Hee keeps, and gives me his deaths conquest

+ *Add* doth

† *H* doth

+ *Add* those

† *H* those

\* *St* we

\* *St* Revive, and quicken (?)

\* *St* thy

**XVII**

Since she whom I lov'd hath payd her last debt  
To Nature, and to hers, and my good is dead,  
And her Soule early into heaven ravished,  
Wholly in heavenly things my mind is sett.  
Here the admyring her my mind did whett  
To seeke thee, God; so streams do shew their head;  
But though I have found thee, and thou my thirst hast fed,  
A holy thirsty dropsy melts mee yett.  
But why should I begg more Love, when as thou  
Dost wooe my soule for hers; offering all thine:  
And dost not only feare least I allow  
My Love to Saints and Angels, things divine,  
But in thy tender jealousy dost doubt  
Least the World, Fleshe, yea Devill putt thee out.

**XVIII**

Show me deare Christ, thy spouse, so bright and clear.  
What! is it She which on the other shore  
Goes richly painted? or which, rob'd and tore,  
Laments and mournes in Germany and here?  
Sleeps she a thousand, then peepes up one yeare?  
Is she selfe truth, and errs? now new, now outwore?  
Doth she, and did she, and shall she evermore  
On one, on seaven, or on no hill appeare?  
Dwells she with us, or like adventuring knights  
First travaile we to seeke and then make Love?  
Betray kind husband thy spouse to our sights,  
And let myne amorous soule court thy mild Dove,  
Who is most trew, and pleasing to thee, then  
When she's embrac'd and open to most men.

**XIX**

Oh, to vex me, contraries meet in one:  
Inconstancy unnaturally hath begott  
A constant habit; that when I would not  
I change in vowes, and in devotione.  
As humorous is my contritione  
As my prophane Love, and as soon forgott:  
As ridlingly distemper'd, cold and hott,  
As praying, as mute; as infinite, as none.  
I durst not view heaven yesterday; and to day  
In prayers and flattering speaches I court God:  
To morrow I quake with true feare of his rod.  
So my devout fitts come and go away  
Like a fantastique Ague: save that here  
Those are my best dayes, when I shake with feare.

## Apéndice II

### Versión editada por Norman Mackenzie<sup>3</sup>

To seem the stranger lies my lot, my life  
Among strangers. Father and mother dear,  
Brothers and sisters are in Christ not near  
And he my peace/ my parting, sword and strife.  
England, whose honour O all my heart woos, wife  
To my creating thought, would neither hear  
Me, were I pleading, plead nor do I: Ì wêar-  
Y of idle a being but by where wars are rife.

I am in Ireland now; now Í am at a thîrd  
Remove. Not but in all removes I can  
Kind love both give and get. Only what word  
Wisest my heart breeds baffling heaven's dark ban  
*dark heaven's baffling ban*  
Bars or hell's spell thwarts. This to hoard unheard,  
*Thoughts hoarded unheard*  
Heard unhéeded, leaves me a lonely began.  
*[leave]*

I wake and feel the fell of dark, not day.  
What hours, O what black hōurs we have spent  
This night! what sights you, heart, saw, ways you went!  
And more must, in yet longer light's delay.  
With witness I speak this. But where I say  
Hours I mean years, mean life. And my lament  
Is cries countless, cries like dead letters sent  
To dearest him that lives alas! away.  
I am gall, I am heartburn. God's most deep decree  
Bitter would have me taste: my taste was me;  
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.  
Selfyeast of spirit a my selfstuff sours. I see  
*dull dough*  
The lost are like this, and their loss to be  
*scourge*  
Their sweating selves as I am mine, but worse  
*As I am mine, their sweating selves;*

---

<sup>3</sup> Gerard Manley Hopkins. 1990. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Norman H. Mackenzie. Oxford, Nueva York y Toronto: Clarendon Press, Oxford. En tinta roja aparecen las diferentes opciones que Hopkins consideraba para cada verso y que Mackenzie incluye en su edición. Las notas al pie son las que se encuentran en este texto de Mackenzie.

No worst, there is none. Pitch past pitch of grief,  
 More pangs will, schooled at forepangs, wilder wring.  
 Comforter, where, where is your comforting?  
 Mary, mother of us, where is your relief?  
 My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-  
 woe, world-sorrow; on an áge-old anvil wince and sing—  
 Then lull, then leave off. Fury had shrieked ‘No ling-  
 Ering! Let me be fêll: force I must be brief’.  
 O the mind, mind has mountains; cliffs of fall  
 Frightful, sheer, no man’s fathoming. Hold them cheap  
*no-man-fathomed.*

May who ne’er hung there. Nor does long our small  
 Durance deal with that steep or deep. Here! creep,  
 Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all  
 Life death does end and each day dies with sleep.

To what serves mortal beauty | —dangerous; does set danc-  
 Ing blood—the O-seal-that-so | face, prouder flung the form  
 Than Purcell tune lets tread to?| See, it does this: keeps warm  
 Men’s wits to the things that are; | what good means—where a glance  
 Master more may than gaze, | gaze out of countenance.  
 Those lovely lads once, wet-fresh | windfalls of war’s storm,  
 How then should Gregory, a father, | have gleanèd else from swarm-  
 Èd Rome? But God to a nation | dealt that day’s dear chance.  
 To man, that once would worship | block or barren stone,  
 Our law says: Love what are | love’s worthiest, were all known;  
 World’s loveliest—men’s selves. Self | flashes off frame and face.  
 What do then? how meet beauty? | Merely meet it; own,  
 Home at heart, heaven’s sweet gift; | then leave, let that alone.  
 Yea, wish that though, wish all, | God’s better beauty, grace.

Not, I’ll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;  
 Not untwist—slack they may be—these last strands of man  
 In me ór, most weary, cry I *can no more*. I can;  
 Can something, hope, wish day come, not choose not to be.  
 But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me  
 Thy *wring-world* right foot rock? lay a lionlimb against me? scan  
*wring-earth*  
 With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan,  
 O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee and flee?  
 Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.  
 Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,  
 Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would laugh, cheer.  
 Cheer whóm though? The héro whose héaven-handling flúng me, fóot tród  
 Me? or mé that fóught him? O which one? is it éach one? That night, that year

Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my God.

Yes. Why do we all, seeing of a | sóldier, bléss him? bléss  
Our rédcóats, óur tars? Both | thêse béing, the gréater párt,  
But frail clay, nay but foul clay. Hêre it is: the héart,  
Since, proud, it calls the calling | manly, gives a guess  
That, hopes that, mâkesbelieve, | the men must be no less;  
It fâncies, it deems, dêars the ártist áfter his árt;\*  
So feigns it finds as sterling | all as all is smart,  
And scárlet wêar the spirit of wár thêre expréss.  
Mark Christ our King. He knows war, served this soldiering through;  
He of all can reeve a rope best. | There he bides in bliss  
Now, and séeing somewhére some mán | do all that man can do,  
For lóve he lëans forth, néeds | his néck must fáll on, kíss,  
And cry ‘O Christ-done deed! So God-made-flesh does too:  
Were I come o’er again’ cries | Christ ‘it should be this’.

Patience, hard thing! the hard thing but to pray,  
But bid for, patience is! Patience who asks  
Wants war, wants wounds; weary his times, his tasks;  
To do without, take tosses, and obey.  
Rare patience roots in these, and, these away,  
Nowhere. Natural heart’s-ivy Patience masks  
Our ruins of wrecked past purpose. There she basks  
Purple eyes and seas of liquid leaves all day.  
We hear our hearts grate on themselves: it kills  
To bruise them dearer. Yet the rebellious wills  
Of us wé dō bid God bend him even so.  
And where is he who more and more distills  
Delicious kindness? –He is patient. Patience fills  
His crisp combs, and that comes those ways we know.

My own heart let me more have pity on; let  
Me live to my sad self hereafter kind,  
Charitable; not live this tormented mind  
With this tormented mind tormenting yet.  
I cast for comfort I can no more get  
By groping round my comfortless than blind  
Eyes in their dark can day or thirst can find  
Thirst’s all-in-all in all a world of wet.  
Soul, self; come, poor Jackself, I do advise

---

\* It fâncies, féigns, déems, déars the ártist áfter his árt; (?)  
Is fain to find (*or* And’s fain to find *or* And fain will find)

You, jaded, lét be; call off thoughts awhile  
Elsewhere; leave comfort root-room; let joy size  
At God knows when to God knows what; whose smile  
'S not wrung, see you; unforeseen times rather –as skies  
Betweenpie mountains –lights a lovely mile.

#### Trascripción de facsímiles reunidos por Mackenzie <sup>4</sup>

#### Lámina 438

#### “To what serves mortal beauty” y “[Carrion Comfort]”

To what serves mortal beauty; dangerous; which *sends or sets danc-*  
*says/dance*

*To the blood*—the O-seal-that-so face; prouder flung the form  
*Ing blood*

Than Purcell tune lets tread to? See, this it does: keeps warm  
Men's wits to what things be; what good means—where a glance  
*thoughts*

Matter more may than gaze me out of countenance.

Those lovely lads once, wet-fresh windfalls of war's storm,

\*How does ~~had our true sire~~ Gregory, *have gleanèd from the swarm*  
*should father* *have* *among*

Of Rome then? \*Great God nations dealt that day's dear chance.  
*to England*

*Was man bid love, bid worship block or barren stone?*

*none bid man love not worship block nor barren stone*

Our law is love what are love's worthiest, were all known,  
~~world's lovliest~~

World's loveliest, men's selves. Self flashes off frame and face.

~~Most worth love~~

What do then? how meet beauty? Merely meet it; own,

Home at heart heaven's sweet gift; then leave it, let it alone.

Yea, wish that though, wish all, | God's better beauty; grace.

---

<sup>4</sup> Mackenzie, Norman. (ed) (facsimiles, ii) *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins in Facsimile, ed. with Annotations, Transcriptions of Unpublished Passages and an Introduction*. Nueva York, Garland Publishing, 1989. Nuevamente la tinta roja indica las opciones dadas por Hopkins para un mismo verso; las tachaduras, en cambio, indican versiones descartadas por Hopkins. Las notas son transcripciones de las que se encuentran en los facsímiles y fueron realizadas por el propio Hopkins en los márgenes.

\* How else shd. Gregory, father, have gleanèd among the swarm

\* Dear God delat that goleden, a goleden chance

Out, carrion comfort, despair, not, I'll not feast on thee;  
~~Despair, out carrion sweetness, off! not feast on thee;~~  
 Not untwist, slack they may be, my last strands of man  
 Nor cry, for all I am weary, I can no more. I can—  
 Can hold on, hope for comfort; not wish not to be.  
 Yet why, thou terrible, wouldst thou rock rude on me  
~~O yet thou terrible~~  
 Thy wring-earth tread; launch lion foot on me? why wouldst thou scan  
~~With~~  
 With darksome devouring eyes my bruised bones or fan,  
 In turns of tempest, me heaped here; me frantic to arise and flee?  
 Why? That my chaff might fly; my grain lie, clear and sheer.  
           for           to  
 Nay in the toil and coil, because I kissed the rod—  
 Nay from the storm my heart stole joy, would shout, cheer.  
~~Hand rather~~  
 Cheer whom then? The hero whose force flung me, whose foot tród  
 me —or me that fought him? O which? —Know, this night, this year  
 Of darkness done, that I wretch wrestled, I wrung with God.

**Lámina 439**  
**“[The Soldier]”**

Yes. Why do we áll, seeing of a | sóldier, bléss him? bléss  
 Our rédcóats, óur tars? Both| thése béing the gréater párt,  
                                   And  
 But frail clay, nay but foul clay. Hère it ís: the héart,  
~~No better indeed than they~~       Seed  
 Since, proud, it calls the calling | manly, gives a guess  
~~So~~                   to  
 That, hopes that, mâkesbelieve, | the men must be no less;  
                                   man  
 It fáncies, ít deems, dēars the ártist áfter his árt; \*  
 So feigns it finds as sterling | all as all is smart,  
~~And~~  
 And scárlét wēar the spirit of wár thère expréss.  
 Mark Christ our King. He knows war, served this soldiering through;  
 He of all can reeve a rope best. | There he bides in bliss  
 Now, and séeing somewhére some mán | do all that man can do,  
 For lóve he lēans forth, néeds | his néck must fáll on, kíss,  
 And cry “O Christ-done deed! So God-made-flesh does too:  
 Were I come o’er again” cries | Christ “it should be this”.  
                                   he-eries

---

\* It fáncies, féigns, déems, déars the ártist áfter his árt; (?)  
 Is fain to find (or And’s fain to find or And fain will find)

Plate 440 p. 264

“Tom’s Garland” (First draft), “[Carrion Comfort] (lines 11, 12)”  
“No Worst” (lines 1-7)

No worst, there is none. Pitched past pitch of grief,  
*Grief past pitch of grief,*  
*More pangs at forepangs schooled will wilder wring.*  
*At fore pangs more pangs schooled will wilder wring.*

*Worst! No worst O there is none. Pitch tops grief,*  
*past*

No worst, there is none. Pitch past pitch of grief,  
More pangs will, schooled at forepangs, wilder wring.  
Comforter, where, where is your comforting?  
Mary, mother of us, where is your relief?  
My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-  
woe, wórl-d-sor-row; on an áge-old ánvil wínce and síng-  
Then lull, then leave off. Fury had shrieked ‘No ling-  
Ering! Let me be fêll: force I must be brief’.  
O the mind, mind has mountains; cliffs of fall  
Frightful, sheer down, not fathomed. Hold them cheap  
May who ne’er hung there. Nor does long our small  
Durance deal with that steep or deep. Here! creep,  
Wretch, under comfort serves at worst whiles: all  
Life death does end and each day dies with sleep.

*Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all*

Frightful, sheer, notman’s fathoming. Hold them cheap  
*no-man-fathomed*

#### **Lámina 442**

**“To seem the stranger”, “I wake and feel”**

To seem the stranger lies my lot, my life  
Among strangers. Father and mother dear,  
Brothers and sisters are in Christ not near  
And he my peace/ my parting, sword and strife.  
England, whose honour O all my heart woos, wife  
To my creating thought, would neither hear  
Me, were I pleading, plead nor do I: Ì wêar-  
Y of idle a being but by where wars are rife.

I am in Ireland now; now Í am at a thîrd  
Remove. Not but in all removes I can  
Kind love both give and get. Only what word  
Wisest my breast holds hear from heaven home ban (?)  
                  keeps  
                  holds still to hear

Bars or hell's spell thwarts. Mighty hoarded unheard,  
Of dumbness or death  
          silence

This to hoard unheard  
~~This to hold unheard~~  
Heard unheeded leaves me a lonely began

*Wisest my heart breeds baffling heaven's dark ban*

*Wisest my heart breed, dark heaven's baffling ban*

I wake and feel the fell of dark, not day.  
What hours, O what black hōurs we have spent  
This night! what sights you, heart, saw, ways you went!  
And more must, in yet longer light's delay.  
With witness I speak this. But where I say  
Hours I mean years, mean life. And my lament  
Is cries countless, cries like dead letters sent  
To dearest him that lives alas! away.  
I am gall, I am heartburn. God's most deep decree

Bitter would have me taste: my taste was me;  
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.  
Selfyeast of spirit my selfstuff sours. I see  
                  *a dull dough*  
The lost are like this, and their loss to be  
                  *scourge*  
Their sweating selves as I am mine, but worse  
As I am mine, their sweating selves;

### **Lámina 443**

#### **“Patience, hard thing”**

Patience, hard thing! the hard thing but to pray,  
But bid for, patience is! Patience who asks

Ask God

Wants war, wants wounds; weary his times, his tasks;  
To do without, take tosses, and obey.

Rare patience roots in these, and, these away,  
Nowhere. Natural heart's-ivy it is: it masks

heart's-ivy Patience masks

Our ruins of wrecked past purpose. There it basks

she

Purple eyes and seas of liquid leaves all day.

We hear our hearts grate on themselves: it kills

To bruise them dearer. Yet the rebellious wills

Of us wé dō bid God bend him even so.

And where is he who more and more distills

Delicious kindness? –He is patient. Patience fills

His crisp combs, and that comes those ways we know.

My own heart let me more have pity on; let

Me live to my sad self hereafter kind,

Charitable; not live this tormented mind

With this tormented mind tormenting yet.

I grope for comfort I can no more get

*I cast for comfort I can no more get*

By casting round my comfortless than blind

*By groping round*

Eyes in their dark can day or thirst can find

light

Thirst's all-in-all in all a world of wet.

Soul, self; come, poor Jackself, I do advise

~~Sorry self~~

~~Now, poor self, poor Jackself, I do advise~~

You, jaded, lét be; call off thoughts awhile

Elsewhere; leave comfort root-room; let joy size

At God knows when to God knows what; whose smile

'S not wrung, see: who unforeseen times rather, as skies

Betweenpie mountains, lights a lovely mile.

*'S not wrung, see you; unforeseen times rather –or skies*

*Betweenpie mountains–*

**Edición de Robert Bridges, 1918**<sup>5</sup>

To what serves mortal beauty | —dangerous; does set danc-  
ing blood—the O-seal-that-so | faecture, flung prouder \_\_ form  
Than Purcell tune lets tread to?| See, it does this: keeps warm  
Men's wits to the things that are; | what good means—where a glance  
Master more may than gaze, | gaze out of countenance.  
Those lovely lads once, wet-fresh | windfalls of war's storm,  
How then should Gregory, a father, | have gleanèd else from swarm-  
ed Rome? But God to a nation | dealt that day's dear chance.

To man, that needs would worship | block or barren stone,  
Our law says: Love what are | love's worthiest, were all known;  
World's loveliest—men's selves. Self | flashes off frame and face.  
What do then? how meet beauty? | Merely meet it; own,  
Home at heart, heaven's sweet gift; | then leave, let that alone.  
Yea, wish that though, wish all, | God's better beauty, grace.

(The Soldier)

Yes. Why do we áll, seeing of a soldier, bless him? bless  
Our redcoats, our tars? Both these being, the greater part,  
But frail clay, nay but foul clay. Here it is: the heart,  
Since, proud, it calls the calling manly, gives a guess  
That, hopes that, makesbelieve, the men must be no less;  
It fancies, faigns, deems, dēars the artist after his art;  
And feign will finds as sterling all as all is smart,  
And scarlet wear the spirit of wár thére express.

Mark Christ our King. He knows war, served this soldiering through;  
He of all can handle a rope best. There he bides in bliss  
Now, and séeing somewhére some mán do all that man can do,  
For love he leans forth, needs his neck must fall on, kiss,  
And cry 'O Christ-done deed! So God-made-flesh does too:  
Were I come o'er again' cries Christ 'it should be this'.

(Carrion Comfort)

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;  
Not untwist—slack they may be—these last strands of man  
In me ór, most weary, cry I *can no more*. I can;  
Can something, hope, wish day come, not choose not to be.  
But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me  
Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me? scan

---

<sup>5</sup> Gerard Manley Hopkins. 1918. *Poems of Gerard Manley Hopkins*. Edición y notas Robert Bridges. Londres, Humphrey, Milford: Oxford University Press.

With darksome devouring eyes my bruised bones? and fan,  
O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee and flee?  
    Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.  
Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,  
Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would laugh, cheer.  
Cheer whom though? The hero whose heaven-handling flung me, fóot tród  
Me? or me that fought him? O which one? is it each one? That night, that year  
Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my God.

No worst, there is none. Pitch past pitch of grief,  
More pangs will, schooled at forepangs, wilder wring.  
Comforter, where, where is your comforting?  
Mary, mother of us, where is your relief?  
My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief  
Woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing—  
Then lull, then leave off. Fury had shrieked ‘No ling-  
ering! Let me be fell: force I must be brief’.

O the mind, mind has mountains; cliffs of fall  
Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap  
May who ne'er hung there. Nor does long our small  
Durance deal with that steep or deep. Here! creep,  
Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all  
Life death does end and each day dies with sleep.

To seem the stranger lies my lot, my life  
Among strangers. Father and mother dear,  
Brothers and sisters are in Christ not near  
And he my peace \_ my parting, sword and strife.  
    England, whose honour O all my heart woos, wife  
To my creating thought, would neither hear  
Me, were I pleading, plead nor do I: I wêar-  
y of idle a being but by where wars are rife.

I am in Ireland now; now I am at a third  
Remove. Not but in all removes I can  
Kind love both give and get. Only what word  
Wisest my heart breeds dark heaven's baffling ban  
Bars or hell's spell thwarts. This to hoard unheard,  
Heard unheeded, leaves me a lonely began.

I wake and feel the fell of dark, not day.  
What hours, O what black hours we have spent  
This night! what sights you, heart, saw; ways you went!

And more must, in yet longer light's delay.

With witness I speak this. But where I say  
Hours I mean years, mean life. And my lament  
Is cries countless, cries like dead letters sent  
To dearest him that lives alas! away.

I am gall, I am heartburn. God's most deep decree  
Bitter would have me taste: my taste was me;  
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.

Selfyeast of spirit a dull dough sours. I see  
The lost are like this, and their scourge to be  
As I am mine, their sweating selves; but worse.

Patience, hard thing! the hard thing but to pray,  
But bid for, Patience is! Patience who asks  
Wants war, wants wounds; weary his times, his tasks;  
To do without, take tosses, and obey.

Rare patience roots in these, and, these away,  
Nowhere. Natural heart's ivy, Patience masks  
Our ruins of wrecked past purpose. There she basks  
Purple eyes and seas of liquid leaves all day.

We hear our hearts grate on themselves: it kills  
To bruise them dearer. Yet the rebellious wills  
Of us we do bid God bend him even so.

And where is he who more and more distills  
Delicious kindness? –He is patient. Patience fills  
His crisp combs, and that comes those ways we know.

My own heart let me more have pity on; let  
Me live to my sad self hereafter kind,  
Charitable; not live this tormented mind  
With this tormented mind tormenting yet.

I cast for comfort I can no more get  
By groping round my comfortless, than blind  
Eyes in their dark can day or thirst can find  
Thirst's all-in-all in all a world of wet.

Soul, self; come, poor Jackself, I do advise  
You, jaded, let be; call off thoughts awhile  
Elsewhere; leave comfort root-room; let joy size  
At God knows when to God knows what; whose smile  
'S not wrung, see you; unforeseen times rather –as skies  
Betweenpie mountains –lights a lovely mile.

### **Nota sobre los manuscritos, facsímiles y ediciones consultadas.**

En el caso de los *Holy Sonnets* de John Donne consulté tres manuscritos cuyos nombres de catálogo son *Stowe 961*<sup>1</sup>, *Additional Manuscripts 18647*<sup>2</sup> y *Harley 4955*<sup>3</sup> los cuales describo brevemente a continuación.

De los tres manuscritos a los que tuve acceso, *Stowe 961*, un volumen tamaño folio, es el más legible. La caligrafía es muy clara y el texto es fácilmente comprensible incluso para el lector moderno. Este es también el manuscrito que presenta el mayor número y las más importantes discrepancias con la edición de Grierson, lo cual puede confirmarse en el Apéndice I. En este manuscrito encontramos doce sonetos bajo el título de *Divine Meditations* sin numeración alguna.<sup>4</sup> Grierson afirma que el volumen no puede ser anterior a 1630 dado que contiene himnos que se refieren a la enfermedad de Donne en tal año.<sup>5</sup> A pesar de lo bella y clara que es la caligrafía en *Stowe 961*, este manuscrito no constituye una de las fuentes más confiables, como afirma el mismo Grierson: “It is regrettable that so well-written a manuscript is not more reliable, but its text is poor, its titles sometimes erroneous, and its ascriptions inaccurate.”<sup>6</sup> Como ejemplo de las inconsistencias que señala Grierson puede observarse el soneto “Death be not proud”, en donde el copista que produjo el manuscrito *Stowe 961* escribe “One short sleepe past, wee *live* eternally”<sup>7</sup>, mientras que

---

<sup>1</sup> *Stowe 961*. Donne (John). *D.D., Dean of St. Paul's*. Poems and satires 17th cent. Paper; ff. 114. XVIIth cent. Small folio.

<sup>2</sup> *Add. 18,647*. Elegies, sonnets and other poems; with "Paradoxes" and "Problems," in prose [by John Donne, D.D., Dean of St. Paul's]. Paper; XVIIth cent. Folio.

<sup>3</sup> *Harley 4955*. Newcastle MS (3); c. 1630. A large Volume of poems by various Authors, uniformly and fairly transcribed. A great part by Ben Jonson and Dr. Donne.

<sup>4</sup> Los sonetos que aparecen en *Stowe 961* son “Thou hast made me”, “As due by many titles I resign”, “Oh might those sighs and tears return”, “Father, part of his double interest”, “Oh my black soul, now thou art summoned”, “This is my plays last scene”, “I am a little world made cunningly”, “At the round earths imagined corners”, “If poisonous minerals”, “If faithful souls be alike glorified”, “Death be not proud” y “Wilt thou love God as he thee?”

<sup>5</sup> Cf. Grierson. *op. cit.* p. cvi.

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> John Donne. *Stowe 961. op. cit.* p. 100

en las otras versiones consultadas se lee “One short sleepe past, wee *wake* eternally”<sup>8</sup> [Cursivas mías]. Este alteración que podría parecer menor, resulta importante para la interpretación del soneto en tanto que lo que encontramos en *Stowe 961* fractura el concepto, que sí se aprecia en las otras versiones, en el cual la muerte se compara con el sueño, y la vida después de la muerte, con el despertar, el cual es quizás el concepto fundamental del soneto.

El siguiente manuscrito consultado fue *Additional Manuscripts 18647* el cual contiene doce sonetos bajo el nombre de *Divine Poems*<sup>9</sup>. Solo cuatro de los sonetos repiten los incluidos en *Stowe 961*. La caligrafía es bastante menos cuidadosa que la de *Stowe 961* y resultaría casi incomprendible para un lector moderno si no se contara con las otras versiones al mismo tiempo, por lo que mi lectura del mismo está limitada por este aspecto. En el manuscrito *Add. 18647* se encuentran menos discrepancias con el texto de Grierson, y no hallé ninguna de relevancia suficiente para incluir en esta sección. Las discrepancias menores se encuentran en el Apéndice I.

El último manuscrito al que tuve acceso, *Harley 4955*, es bastante legible, si bien no tanto como *Stowe 961*. Contiene exactamente los mismos sonetos que *Add. 18647* y en el mismo orden. Coincide, asimismo, en la mayoría del texto con *Add. 18647*, aunque también corrobora algunas de las variaciones que se encuentran en *Stowe* como puede observarse en el Apéndice I.

---

<sup>8</sup> John Donne. 1966. *Donne Poetical Works*. Ed. Herbert Grierson. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford Univeristy Press. p. 297.

<sup>9</sup> “As due by many titles I resign”, “Oh my black soul, now thou art summoned”, “This is my playes last scene”, “At the round Earths imagined corners”, “If poisonous minerals”, “Death be not proud”, “Spit in my face you Jews”, “Why are we by all creatures waited on”, “What if this present were the worlds last night?”, “Batter my heart, three person’d God”, “Wilt thou love God, as he thee”, “Father, part of his double interest”

Por último, la edición impresa de 1633<sup>10</sup> sorprendentemente guarda mucha similitud con la versión de Grierson con la cual discrepa en puntos poco relevantes en su mayoría, como en puntuación y ortografía, que no afectan el significado de los textos. En esta edición, como dije antes, se encuentran doce sonetos, los cuales coinciden con los de *Harley 4955* y *Add. 18647* y que se encuentran en el mismo orden que en *Harley* y *Add.*

En el caso Hopkins consulté los facsímiles editados por Norman H. Mackenzie.<sup>11</sup> de los cuadernos recopilados por Robert Bridges. A continuación comento brevemente acerca de las láminas que conforman la colección de Mackenzie.

La primera es la lámina número 438<sup>12</sup>, la cual contiene un borrador de “To what serves mortal beauty” con la fecha: *Aug. 23 '85*. Dicha versión contiene correcciones y discrepancias con la versión de Mackenzie, las cuales pueden observarse en el Apéndice II y que tomaré en cuenta durante el análisis posterior de este poema en la presente tesis. A continuación, en la misma lámina aparece un borrador de “[Carrion Comfort]” cuya transcripción incluyo en el apéndice. Esta es la única versión manuscrita que incluyo de este poema en tanto que es la única completa y debido a que su transcripción es más factible. A este borrador le sigue otra versión de los últimos versos y el inicio de otro borrador del mismo poema.

En la lámina 439<sup>13</sup> continúa el borrador de “[Carrion Comfort]” inconcluso en la lámina anterior. Asimismo encontramos el único borrador autográfico de “[The Soldier]”. Seguramente por tal razón no existen variaciones relevantes entre este manuscrito y el texto de Mackenzie. Sin embargo, pueden apreciarse algunas correcciones mínimas en el

---

<sup>10</sup> *Poems, by J. D. With elegies on the authors death*. London: John Marriot; printed by M. F. [Miles Fletcher], 1633.

<sup>11</sup> Gerard Manley Hopkins. 1990. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Norman H. Mackenzie. Oxford, Nueva York y Toronto: Clarendon Press, Oxford.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 262.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 263.

Apéndice II. También se encuentra en esta lámina un borrador de los primeros cinco versos del mismo poema tachados, seguramente de una versión anterior.

La siguiente lámina 440<sup>14</sup> contiene un borrador de “Tom’s Garland” y otra versión de los versos 11 y 12 de “[Carrion Comfort]”. El único manuscrito que conviene citar de esta lámina es el borrador de “No worst there is none”, el cual es la única versión autográfica de dicho texto con la que se cuenta. Presento la transcripción en el Apéndice II donde pueden apreciarse las distintas versiones de este poema que Hopkins ponderó. Destacan las tres versiones diferentes de los primeros versos y las correcciones de los versos 10 y 13. El borrador continúa en la lámina 441<sup>15</sup> donde antecede a otra versión incompleta de “[Carrion Comfort]”.

En la lámina 442<sup>16</sup>, además de encontrar “[Ashboughs]”, contamos con el único manuscrito autográfico de “To seem the stranger”. A pesar de que la caligrafía de Hopkins es poco legible en este soneto en particular, puede observarse que este manuscrito presenta pocas diferencias con la versión de Mackenzie quien, en su edición selecciona las más claras opciones consideradas por Hopkins para ocupar los últimos cuatro versos. En esta misma lámina y al comienzo de la siguiente encontramos “I wake and feel the fell of dark”, el cual es una copia autográfica de un borrador anterior; no obstante presenta algunas correcciones indicadas en el texto de Mackenzie.

La lámina 443<sup>17</sup>, por su parte, contiene tanto la continuación del soneto anterior como “Patience, hard thing” y “My own heart”. Ambas son las únicas copias autógrafas de estos sonetos, las dos presentan pocas correcciones. En ambos sonetos puede apreciarse

---

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 264.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 265.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 266.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 267.

que Mackenzie elige siempre la segunda opción dada por Hopkins para una palabra o verso. En el caso de “My own heart” se sabe que Hopkins hizo correcciones al texto en un tiempo posterior en tanto que utiliza otro tipo de pluma. En la última de estas láminas, 444<sup>18</sup> se incluye solamente en la parte superior la reescritura de los dos últimos versos de “My own heart”, el resto es una versión de “[Ashboughs]”.

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 268.

## BIBLIOGRAFÍA

### Textos fuente y poemas citados

ALABASTER, William. 1959. "My soul a world is by contraction". *The Sonnets of William Alabaster*. Story, G.M. y Helen Gardner (ed). Londres: Oxford University Press.

DONNE, John. 1966. *Donne Poetical Works*. Ed. Herbert Grierson. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press.

HERBERT, George. 1973. "Sonnet". *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I The Middle Ages through the Eighteen Century*. Ed. Frank Kermode y John Hollander. Nueva York: Oxford University Press.

HOPKINS, Gerard Manley. 1990. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Norman H. Mackenzie. Oxford, Nueva York y Toronto: Clarendon Press, Oxford.

----- 1959. "Isolated Discourses and Private Notes" y "Spiritual Writings". *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Christopher Devlin. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press.

*Imitation of Christ, The. From the First Edition of an English Translation Made c. 1530 by Richard Whitford*. 1941. Edición e introducción Edward J. Klein. Nueva York y Londres: Harper & Brothers.

LOYOLA, Saint Ignatius of. 2004. *The Spiritual Exercises of Saint Ignatius of Loyola*. Trad. Michael Ivens. Londres: Gracewing.

### Manuscritos, facsímiles y ediciones especiales.

*Additional Manuscripts 18647*. Elegies, sonnets and other poems; with "Paradoxes" and "Problems," in prose [by John Donne, D.D., Dean of St. Paul's]. Paper; XVIIth cent. Folio.

DONNE, John. *Poems, by J. D. With elegies on the authors death*. London: Iohn Marriot; printed by M. F. [Miles Fletcher], 1633.

*Harley 4955*. Newcastle MS (3); c. 1630. A large Volume of poems by various Authors, uniformly and fairly transcribed. A great part by Ben Jonson and Dr. Donne.

HOPKINS, Gerard Manley. 1918. *Poems of Gerard Manley Hopkins*. Edición y notas Robert Bridges. Londres, Humphrey, Milford: Oxford University Press.

MACKENZIE, Norman (ed). 1989. (facsimiles, ii) *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins in Facsimile, ed. with Annotations, Transcriptions of Unpublished Passages and an Introduction*. Nueva York : Garland Publishing.

Stowe 961. Donne (John). *D.D., Dean of St. Paul's*. Poems and satires 17th cent. Paper; ff. 114. XVIIth cent. Small folio.

### **Bibliografía crítico-teórica**

ALLEN, Graham. 2000. *Intertextuality*. The New Critical Idiom. Londres y Nueva York: Routledge.

BARTHES, Roland. 1967. *Elements of Semiology*. Traducción Annette Lavers y Colin Smith. Londres: Jonathan Cape.

BERISTÁIN, Helena. 1985. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.

BLOOM, Harold. 1997. *The Anxiety of Influence*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.

BOGGS, Rebecca Melora Corinne. "Poetic Genesis, the Self, and Nature's Things in Hopkins". *Studies in English Literature, 1500-1900 (SEL)* 1997 Autumn; 37 (4).

BORGES, Jorge Luis. 1975. "Kafka y sus precursores". *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores.

CLAYTON, Jay y Eric ROTHSTEIN. 1991. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Edición Jay Clayton y Eric Rothstein. Madison: The University of Wisconsin Press.

COLLINSON, Partick. 2003. "English Reformations". *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Ed. Micheal Hattaway. Blackwell: Malden, Oxford, Melbourne.

DOWNES, David Anthony. 1990. *The Ignatian Personality of Gerard Manley Hopkins*. Lenham, Nueva York, Londres: University Press of America.

*Enciclopedia de la Religión Católica*. 1952. Barcelona: Dalmau y Jover.

GARDNER, Helen. 1952. "The Holy Sonnets". *John Donne. The Divine Poems*. Edición, introducción y comentario Helen Gardner. Londres: Oxford, Clarendon Press.

-----1966. "The Religious Poetry of John Donne". *John Donne's Poetry*. Selección y edición A.L. Clements. Nueva York: W.W. Norton & Co.

----- 1978. Introducción a *John Donne. The Divine Poems*. Edición, introducción y comentarios Helen Gardner. Oxford: Oxford University Press.

GARDNER, W.H. 1985. Introducción a *Gerard Manley Hopkins Poems and Prose*. Harmondsworth: Penguin.

GENETTE, Gerard. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. Prefacio Gerard Prince. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

- GOMME, Andor. 1964. "Thou art Indeed just, Lord". *Essays in Criticism*. Vol. XIV. No. 3. July 1964. Oxford: Basil Blackwell.
- GRANT, Patrick. "Augustinian Spirituality and the Holy Sonnets of John Donne", *ELH*, Vol. 38, No. 4. (Dec., 1971).
- GRIERSON, Herbert. 1966. "Text and Canon of Donne's Poems". *The Poems of John Donne. Vol II Introduction and Commentary*. Ed. Herbert J.C. Grierson. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press.
- HARRIS, Daniel A. 1982. *Inspirations Unbidden. The "Terrible Sonnets" of Gerard Manley Hopkins*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- JOSEPH, T. y S. FRANCIS. (Ed.). 2005. "John Donne: An Overview." *John Donne. A Critical Study*. Nueva Delhi: Anmol Publications.
- KRISTEVA, Julia. 1977. "The Ethics of Linguistics". *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Edición Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. Oxford: Columbia University Press.
- MACKENZIE, Norman. 1990. "Commentary on Poems". *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Norman H. Mackenzie. Oxford, Nueva York y Toronto: Clarendon Press, Oxford.
- MARIANI, Paul L. 1970. *A Commentary on the Complete Poems of Gerard Manley Hopkins*. Cornell University Press: Ithaca y Londres.
- 1998. "Hopkins: Towards a Poetics of Unselfconsciousness". [\*Renascence: Essays on Values in Literature\*](#) (*Renascence*). Spring-Summer; 50 (3-4): 239-46.
- MARTZ, Louis. 1963. *The Meditative Poem. An Anthology of Seventeenth-Century Verse*. Edición, introducción y notas Louis Martz. Nueva York: New York University Press.
- 1976. *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- MCNEES, Eleanor J. 1992. *Eucharistic Poetry. The Search for Presence in the Writings of John Donne, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, and Geoffrey Hill*. Londres y Toronto: Associated University Presses.
- MULLER, Jill. 2003. *Gerard Manley Hopkins and Victorian Catholicism. A Heart in Hiding*. Nueva York: Routledge.
- New Advent. The Catholic Encyclopedia*. [www.newadvent.org/cathen/](http://www.newadvent.org/cathen/)
- New Oxford Annotated Bible, The*. Edición Michael D. Coogan. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.

- New Princeton Handbook of Poetic Terms, The*. 1994. Ed. T.V.F. Brogan. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ONG, Walter J. 1986. *Hopkins, the Self and God*. Londres, Buffalo, Toronto: University of Toronto Press.
- PARINI, Jay. "The Progress of the Soul: Donne and Hopkins in Meditation". *Forum for Modern Languages Studies*, 13:4 (1977:Oct.).
- PICK, John. 1942. *Gerard Manley Hopkins*. Londres: Oxford University Press.
- PHELAN, Joseph. 2005. *The Nineteenth-Century Sonnet*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres: Macmillan.
- RIFFATERRE, Michael. 1980. *Semiotics of Poetry*. Londres: Methuen.
- 1990. "Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive". *Intertextuality. Theories and practices*. Edición Michael Worton y Judith Still. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- RIVERS, Isabel. 1994. *Classical and Christian Ideas in Renaissance Poetry*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1983. *Course in General Linguistics*. Ed. Charles Bally y Albert Sechehaye. Trad y notas Roy Harris. Londres: Duckworth.
- SEBASTIAN, A.J. 1994. *Aesthetic and Religious Quest in the Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Nueva Delhi: Bahri Publications.
- SPILLER, Michael R. G. 1992. *The Development of the Sonnet. An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- WOLFE, Patricia A. "The Paradox of Self: A Study of Hopkins' Spiritual Conflict in the "Terrible" Sonnets". *Victorian Poetry*. Vol. XI, No. 1.1968. West Virginia University.
- WORTON, Michael y Judith STILL. 1990. *Intertextuality. Theories and practices*. Edición Michael Worton y Judith Still. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.